

JULIANA DE FÁTIMA ALVES DA SILVA

**ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ROMANCES**  
Poética de Negociação em *Macunaíma*

SALVADOR

2010

JULIANA DE FÁTIMA ALVES DA SILVA

**ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ROMANCES**  
Poéticas de Negociação em *Macunaíma*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

SALVADOR

2010

JULIANA DE FÁTIMA ALVES DA SILVA

**ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ROMANCES**  
Poética de Negociação em *Macunaíma*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

DATA DE APROVAÇÃO: 03 de Fevereiro de 2011

BANCA EXAMINADORA:

José Francisco Serafim (Prof. Doutor)  
Universidade Federal da Bahia

Maria Carmem Jacob (Prof. Doutora)  
Universidade Federal da Bahia

Suzane Lima Costa (Prof. Doutora)  
Universidade Federal da Bahia

*Para Deus e meus pais*

## AGRADECIMENTOS

Esta é, certamente, a parte mais esperada e emocionante de uma dissertação, pois nos traz não só a sensação de dever e de sonho realizado como também nos traz a memória um filme de tudo o que foi vivido ao longo desse tempo e de todos os personagens ilustres, que contribuíram para a realização desse projeto.

Agradeço primeiramente a Deus, porque dele, por Ele e para Ele são todas as coisas. Foi muito difícil todo o processo de produção desse trabalho, tive que passar por mudanças, separações, problemas emocionais, e se não fosse Deus me ajudando a todo instante não teria chegado aqui. Foi a fé Nele que me deu força para não desistir, para ter esperança quando tudo parecia perdido e para persistir nessa empreitada.

Aos meus maravilhosos e compreensivos pais, Fátima e Gentil, que mesmo estando longe sempre me apoiaram. Foram longos os dias em que tive que me ausentar do convívio familiar, mas sei que tudo será recompensado. O amor, a compreensão, a paciência, as palavras, as longas conversas, os recursos financeiros que eles me deram foram fundamentais no percurso de realização desse trabalho.

Agradeço também com toda intensidade ao meu ilustríssimo orientador, professor doutor Francisco Serafim, que durante estes longos anos de pesquisa acadêmica nunca desistiu de mim. Acho que ele acreditou em mim, mas do que qualquer outra pessoa. Certamente foi ele a pessoa mais generosa e compreensiva, que apareceu na minha vida durante esse tempo. Não sei como expressar em palavras os meus agradecimentos, mas sei, certamente, que por tudo o que ele é e o que ele faz, será recompensando.

Minha gratidão também aos professores do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em especial a coordenadora Maria Carmem Jacob. Agradeço também aos colegas do *Grupo de Pesquisa em Análise Filmica*, pelas discussões e sessões de cinema enriquecedoras nas tardes de sexta-feira, em especial Rodrigo Barreto, Cristiano Canguçu, Graça Rossetto, Fábio Costa e Carrasco. Aos amigos cearenses do mestrado que me receberam, ajudaram, acompanharam e cuidaram de mim, Eduardo e Jamil. Fundamental ainda foi à companhia do querido amigo, Gustavo Pinheiro, que me ouviu pacientemente tantas vezes. Agradeço a ele por ter estado sempre ao meu lado, cuidando e ensinado sábios e preciosos preceitos.

Sou muito grata também a amiga e companheira de estadia em Salvador, Fabiola. A ela ofereço uma gratidão inestimável. Sei que nunca poderei expressar o quanto sua ajuda foi

importante. Agradeço a ela, porque me recebeu de portas abertas, ofereceu um lar agradável para eu viver e estudar, me mimou com tantas comidinhas gostosas, surpresas e presentes, agüentou minhas crises e compartilhou comigo muitos momentos de risadas e choros. Ela, de fato, é uma grande companheira, que esteve literalmente me ajudando, em todos os sentidos, do começo ao fim desta empreitada.

Agradeço aos funcionários do condomínio em que morei em Salvador pela alegria que sempre me transmitiram. A todos os amigos baianos, lindos, carinhosos e envolventes, que se tornaram uma família para mim, durante dois anos: Ágata (família), Ester, Talita (família), Diva, Diego (família), Ellen, Moisés, Lu, Milena, Karine, Priscila, Emily, Lina e Tia Rita. Aos meus queridos pastores da IBCA, Roni e Maurício, que oraram por mim. Às orações de todos os amigos da Igreja IBCA e da Videira, que foram fundamentais para me sustentar.

Minha gratidão também a minha Tia Bia e a prima Isabele, que sempre estiveram me acompanhando durante todas as lutas e vitórias da minha vida. Não posso deixar de agradecer ao meu querido companheiro e namorado, João Victor. Agradeço a ele por ter me escutado pacientemente tantas vezes, por ter compreendido minhas ausências nos momentos finais e acima de tudo por ter sempre dito que tudo no fim iria dar certo.

A todos os amigos cearenses, que torceram e estiveram ao meu lado: Dê, Vinha, Virna, Rachel, Ana Paula, Gledson, Paula, Vivian, Luana, Bruna e Juliana. Aos meus irmãos, Vanessa e Júnior, que mesmo sempre tão distantes fisicamente, estiveram perto por meio de ligações. Agradeço ainda a minhas chefes do trabalho, Ana e Carla, que me aceitaram mesmo com minhas limitações de horários e que na reta final abriram mão da minha presença para deixarem eu finalizar a escrita desta dissertação.

A doutora Ana, Ticiane, Luisiane e Sheila, que cuidaram da minha saúde “emocional”. A todos os bibliotecários e técnicos do laboratório da Universidade de Fortaleza, Mauricio e Renato, que deixaram eu usar os computadores para digitar este trabalho. Ao Antônio, Vicente e Cícera, que ficaram até tarde esperando eu sair do escritório do trabalho para fechar o portão e pelas comidinhas saborosas que preparam, enquanto eu escrevia longas páginas desta pesquisa.

Por fim, agradeço a todos que passaram no meu caminho ao longo desses anos de realização desta pesquisas e que através de um olhar, de uma palavra motivacional, de uma oração, de um empréstimo de livro, de uma digitação e de um abraço me fizeram acreditar que tudo no fim daria certo. E Deus!

*Porque para Deus não haverá impossíveis em todas as suas promessas.  
(Escrituras Sagradas)*

*É graça divina começar bem. Graça maior persistir na caminhada certa. Mas a  
graça das graças é não desistir nunca.  
(Dom Hélder Câmara)*

*Esperai com paciência pelo Senhor, e ele se inclinou para mim e ouviu o meu  
clamor. Pôs os meus pés sobre uma rocha, firmou os meus  
passos. Feliz o homem que põe no Senhor a sua  
confiança.  
(Escrituras Sagradas)*

## RESUMO

O tema geral deste trabalho é o processo de adaptação de obras literárias para o cinema. Tal assunto tem carecido de parâmetros conceituais e metodológicos aprimorados. Nesse sentido, o problema central desta dissertação gira em torno do esforço de desenvolvermos uma proposta conceitual e metodológica com a finalidade de oferecer embasamento para a análise de adaptações fílmicas de romances. Denominamos tal proposta de Perspectiva Poética de Negociação. Esta, em termos teóricos, defende que o assunto deve ser estudado como um processo de negociação, no qual elementos da fábula e aspectos da trama narrativa são mantidos e/ou transformados ao serem transferidos do meio literário para o cinematográfico. A Narratologia e a *Poética do Filme* são, portanto, a base metodológica para o desenvolvimento desta pesquisa. Todavia, mais do que apenas sugerir uma proposta “teórica” e “metodológica”, esta dissertação apresenta um segundo problema, que diz respeito à análise prática do romance e sua adaptação fílmica com base nos parâmetros conceituais e metodológicos da Perspectiva Poética de Negociação. As obras analisadas são: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (romance) e *Macunaíma* (filme). O esforço que fizemos em apresentar, adequar, desenvolver e discutir sistematicamente em um único trabalho suportes metodológicos e teóricos que se detém especificamente a questão da adaptação fílmica de romances permite o analista situar a análise desse processo em pelo menos algum nível. Além disso, a Perspectiva de Negociação opera um encontro frutífero e efetivo entre os princípios gerais, teóricos e metodológicos, apresentados, e o material fílmico e literário reais. Ao realizarmos propriamente as análises dos objetos desta dissertação verificamos a funcionalidade e aplicabilidade de todos os recursos, elementos e aspectos apresentados.

### PALAVRAS-CHAVES:

Adaptação. Cinema. Narratologia. Poética. Macunaíma.

## **ABSTRACT**

This present work deals with the cinematic adaptations of literary works. This subject has not enough conceptual and methodological foundations. In this sense, the most important problem of this thesis revolves around an effort to develop a conceptual and methodological proposal for providing a basis to analysis of film adaptations of novels. We call this proposal as a Poetic Perspective of Negotiation. Theoretically it argues that the issue should be considered as a negotiation process, where elements of fable and narrative aspects are kept and / or processed by being transferred of literary into film. The Narratology and the film poetry are the methodological basis for this research. But more than just suggest a proposal "theoretical" and "methodology", this work presents a second problem, which is the practical analysis of the novel and the cinematic adaptation based on the conceptual and methodological Poetic Perspective of Negotiation. The works analyzed are: Macunaíma - the hero with no character (novel) and Macunaíma (film). The effort we made to introduce, adapt, develop and systematically discuss in a single work methodological and theoretical support of the specifically issue of cinematic adaptation of novels, allows the analyst to situate the analysis of this process in some level at least. Besides, the Poetic Perspective of Negotiation is a fruitful connection between the effective and general principles, theoretical and methodological with the literary work and real film material. When we performed the analysis of the objects of this work we verified the functionality and applicability of all resources, information and issues which was presented.

### **KEYWORDS:**

Adaptation. Cinema. Narratology. Poetics. Macunaíma.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

**Figura 1** – Cartaz do Filme. Disponível em:

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/macunaíma/macunaíma.asp>>. Acesso em: 29 Nov. 2010.

**Figura 2** – Créditos de Abertura do Filme

**Figura 3** – Seqüência Final do Filme

**Figura 4** – Cena em que Macunaíma é morto pela Iara

**Figura 5** – Figurino e Caracterização: Venceslau

**Figura 6** – Figurino e Caracterização: Macunaíma transforma-se em Francesa

**Figura 7** – Figurino e Caracterização: Maanape, Macunaíma e Jiguê, em cena que antecede o aparecimento de Ci

**Figura 8** – Figurino e Caracterização: O herói faz discurso na Praça

**Figura 9** – Figurino e Caracterização: O herói após a morte da guerrilheira Ci

**Figura 10** – Nascimento de Macunaíma

**Figura 11** – A mãe de Macunaíma o predestina negativamente: “Nome que começa com MA tem má sina”

**Figura 12** – Macunaíma engana seus irmãos

**Figura 13** – O herói lamenta a morte de Ci no cemitério

**Figura 14** – Macunaíma cai na armadilha da esposa de Venceslau

**Figura 15** – Macunaíma e a três filhas da personagem nordestina

**Figura 16** – Macunaíma recebe cuidados da dona da pensão

**Figura 17** – Macunaíma reflete sobre a mecanização no meio urbano

**Figura 18** – Macunaíma e os irmãos com prostitutas

**Figura 19** – Ci explica o significado da muiraquitã para Macunaíma

**Figura 20** – Sexo entre Macunaíma e Ci

**Figura 21** – Macunaíma fica “admirado” ao ver tanto dinheiro e faz sexo com Ci em uma cama repleta de cédulas

**Figura 22** – Macunaíma tem uma vida tranquila na casa da guerrilheira Ci

**Figura 23** – O herói rejeita os irmãos quando passa a viver com Ci

**Figura 24** – Cenário da Casa de Venceslau

**Figura 25** – Cenário da Casa de Venceslau

**Figura 26** – Cena que antecede o *clímax* narrativo

**Figura 27** – Cenário onde ocorre a luta final entre Macunaíma e Venceslau

**Figura 28** – O herói resgata a pedra muiraquitã

**Figura 29** – O herói comemora sua vitória

**Figura 30** – Macunaíma retorna à terra de origem, levando inúmeros eletrodomésticos

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: Adaptações De Obras Literárias Para O Cinema .....</b>	<b>14</b>
Contexto da Aproximação entre “Cinema e Literatura” .....	14
Estudos Desenvolvidos Sobre o Tema “Cinema e Literatura” .....	15
Problematização Geral.....	18
Problematização Específica e <i>Corpus</i> analítico.....	20
Objetivos e Estrutura da Dissertação.....	23
<b>1 CAPÍTULO I: Revisão Dos Estudos Sobre O Tema “Cinema e Literatura”.....</b>	<b>26</b>
1.1 Panorama Geral do Capítulo.....	26
1.2 Teóricos do Cinema e o Estudo sobre “Cinema e Literatura”.....	27
1.2.1 Vanguardistas europeus.....	27
1.2.2 Eisenstein, Balázs, Bazin, Truffaut, Kracauer e outros.....	29
1.2.3 “Teóricos da academia” – Jean Mitry e Christian Metz.....	35
1.3 Fidelidade e Recriação: Perspectivas Predominantes nos Estudos sobre Adaptação Fílmica de Obras Literárias.....	39
1.3.1 Perspectiva Poética de Fidelidade.....	40
1.3.1.1 Motivos para predominância de estudos com base na Perspectiva Poética de Fidelidade.....	43
1.3.2 Perspectiva Poética de Recriação.....	46
1.3.2.1 Concepções “Teóricas”.....	48
1.3.2.1.1 Apontamentos de diferenças entre materiais de expressão e entre modos de produção, distribuição e custos.....	48
1.3.2.1.2. Nomenclaturas .....	51
1.3.2.1.3. Intertextualidade, “Obra aberta” e Interpretação.....	52
1.3.2.1.3.1. Problema com a questão da interpretação <i>versus</i> uso .....	54
1.3.2.2. Concepções Metodológicas.....	57
1.3.2.2.1 Problemas com as concepções metodológicas da Perspectiva Poética de Recriação e de Fidelidade .....	59
1.3.2.3. Breve análise dos estudos da Perspectiva de Recriação.....	60

1.4. Apontamentos para além das contribuições e problemáticas dos estudos de “Cinema e Literatura” .....	60
<b>2 CAPÍTULO II: Perspectiva Poética de Negociação – Em Termos Conceituais.....</b>	<b>63</b>
2.1 Panorama Geral do Capítulo.....	63
2.2 Adaptação como resultado da Poética de Negociação.....	64
2.3 Níveis Narrativos: Transferência e “Adaptação Propriamente” .....	67
2.4 Trama e Fábula.....	68
<b>3 CAPÍTULO III: Perspectiva Poética de Negociação – Em termos metodológicos.....</b>	<b>73</b>
3.1 Panorama Geral do Capítulo.....	73
3.2 Narratologia e Adaptação Cinematográfica.....	77
3.2.1 Fábula – Descrição dos elementos narrativos.....	78
3.2.1.1 Acontecimentos.....	79
3.2.1.2 Atores.....	79
3.2.1.3 Tempo.....	81
3.2.1.4 Lugar.....	82
3.2.2 Trama - Descrição dos aspectos narrativos.....	82
3.2.2.1 Ordem.....	83
3.2.2.1.1 Anacronia.....	83
3.2.2.1.2 Acronia.....	85
3.2.2.2 Ritmo.....	85
3.2.2.3 Frequência.....	88
3.2.2.4 Personagem .....	89
3.2.2.5 Espaço.....	91
3.2.2.6 Narrador.....	92
3.2.2.6.1 Narrador no Cinema.....	94
3.2.2.7 Focalização.....	95
3.2.2.7.1 Focalização cinematográfica.....	98
3.3 Poética do Filme.....	99
3.4 Elementos contextuais na adaptação.....	105
<b>4 Poética de Negociação no Processo de Adaptação Cinematográfica de <i>Macunaíma</i>...108</b>	
4.1 Panorama Geral do Capítulo.....	108

4.2 Análise da Obra Literária <i>Macunaíma: o herói sem caráter</i> .....	108
4.2.1 Aspectos contextuais.....	108
4.2.2 Elementos da fábula literária.....	110
4.2.3 Aspectos narrativos e poética da obra literária.....	115
4.2.3.1 Programas de efeito .....	115
4.2.3.2 Estratégias narrativo-poéticas de produção de efeito .....	116
4.3 Análise do Filme <i>Macunaíma</i> .....	130
4.3.1 Aspectos contextuais do filme .....	130
4.3.2 Elementos da fábula fílmica.....	136
4.3.3 Aspectos narrativos e poética da obra fílmica.....	138
4.3.3.1 Programas de efeito.....	138
4.3.3.2 Estratégias narrativo-poéticas de produção de efeitos .....	144
4.3.3.3 Outros aspectos da trama fílmica .....	158
4.4 Poética da Adaptação Fílmica de <i>Macunaíma</i> .....	160
4.4.1 Poética de Negociação de elementos da fábula .....	161
4.4.2 Poética de Negociação de aspectos da trama .....	166
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>172</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>179</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>184</b>

## INTRODUÇÃO

### Adaptações De Obras Literárias Para O Cinema

#### Contexto da Aproximação entre “Cinema e Literatura”

Adaptações cinematográficas de obras literárias realizam-se praticamente desde o surgimento do cinema, fim do século XIX e início do século XX<sup>1</sup>. O reconhecimento da aproximação tão remota entre literatura e cinema é mencionado nos trabalhos de pesquisa de Brian McFarlane (1996), Carmen Peña-Ardid (1992), David Bordwell (1985), Francis Vanoye (1994), François Jost (1995), James Naremore (2000), Marc Vernet (2002) e Robert B. Ray (2000). Tais pesquisadores apontam o comum potencial para contar histórias como um dos principais motivos para que o encontro entre as duas artes tenha se efetivado desde tão cedo e propiciado que a realização de transposições filmicas<sup>2</sup> se tornasse uma prática inevitável e frequente até hoje. De fato, a narrativa é uma camada autônoma de significação, com uma estrutura que pode ser isolada independente do tipo de meio que a transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser reproduzida em romances ou filmes ou revistas de quadrinhos. (MCFARLANE, 1996).

Além de apontar o fator narrativo, Marc Vernet (2002), pesquisador de cinema e professor da Universidade *Paris III*, explica que a busca por legitimação artística tem propiciado também a aproximação entre cinema e literatura. Uma vez que o primeiro é colocado, no seu surgimento, em condição de inferioridade ou de desprestígio frente ao *status* já adquirido pela literatura, desde então, ele pretende legitimar-se como arte. Para o cinema adquirir legitimidade diante da manifestação artística literária significava ter que ser capaz de representar histórias tão atraentes quanto as que vinham sendo desenvolvidas por ela. Desse

---

<sup>1</sup> Embora o contato entre cinema, narrativa e literatura pareça ser efetivado consubstancialmente, a arte cinematográfica não esteve, desde o princípio, destinada a tornar-se imediata e maciçamente narrativa ou a apresentar temas e histórias oriundos apenas da arte literária. Os modelos para os primeiros cineastas teriam sido antes de tudo, segundo Francis Vanoye (1994), o *music hall*, o *vaudeville*, os espetáculos de circo, o teatro popular e a apresentação de fantoches.

<sup>2</sup> Utilizamos aleatoriamente palavras distintas para nos referirmos à adaptação, como por exemplo, tradução ou transposição. Embora cada uma apresente diferenças semânticas, as aplicamos indistintamente, a fim apenas de evitar a repetição demasiada e redundante de um único termo ao longo deste trabalho.

modo, os cineastas passam a utilizar-se de temas, de estórias, de estruturas e de técnicas narrativas, provindos da literatura.

Portanto, em um primeiro momento o cinema aproxima-se da arte literária para usufruir de determinado capital simbólico a fim de configurar um campo artístico que venha adquirir o mesmo nível de reconhecimento e de consagração do campo artístico literário. Em um segundo momento, a aproximação torna-se irremediável, na medida em que procurando ser reconhecido como arte, o cinema empenha-se no intuito de desenvolver habilidades narrativas próprias, baseando-se, sobretudo, em narrativas literárias.

### **Estudos Desenvolvidos Sobre o Tema “Cinema e Literatura”**

Os inúmeros exemplos de adaptações de obras literárias e os diversos fatores favoráveis à realização delas – como a propensão comum entre cinema e literatura se desenvolverem narrativamente, o aprimoramento da linguagem narrativa cinematográfica, o sucesso econômico de determinadas adaptações, o interesse do público por temas e títulos de obras literárias consagradas – revelam claramente a existência de uma relação antiga, produtiva e ininterrupta entre a manifestação artística literária e a cinematográfica. Paralelo a este terreno propício à produção prática de transposições filmicas de obras literárias, é natural que tenha surgido também um território favorável à realização de estudos a respeito da questão. As discussões ao redor do assunto da adaptação cinematográfica têm suscitado uma diversificada, opositiva e extensa produção bibliográfica, apresentada em pequenos ou longos textos de caráter “teórico” ou meramente opinativo, desenvolvidos principalmente por cineastas, escritores, críticos, analistas e teóricos tanto da área da comunicação quanto da literatura<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A obra intitulada *Literatura y Cine* da pesquisadora do assunto interações entre as mídias e professora da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Zaragoza, Carmen Peña-Ardid (1992), apresenta uma revisão literária das principais discussões que têm sido levantadas por estudiosos da área de literatura e de cinema em torno do tema “Cinema e Literatura”, desde as inaugurais até as mais recentes. Contudo, aborda principalmente as discussões inaugurais; revisando apenas brevemente as mais recentes. Ao realizar a revisão, Peña-Ardid conclui que três linhas de investigação predominam entre os estudos sobre o tema “Cinema e Literatura”: **1º) A influência da literatura sobre o cinema**, **2º) A influência do cinema sobre a literatura**, e **3º) A interdependência literatura-cinema**. Para compreendê-las ler PEÑA-ARDID, 1992. Diante disso, ao falarmos de trabalhos/estudos sobre adaptação filmica nesta dissertação, nos referimos genericamente aos estudos sobre o tema “Cinema e Literatura” e especificamente aos trabalhos realizados dentro da primeira linha investigativa.

As primeiras discussões na área dos estudos de comunicação/cinema surgem e se desenvolvem de uma maneira essencialmente comparatista e conflitiva. Ora aproxima-se, ora diferencia-se a arte cinematográfica da literária, a fim de, sobretudo, se legitimar e se delimitar as características específicas do cinema. Exemplos disto são os estudos iniciais sobre a arte cinematográfica, realizados por Jean Epstein, Béla Balázs, André Bazin, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer e os vanguardistas europeus (Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Abel Gance e Louis Delluc). Já os estudiosos interessados na arte literária evitam, pelo menos inicialmente, reconhecer qualquer benefício na relação entre o filme e o romance. Preferem, por sua vez, basear-se em noções de primazia da arte literária sobre a cinematográfica, autoria e respeitabilidade. Posteriormente, apoiam a prática da adaptação, defendendo principalmente a fidelidade do filme ao romance, como é o caso, por exemplo, de Virginia Woolf e de Claude Gauthier. Além de valorizarem também a relação de interdependência entre cinema e literatura e a noção de recriação, como Boris Eichenbaum, Georges-Albert Astre, Philippe Durand, etc. Há ainda exemplos de escritores que aderem até mesmo à atividade prática de adaptações, realizando roteiros cinematográficos: William Faulkner, John Dos Passos e Scott Fitzgerald.

Nesta dissertação, não discutimos detalhadamente os trabalhos sobre adaptação realizados na área dos estudos literários, mas nos centramos na análise dos trabalhos desenvolvidos na área de estudos de comunicação/cinema. Os motivos pelos quais optamos por este caminho são: 1º) necessidade de delimitar metodológica e teoricamente esta pesquisa; 2º) dificuldades para acessar as fontes primárias dos estudos desenvolvidos por escritores, críticos e estudiosos de literatura. Daí porque estes estudos são discutidos aqui por meio de fontes secundárias, tais como a obra *Literatura y Cine* (1992), de Carmen Peña-Ardid, os artigos *Literatura, Cinema e Televisão* (1995), de João Batista Brito, e *The field of 'Literature and Film'* (2000), de Robert B. Ray; 3º) a instituição acadêmica em que defendemos esta dissertação se concentra na área mais geral dos estudos de comunicação e não de literatura.

De um modo geral, os estudiosos da área de comunicação têm debatido a questão da adaptação filmica ora considerando a relação em termos de filiação, colocando o cinema em um nível inferior à literatura, ora se opondo ou considerando negativa a influência da arte literária sobre a cinematográfica, ora aceitando e avaliando positivamente tal influência, ora indicando em textos literários influências vindas da arte filmica, ora evitando reconhecer a existência de qualquer vestígio cinematográfico nas obras literárias, etc. (PEÑA-ARDID, 1992).

De todo modo, de acordo com o professor de Estudos Críticos e diretor do Instituto de Cinema e Cultura da Universidade de *Iowa*, Dudley Andrew (2000), a mais comum e frequente discussão sobre adaptação vem girando em torno de duas posições opostas, fidelidade ou recriação. Ambas as abordagens, as quais denominamos aqui de Perspectiva Poética de Fidelidade e de Perspectiva Poética de Recriação, se preocupam em defender como o assunto da adaptação fílmica deveria ser encarado “teórica” e metodologicamente, e configurado (produzido) na prática, a fim de que seja estudado, analisado e efetuado de uma maneira considerada “ideal”.

As concepções que delineiam o quadro de discussão da Perspectiva Poética de Fidelidade enfatizam a ideia de traição ao original, do desnível qualitativo entre o filme e o romance, da superioridade da arte literária em relação ao cinema, da necessidade de respeitabilidade à obra-fonte, da especificidade de cada arte, da existência de um sentido principal e único da obra, etc. Enquanto as concepções que compõem o quadro de discussão da Perspectiva Poética de Recriação defendem a interdependência e as possibilidades de interação entre as artes, as diferenças expressivas entre as artes, a liberdade de criação, o estilo individual, a intertextualidade, a interpretação livre e múltipla e a transformação de uma obra ao ser traduzida para outra linguagem.

Apesar das duas abordagens se desenvolverem concomitantemente, as concepções da Perspectiva de Fidelidade têm predominado na maioria dos estudos sobre adaptação. (ANDREW, 2000; NAREMORE, 2000; RAY, 2000). As primeiras e principais discussões, levantadas por renomados cineastas, “teóricos” e críticos do cinema, evidenciam tal situação. Nesse sentido, a abordagem da Fidelidade vem prevalecendo, sobretudo nos trabalhos produzidos entre anos de 1920 a 1960. Por sua vez, as concepções da perspectiva de recriação passam a se apresentar mais enfaticamente a partir de 1960. Conforme Peña-Ardid (1992) e Ray (2000), entretanto, é apenas por volta de 1980 que tal linha ideológica progride. Atualmente, ela tem permeado a maioria dos estudos sobre adaptação. Exemplos contemporâneos são as pesquisas de Ana Maria Balogh (1996), Dudley Andrew (2000), Ismelda Whelehan (1999), James Naremore (2000), Marinyze Prates de Oliveira (2004), Randal Johnson (2003), Robert Stam (2000; 2008), Robert Ray (2000), entre outros.

## Problematização Geral

Os estudos recentes sobre adaptação fílmica de obras literárias, que na grande maioria enquadram-se na linha investigativa da recriação, partem do pressuposto básico de que as discussões a respeito de tal assunto, embora venham se realizando há décadas, têm apresentado argumentos “teóricos” (conceituais) e propostas metodológicas pouco ou mal elaboradas. Autores que desenvolvem tais argumentos são: Balogh (1996), Peña-Ardid (1992), Andrew (2000), Whelehan (1999), Xavier (2003), Naremore (2000), Oliveira (2004), Cattrysse (1992), Johnson (2003), Ray (2000), Stam (2000; 2008) e Leitch (2003), entre outros.

Generalizando, pressupomos, portanto, que os estudos contemporâneos de adaptação têm propensão a criticar ou colocar em uma categoria de desprestígio todos demais estudos produzidos antes dos deles. Os estudos que se enquadram na Perspectiva Poética de Recriação, todavia, parecem opor-se não contra tudo o que fora realizado anteriormente<sup>4</sup> a eles, porém, contra especificamente o tipo de abordagem que havia predominado nos estudos até então, a Perspectiva Poética de Fidelidade.

Como parte do pressuposto de que os estudos realizados pela Perspectiva de Fidelidade seriam mal elaborados e carentes de concepções “teóricas” e metodológicas mais aprofundadas, a Perspectiva de Recriação sugere indiretamente que é necessário superar tais concepções. Desse modo, supõem implicitamente que as concepções “teóricas” e métodos de análise apresentados por ela seriam mais aprimoradas, coerentes e convincentes do que as da fidelidade.

Contudo, embora reconheçamos a importância dos trabalhos da Perspectiva de Recriação para o avanço do campo de estudos “Cinema e Literatura” e embora atualmente as propostas “teóricas” e metodológicas dessa perspectiva sejam unanimemente aceitas e defendidas entre os que discutem a questão da adaptação fílmica, – sendo incomum encontrarmos outros tipos de perspectivas e estudos que a critique – ao analisarmos tais propostas, percebemos que elas não estariam em um patamar “teórico” e metodológico “superior” (ou “melhor”, ou “mais aprimorado”, ou “mais convincente”) do que o da Perspectiva de Fidelidade, como sugerem.

---

<sup>4</sup> Mesmo porque antes de 1980 já existiam discussões embasadas na Perspectiva de Recriação.

Nesse sentido, o problema geral desta dissertação consiste em se apresentar e desenvolver propostas conceituais e metodológicas que direcionem as discussões a respeito do processo de adaptação para um caminho mais equilibrado e adequado do que tem sido seguido. Superando-se essa maneira extremista e as controvérsias que a Perspectiva de Recriação e de Fidelidade apresentam nas análises conceituais e metodológicas do processo de adaptação; além de contribuir para repensar o próprio modo como os estudos do campo “Cinema e Literatura” têm debatido a questão da adaptação fílmica de obras literárias: Fidelidade, de um lado, e Recriação, de outro.

Intitulamos a proposta conceitual e metodológica que vamos desenvolver ao longo dessa dissertação, de Perspectiva Poética de Negociação. Esta é uma denominação nova, sugerida neste trabalho, para referir-se ao entendimento conceitual e metodológico do processo de adaptação como uma poética de negociação de “manutenção” e/ou “transformação” de elementos e aspectos narrativos e recursos poéticos. Trataremos melhor esta definição no Capítulo II.

A abordagem “teórica” dessa Perspectiva sai do extremismo comum de abordar a questão da adaptação sob apenas um ponto de vista (Recriação ou Fidelidade). Defende também que o cineasta ao adaptar uma obra literária para o cinema inevitavelmente cria uma nova obra, mediante a negociação entre aquilo que lhe é próprio – tal como a linguagem cinematográfica, o estilo, a configuração das estratégias e programas de produção de efeitos – e aquilo que lhe pede a própria noção de adaptação – como remitência do filme ao universo, seja temático, estrutural, genérico ou de produção de efeitos, da obra literária que adapta. Ou seja, a Perspectiva de Negociação sugere que o processo de transposição fílmica de obras literárias seja analisado e discutido como um processo de negociação entre elementos de diferenciação inevitáveis e de similaridades necessárias entre filme e romance, ou seja, como uma Poética de Negociação.

Por sua vez, em termos metodológicos, a perspectiva de negociação propõe que as análises devem ser imanentes, pois acreditamos ser necessário ir às coisas mesmas, ou, às obras, para compreendermos como essas executam as suas estratégias e os seus programas de produção de efeitos.

Sendo a narrativa o elemento comum apresentado no filme e no romance é nela que a Perspectiva Metodológica de Negociação centra-se, já que é a partir das análises dos dois níveis básicos que compõem as narrativas, fábula e trama, que podemos perceber mais claramente como ocorre a negociação entre os elementos do filme e do romance no processo de adaptação. Todavia, tal metodologia detém-se mais pormenorizadamente à análise da

trama, no convencimento de que é na análise interna de como a estória é configurada para provocar determinados efeitos, que melhor observamos como se organizam as estratégias de produção de efeito do filme e do romance. E conseqüentemente, verificamos os elementos que são transferidos e/ou mantidos e os que inevitavelmente são transformados no processo de adaptação.

Diante de tudo isso, a metodologia que propomos deve fornecer parâmetros que permitam tanto analisar como cada obra (filme e romance) se configura narrativamente para provocar determinados efeitos, quanto comparar o que une e o que separa o texto filmico do literário, observando como o filme negociou aspectos de similaridade e de diferença em relação à obra literária. Neste sentido, nos baseamos nos parâmetros metodológicos da Narratologia e da *Poética do Filme*.

Entretanto, além da análise interna, a metodologia de estudo de adaptação precisa levar em consideração também aspectos contextuais, como ideologia, período histórico, local de produção, fatores socioculturais, políticos e econômicos, uma vez que esses nos permitem compreender determinadas escolhas e configurações de sentido efetuadas na realização de adaptações cinematográficas.

### **Problematização Específica e *Corpus* Analítico**

Uma vez que pressupomos ser necessário atualmente desenvolver, propor e aprimorar noções teóricas e metodológicas para discutir o assunto da adaptação filmica de obras literárias de uma maneira mais equilibrada, somos impulsionados a realizar, pelo menos nas primeiras partes desta dissertação, uma pesquisa do tipo “teórica” ou uma discussão dissertativo-argumentativa. Todavia, a necessidade de desenvolver tal tipo de pesquisa relaciona-se diretamente à necessidade de realizar também uma discussão analítica (“empírica”), ou seja, de apresentar propriamente análises práticas do processo de adaptação. Em outras palavras, a problematização geral desta dissertação nos direciona para uma problemática específica, pois aquela requer que realizemos uma pesquisa “teórica”, que por sua vez, demanda que façamos paralelamente uma pesquisa de análise “prática” de filmes e obras literárias específicas. Em outras palavras, temos dois problemas que norteiam esta pesquisa: 1) desenvolver uma proposta “teórica” e “metodológica” para se discutir o processo de adaptação cinematográfica de romances e 2) realizar, com base nos parâmetros conceituais

e metodológicos da Perspectiva Poética de Negociação, a análise prática do romance, do filme e do processo de adaptação desses.

Esta atividade analítica é importante neste trabalho tanto por possibilitar que verifiquemos a legitimidade, a aplicabilidade e a eficiência dos fundamentos conceituais (“teóricos”) e metodológicos que serão sugeridos, quanto por representar um objetivo fundamental a ser perseguido nas pesquisas desenvolvidas na instituição acadêmica em que realizamos esta dissertação. Tal instituição preocupa-se principalmente com a apresentação de estudos que desenvolvam metodologias para a análise de produtos midiáticos e que realizam análises propriamente ditas destes produtos.

Nessa perspectiva, escolhemos para analisar a seguinte adaptação filmica: *Macunaíma* (1969), produzida pelo cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade. Assim como a seguinte obra literária, da qual parte o filme: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), do escritor modernista Mário de Andrade.

Dentre cinco filmes de longa-metragem de ficção realizados por Joaquim Pedro de Andrade<sup>5</sup>, quatro são adaptações. No entanto, optamos por nos limitar à análise apenas de *Macunaíma*, pelo fato de esse ser o único filme do cineasta baseado no gênero narrativo “romance”. O que nos permite comparar a Poética narrativa da obra literária e da obra cinematográfica, observando como ocorre a negociação entre os elementos e os aspectos delas no processo de adaptação, já que ambas apresentam a narrativa como base comum e fundamental de suas poéticas. As outras adaptações do cineasta: *Guerra Conjugal*(1975), *O Padre e a Moça* (1965) e *Os Inconfidentes* (1972), são baseadas em contos, poesias, prosas e documentos históricos. Fazendo com que caso as escolhêssemos para análise, tivéssemos também que realizar estudos para a compreensão de como se configura a produção de contos, poesia e de documentos históricos.

A escolha do filme deve-se ainda à nossa empatia pelas obras cinematográficas de Joaquim Pedro de Andrade e ao fato de pressupormos que suas adaptações filmicas permitem-nos discutir e analisar as transposições de obras literárias para o cinema pelo viés conceitual e metodológico que propomos aqui.

As adaptações cinematográficas de Joaquim Pedro de Andrade nos direcionam para tal pressuposição, pois seriam recriações – na medida que transformariam e reconfigurariam a narrativa literária conforme as exigências da linguagem cinematográfica, desenvolvendo uma

---

<sup>5</sup> Os filmes são: *O Padre e a Moça* (1965); *Macunaíma* (1969); *Os Inconfidentes* (1972); *Guerra Conjugal* (1975); e *O Homem do Pau Brasil* (1981).

nova obra com características, recursos, estilo e desenvolvimento narrativos próprios – que ao mesmo tempo dialogariam com a alteridade da obra de partida. Esta pressuposição encontra-se na seguinte afirmação de Joaquim Pedro de Andrade:

O que escolho não são livros que aparentemente se prestem a uma adaptação cinematográfica. Eles não têm uma história dramática desenvolvida. Mas isso para mim constitui um estímulo porque às vezes consigo enxergar ali um filme que ainda não sei qual é, mas eu intuo a possibilidade do filme. Então, justamente pelo fato deles não terem a coisa resolvida com estrutura filmica, eu posso chegar a soluções originais. Esse, por exemplo, foi o caso de *Macunaíma* (...) As pessoas achavam que aquele texto era insuscetível de ser transformado em filme, a não ser por um processo de desenho animado ou uma coisa assim, que pudesse retratar fielmente as mágicas todas que havia no livro. Mas eu havia enxergado um caminho para adaptação, muito simples, quer dizer, ao nosso alcance aqui no Brasil. (ANDRADE apud HERMANN, 1990).

A citação evidencia o conflito básico existente em qualquer discussão sobre adaptação: de um lado, se supõe a ideia de recriação, uma vez que o cineasta se coloca como autor, tomando a obra literária apenas como ponto de partida para configurar o filme de uma maneira particular e pessoal; de outro, se almeja o reconhecimento do filme na obra literária, ou seja, a busca por fidelidade, pelo menos em algum nível, aparece ainda como critério relevante.

As adaptações filmicas de obras literárias deste cineasta refletiriam, portanto, a preocupação tanto com a ideia de originalidade (“soluções originais”), no sentido de liberdade criativa autoral, possibilitando a recriação da narrativa literária pelo universo filmico, quanto com a noção de interpretação correta, de respeito à alteridade da obra de partida, ou seja, de certa fidelidade à obra literária. Assim, a fim de analisarmos como ocorre o processo de negociação em *Macunaíma*, propomos as seguintes questões para direcionar o trabalho analítico desta dissertação: Em que medida os aspectos poético-narrativos do filme se assemelham e se diferenciam dos do romance? Quais elementos e aspectos narrativos, estratégias e mecanismos são mantidos no processo de adaptação do romance para o filme? Quais são alterados? E qual o efeito dessas mudanças e manutenções no processo de adaptação?

## Objetivos e Estrutura da Dissertação

Pressupomos que o modo como o processo de adaptação filmica tem sido estudado, tanto em nível conceitual (“teórico”) quanto metodológico e analítico, precisa ser repensado. Sendo assim, o objetivo geral desta dissertação é apresentar uma proposta conceitual e metodológica que nos permita realizar uma abordagem e uma discussão coerentes e sistemáticas sobre o processo da adaptação, a fim de ampliar o entendimento da questão e trazer um avanço para o campo de estudos de “Cinema e Literatura”. Além de pretender especificamente verificar a aplicação dessas propostas na realização de análises práticas, tendo como foco específico o romance, o filme e o processo de adaptação de *Macunaíma*.

Para atingirmos tais objetivos, precisamos: 1º) compreender como os estudos de cinema e literatura têm desenvolvido e discutido conceitual e metodologicamente o problema da adaptação filmica. Realizando-se, assim, uma revisão literária de perspectiva histórica que apresenta os trabalhos que discutem a adaptação, desde os mais remotos aos mais contemporâneos. Uma vez que dois tipos de abordagens têm predominado ao longo do tempo, devemos analisar tanto os estudos que partem da Perspectiva de Fidelidade quanto da Recriação; 2º) apresentar as principais preocupações, discussões e concepções levantadas em cada uma destas linhas de estudo; 3º) analisar criticamente as concepções “teóricas” e metodológicas dos trabalhos realizados em cada uma das Perspectivas; 4º) desenvolver uma proposta “teórica” e metodológica para a análise da poética de adaptação de obras literárias para o cinema; 5º) analisar, separadamente, obras filmicas e literárias específicas, a fim de verificarmos na prática a credibilidade das propostas “teóricas” e metodológicas sugeridas; 6º) analisar comparativamente as obras analisadas, verificando a poética do processo de adaptação destas. A parte de análise propriamente dita, desta dissertação, não constitui um tipo de modelo ideal a ser seguido, pois certamente é incompleta. No entanto, pelo menos resolve e completa de maneira concreta as reflexões da primeira parte da dissertação. Ou seja, opera o encontro entre os princípios gerais, “teóricos” e metodológicos, e o material filmico e literário reais.

Os tópicos 1º ao 3º encontram-se desenvolvidos no primeiro capítulo desta dissertação. A revisão bibliográfica que fazemos neste capítulo segue uma perspectiva histórica, apresentando e discutindo as polêmicas, as preocupações, os temas e as atitudes, que têm caracterizado o entendimento do diálogo entre cinema e literatura, desde os pontos de vistas mais remotos até os mais contemporâneos. A revisão abrange indistintamente desde

simples opiniões de escritores e diretores até estudos de caráter “científico” feitos por pesquisadores, professores e teóricos. Uma vez que adaptação é um assunto que envolve dois objetos de estudo, a revisão para ser considerada completa deveria levar em conta as discussões sobre adaptação realizadas tanto no campo de estudo do cinema quanto no da literatura. Entretanto, revisamos apenas os estudos de adaptação realizados pelos estudiosos da área de comunicação/cinema. Os motivos por tal opção já foram explicados no **tópico Estudos sobre o tema “Cinema e Literatura”**.

Após discutirmos tais concepções, apresentamos nos dois capítulos seguintes, Capítulo II e Capítulo III, concepções “teóricas” e metodológicas, respectivamente, que nos possibilitam discutir o assunto da adaptação fílmica de obras literárias de um modo diferente do que vem sendo feito. Para isso, nos baseamos principalmente na proposta metodológica *Poética do Filme* e nos estudos de narrativa comparada e de adaptação de Brian McFarlane (1996), François Jost (1995), Gérard Genette (1972), Mieke Bal (1995), Sérgio Sousa (2001) e Umberto Eco (2007), entre outros.

No Capítulo IV, aplicamos as noções metodológicas e “teóricas” propostas nos capítulos anteriores, realizando a análise do filme e do romance escolhido, *Macunaíma* e *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, respectivamente. Por fim, analisamos ainda a poética do processo de adaptação de *Macunaíma*.

Reconhecemos, desde já, que o que pretendemos realizar nesta dissertação constitui um desafio, pois partimos do pressuposto de questionar determinadas concepções que têm sido defendidas quase unanimemente pela maior parte dos estudos de adaptação fílmica atuais, o que acaba por exigir de nós que desenvolvamos outra proposta para pensar a questão. Todavia, a perspectiva “teórica” e metodológica que apresentamos se trata apenas de um tipo de alternativa a ser examinada no contexto geral da discussão sobre o assunto da adaptação fílmica. Não se trata e não tem o intuito de ser considerada uma teoria geral da adaptação ou de interpretação de filme e romance ou uma resposta global e precisa à pergunta sobre como analisar e discutir teórica e metodologicamente o processo de adaptação fílmica. Nem muito menos é uma proposta de estudo absolutamente extraordinária ou inédita, que procura negar e criticar tudo o que tem sido feito até então. Muito pelo contrário, para desenvolvermos nossa proposta e enxergarmos outras possibilidades precisaremos recorrer às concepções oriundas tanto da Perspectiva de Fidelidade e de Recriação quanto a pesquisadores como: McFarlane (1996), Jost (1995), Genette (1972), Bal (1995), Sousa (2001), Eco (2007), Gomes (1992; 1996; 2004 a e b), entre outros.

De toda forma, acreditamos que oferecemos uma perspectiva de estudo que senão direciona a discussão em torno do tema da adaptação para um caminho ideal, pelo menos pode ser capaz de orientar a discussão sobre o assunto para uma direção adequada, apoiada tanto em uma proposta argumentativo-teórica e metodológica quanto em análises válidas.

## CAPÍTULO I

### Revisão Dos Estudos Sobre O Tema “Cinema e Literatura”

#### 1.1 Panorama Geral do Capítulo

O pressuposto geral desta pesquisa sugere que o modo como o processo de adaptação fílmica de obras literárias tem sido estudado tanto conceitualmente quanto metodologicamente precisa ser repensado. Assim, consideramos necessário apresentar e desenvolver nesta dissertação uma proposta conceitual e metodológica que aborde o assunto da adaptação cinematográfica de um modo mais equilibrado e convincente do que o que vem sendo feito.

Para chegar a tal proposta, é preciso compreender primeiramente como os estudos do campo intitulado “Cinema e Literatura” têm discutido (conceitualmente) e analisado (metodologicamente) tal assunto. Nesse sentido, a primeira parte deste capítulo realiza uma revisão literária de perspectiva histórica, apresentando desde os mais antigos e clássicos trabalhos sobre adaptação aos mais contemporâneos. Sendo a adaptação um assunto que envolve no mínimo dois campos de estudo, *comunicação* (que envolve *cinema*) e *literatura*, a revisão para ser completa e ideal teria que levar em conta os estudos realizados nesses dois campos. Todavia, revisamos apenas os estudos de adaptação produzidos pelos estudiosos da área de comunicação e mais especificamente de cinema, devido os motivos que já foram explicados no **tópico Estudos sobre o tema “Cinema e Literatura”**.

À medida que a revisão vai sendo feita, analisamos também criticamente cada estudo exposto, discutindo em que aspectos contribuem para o entendimento do assunto “Cinema e Literatura” e do tema adaptação cinematográfica. Com base nesta revisão, fazemos na segunda parte deste capítulo, no **tópico 1.3 Fidelidade e Recriação: Perspectivas Predominantes nos Estudos sobre Adaptação Fílmica de Obras Literárias**, uma análise sobre como o campo de estudos intitulado “Cinema e Literatura” tem se configurado e desenvolvido conceitualmente e metodologicamente ao discutir a questão da adaptação fílmica de obra literária.

Discutimos ainda neste capítulo como as Perspectiva de Fidelidade e de Recriação, que são as predominantes ao tratar do assunto de adaptação, se configuram em termos

metodológicos e conceituais. Para tanto, apresentamos os principais argumentos utilizados por cada uma dessas correntes e analisamos, posteriormente, em que sentido essas Perspectivas avançam e precisam ser repensadas em termos metodológicos e “teóricos”.

## 1.2 Teóricos do Cinema e o Estudo sobre “Cinema e Literatura”

Os primeiros textos que procuram discutir a interação entre arte filmica e literária encontram-se logo nos estudos inaugurais de cinema realizados por renomados “teóricos” e cineastas: Béla Balázs, André Bazin, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer e os vanguardistas europeus Jean Epstein, Abel Gance, Luigi Pirandello e Louis Delluc, entre outros<sup>6</sup>. O interesse desses não é entender ou analisar exclusiva e detalhadamente o diálogo entre cinema e literatura, mas sim definir “o específico” cinematográfico. Ou seja, eles desenvolvem especificamente estudos sobre cinema e apenas perpassam pela questão da adaptação e da relação entre filme e literatura. Nesse sentido, os estudos iniciais sobre o tema “Cinema e Literatura”, desenvolvidos no campo de estudos do cinema, apresentam um caráter muito mais analítico e crítico do que propriamente teórico.

### 1.2.1 Vanguardistas europeus

Por volta de 1920, são feitas as primeiras reflexões sobre a relação entre cinema e literatura nos escritos dos cineastas e vanguardistas europeus Jean Epstein, Louis Delluc, Luigi Pirandello e Abel Gance. Estes procuram tratar a relação entre cinema e literatura, a fim, sobretudo, de conferir à arte cinematográfica um *status* de autonomia e independência, buscando mostrar a especificidade de tal arte umas vezes na fotogenia, outras no movimento rítmico da imagem, nos valores plásticos e expressivos do primeiro plano, nas possibilidades de traduzir estados do subconsciente, nos poderes da simultaneísmo e nas metáforas da

---

<sup>6</sup> Não nos detemos a estudar as “teorias” do cinema defendidas por cada um desses “teóricos”, pois o intuito é analisar como esses abordam especificamente o diálogo entre cinema e literatura. Ao longo deste capítulo, colocamos aspas em “teóricos”, pois consideramos que o fato de os primeiros estudiosos de cinema terem se preocupado com a busca excessiva pela especificidade e pela legitimação do cinema como arte fez com que seus estudos fossem, segundo Andrew (2002), muito mais declarações apaixonadas e impressionistas do que propriamente teorias sobre a arte cinematográfica.

montagem. Todavia, ao mesmo tempo em que tentam dissociar as duas artes, os vanguardistas procuram reconhecer também confluências entre elas. Assim, mostram semelhanças entre o cinema e a poesia (literatura) à medida que defendem que a arte cinematográfica deveria servir como poderoso instrumento para expressar o imaginário ou o irreal.

O cineasta e crítico Jean Epstein (2003) apresenta esta postura ambígua. No ensaio *O cinema e as letras modernas*, de 1921, afirma que a arte cinematográfica assimila muito da literatura e que “para que possam manter-se mutuamente, a jovem literatura e o cinema devem superpor suas estéticas”. (EPSTEIN, 2003, p.270). Em contrapartida em seu texto posterior *O cinema do diabo – Excertos*, Epstein (2003) preocupado mormemente em definir o específico filmico, procura opor filme e romance, diferenciando-os pelos tipos de recursos utilizados, apontando “a imagem em movimento” no cinema e a “linguagem escrita” na literatura.

Esse tipo de diferenciação é observado frequentemente nos trabalhos de praticamente todos os vanguardistas europeus. De acordo com Jacques Aumont (2002), a tentativa de opor cinema e literatura, baseando-se na atitude de diferenciar linguagem verbal (escrita) e linguagem visual (imagem), é compartilhada também por Ricciotto Canudo e Abel Gance. Tal postura é questionável, pois o cinema nunca foi completamente alheio ao código verbal (escrito), nem foi uma linguagem especificamente “visual” (imagem). Ao contrário, a arte cinematográfica sempre foi heterogênea, podendo associar imagem, texto (palavra escrita) e som (música, diálogos e ruídos).

A partir dessa contraposição – imagem *versus* palavra – surge outra concepção, defendida também pelos vanguardistas. Esta sugere que pelo fato do cinema ser uma arte predominantemente visual, induziria à percepção, enquanto a literatura, por erigir-se do código verbal, levaria à decifração e à conceituação<sup>7</sup>:

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúne, numa ordem lógica (...) Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um esforço pleno de emoção. (...) Assim o filme e o livro se opõem. O texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento. (EPSTEIN, 2003, p. 293-294).

---

<sup>7</sup> Tal concepção longe de ser um argumento antigo permeia ainda estudos mais recentes, como os de George Bluestone (1970), Heloísa Buarque de Hollanda (1978) e Jean Mitry (1997), entre outros.

Daí Epstein (2003), assim como outros estudiosos do cinema, estabelecer uma hierarquia de valor entre as artes, sugerindo que a literatura desenvolveria “qualidades consideradas superiores”, enquanto o cinema seria uma “escola de irracionalidade”. Discordamos dessa postura, uma vez que não leva em conta a capacidade que o espectador do filme tem de imaginar, colocando-o em uma condição de passividade e incapacidade interpretativa.

Os vanguardistas europeus ao tratarem a relação entre cinema e literatura, baseando-se na diferenciação, sobretudo, da palavra *versus* a imagem e do conceitual *versus* o emocional, pretendiam colocar o cinema em uma condição de superioridade frente à arte literária. Todavia, ao privilegiarem a busca de limites expressivos, definindo o que cada sistema artístico podia ou não significar, acabaram por instaurar um clima de hierarquias e rivalidades entre a arte fílmica e a literária, que contraditoriamente acabou colocando quase sempre o cinema em condição de inferioridade quando não de dependência em relação à literatura. Propagando, assim, análises sobre adaptações fílmicas que defendem a noção de respeitabilidade do cinema em relação ao texto literário e a suposta noção de inferioridade do filme diante da obra a qual adapta. (PEÑA-ARDID, 1992).

### 1.2.2 Eisenstein, Balázs, Bazin, Truffaut, Kracauer e outros

A relação entre cinema e literatura é estudada também na maioria dos trabalhos de cinema posteriores aos dos vanguardistas, como os dos “teóricos” Sergei Eisenstein, Béla Balázs, André Bazin, Siegfried Kracauer, etc. O crítico e cineasta russo Sergei Eisenstein, nas obras *A forma do filme* (2002a) e *O sentido do filme* (2002b)<sup>8</sup>, procura, principalmente, explicar a arte cinematográfica desenvolvendo a noção de montagem. Embora considere o procedimento da montagem como princípio criador essencial, não o trata como *específico* da linguagem cinematográfica, como faz a maioria dos críticos da época. Ao contrário, Eisenstein procura perceber como diversas formas artísticas, como teatro, pintura, literatura, se acomodam às leis sintáticas da montagem.

---

<sup>8</sup> Estes dois livros reúnem uma série de ensaios que foram produzidos por Sergei Eisenstein. *A forma do filme* foi publicado pela primeira vez em 1949 e *O sentido do filme*, em 1942.

Procurando descobrir equivalências estruturais entre o cinema e todas as demais artes, o crítico não se opõe em apontar as supostas heranças e influências que o cinema havia recebido das artes precedentes.

Não sei como meus leitores se sentem quanto a isto, mas para mim é sempre agradável reconhecer de novo e de novo o fato de que nosso cinema não carece de pais e *pedrigree*, de um passado, de tradições e da rica herança cultural das épocas passadas. Apenas pessoas muito inconscientes e presunçosas podem erigir leis e uma estética para o cinema partindo da premissa de algum incrível nascimento-virginal desta arte. Deixemos Dickens e toda plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhe lembrarem uma vez mais que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural. (EISENSTEIN, 2002a, p. 203).

De acordo com Peña-Ardid (1992), nenhum estudioso dos primeiros tempos se atreveu a reconhecer de uma maneira tão aberta as heranças que o cinema havia recebido das artes precedentes e em concreto da literatura. No ensaio *Dickens, Griffith e nós*, o cineasta registra que o desenvolvimento estético do cinema norte-americano pelo cineasta David W. Griffith<sup>9</sup> teria sido influenciado diretamente pelo romancista inglês Charles Dickens e pelo romance vitoriano. Eisenstein (2002a) sugere que o método de montagem de ação paralela no cinema teria sido desenvolvido com base nas obras desse escritor. “Griffith chegou à montagem através do método de ação paralela e foi levado à ideia de ação paralela por Dickens!” (EISENSTEIN, 2002a, p.183). Outras analogias e semelhanças sugeridas por ele são ainda a revelação do mundo interior e a fisionomia ética dos personagens, a utilização de primeiros-planos, os temas, a composição de cenas detalhadas e descritivas, etc.

Ao tentar demonstrar nos filmes de Griffith uma série de elementos que teriam provido das obras de Dickens, o estudo de Eisenstein reproduz a mesma noção de hierarquia entre as artes e de primazia da literatura sobre o cinema apresentada nas reflexões dos vanguardistas europeus. Entretanto, ao contrário da maioria dos estudos de sua época que tendem a avaliar negativamente a influência das artes precedentes no cinema, o crítico a avalia positivamente. O “teórico” acredita que a arte cinematográfica teria sido beneficiada

---

<sup>9</sup> D.W. Griffith, considerado um dos cineastas mais importantes para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica norte-americana, realizara cerca de 500 curtas-metragens entre 1908 e 1914, e pouco mais de 30 longas, entre 1914 e 1931. Alguns desses filmes são adaptações de obras literárias: *After Many Years* (1908), *Birth of a Nation* (1915), *For love of Gold* (1908), *The Sorrow of Satan* (1926), etc. D.W. Griffith, aliás, declara que teria sido nas grandes formas romanescas do século XIX, e, sobretudo, nas narrativas literárias do escritor Charles Dickens, que se inspirou para desenvolver determinadas ousadias narrativas e lances expressivos, tais como, a variação da posição da câmera em relação ao material filmado, a montagem linear, etc. (MITRY, 1997; VANOYE, 1994).

pela arte literária, pois essa haveria fornecido as bases fundamentais para o desenvolvimento do método de montagem paralela e aprimoramento da construção das narrativas filmicas.

O fato de Eisenstein ter tentado demonstrar, desde tão cedo, uma série de equivalências estruturais entre cinema e literatura é relevante, pois se em sua época já era raro admitir as heranças que o cinema havia recebido das artes precedentes, imagine então tentar demonstrá-las. O crítico avança também no sentido de mostrar “indícios cinematográficos” na literatura de Charles Dickens. Assim, é considerado por Peña-Ardid (1992) um dos primeiros “teóricos” a verificar a suposta existência de características pré-cinematográficas na literatura<sup>10</sup>.

Ao contrário de Eisenstein, que admite e encara positivamente a influência das outras artes no cinema, o crítico húngaro de cinema Béla Balázs acredita que a primeira responsabilidade do cinema seria crescer e mudar até alcançar sua própria força e direção, a fim de funcionar tão bem quanto as outras formas artísticas. No capítulo XXI do livro *Theory of the film: character and growth of a new art*, Balázs (1970) trata mais especificamente do assunto da adaptação filmica de obras literárias ao discutir a relação entre forma técnica e tema.

Balázs (1970) considera como “forma linguística” do cinema o produto natural da oscilação entre tema (ou assunto) e forma técnica. Nesse sentido, segundo ele, cada obra de arte é um trabalho cujo tema se adéqua perfeitamente ao seu veículo. Assim, determinados temas ou assuntos, como crianças, natureza ou animais, exigiriam a utilização de técnicas específicas, como primeiro-plano ou montagem, entre outras.

Balázs supõe, portanto, que o cineasta que explora outro trabalho artístico em busca de seu tema não estaria fazendo nada de errado desde que tivesse tentando reformulá-lo por meio da própria “forma linguística” do cinema.

(...) o dramaturgo dramatizando um romance ou um roteirista adaptando uma peça só pode utilizar a obra existente como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte como se ela fosse à realidade bruta, e nunca se ocupar da forma já conferida a essa realidade<sup>11</sup>. (BALÁZS, 1970, p. 263).

<sup>10</sup> Contudo, este aspecto não é plenamente explorado e desenvolvido por Eisenstein. Conforme Peña-Ardid (1992), tal corrente de estudos é desenvolvida, sobretudo, por volta de 1950 pelos estudiosos Étienne Fuzellier, Henri Agel e Paul Leglise. Eles pretendiam localizar uma série de técnicas e procedimentos cinematográficos em obras literárias anteriores a aparição do cinema.

<sup>11</sup> “(...) the dramatist dramatizing a novel or a film-script writer adapting a play may use the existing work of art merely as raw material, regard it from the specific angle of his own art form as if were raw reality, and pay no attention to the form once already given to the material.” (BALÁZS, 1970, p. 263).

Como Balázs (1970) acredita que cada obra de arte é um trabalho cujo tema se adéqua idealmente ao seu veículo, qualquer adaptação de obras literárias para o cinema resultaria inevitavelmente em algo menos satisfatório. A solução para tal problema, sugerida pelo crítico, seria, portanto, adaptar obras literárias “mediócras”, já que essas teriam mais probabilidade de serem transformadas cinematicamente com êxito. Nessa perspectiva, ele cita exemplos de peças teatrais e romances que considerava “fracos”, mas que ao serem adaptados se tornaram filmes “magníficos”, vez que o adaptador percebera neles temas verdadeiramente cinematográficos. Os exemplos são: *O nascimento de uma nação* (1915), *A marca da maldade* (1958), *Psicose* (1960), *Rastros de ódio* (1956) e *O tesouro de Sierra Madre* (1948).

De um modo geral, a discussão de Balázs revela a existência de um dilema que perpassa inevitavelmente grande parte das discussões sobre adaptação fílmica de obras literárias: a confrontação entre as qualidades estéticas do texto-base com as do filme dele resultante.

Perspectiva diversa à de Balázs, desenvolve André Bazin, por volta da década de 1950, no ensaio *Por um cinema impuro – em defesa da adaptação*, publicado pela primeira vez no *Cahiers du Cinema* e hoje encontrado também no livro *O que é o cinema?*. Embora ainda estivesse voltado para busca da especificidade fílmica, Bazin (1991) defende, ao contrário de Balázs, a aproximação entre cinema e literatura e a viabilidade da adaptação fílmica de qualquer obra literária. Considera que a adaptação é uma prática que traz apenas consequências positivas para o cinema e para a literatura e sugere que os diretores deveriam esquecer sua preciosa “forma linguística” e se colocarem a serviço das obras de arte que quisessem levar ao cinema.

Para defender a prática de adaptações fílmicas de obras literárias, Bazin apresenta em seu ensaio primeiramente argumentos de ordem histórica, social e econômica. O crítico afirma que o cinema teria realizado, no século XX, o que nenhuma atividade artística fizera ao longo da história moderna. Segundo Bazin (1991), nem o teatro renascentista de relativa popularidade, nem o *boom* do romance nos séculos XVIII e XIX, setorizado na classe burguesa, desfrutaram da irrestrita unanimidade e popularidade que o cinema atingira. Assim, defende que se no século XX nem todos podiam ter acesso aos livros dos grandes escritores, as adaptações fílmicas, devido ao alto nível de popularidade do cinema, permitiram que uma maior parcela de público tivesse acesso indireto a tais obras.

Sob esse viés, Bazin (1991) considera que a adaptação fílmica de obras literárias não traria prejuízos à literatura (como costumavam defender, sobretudo, os escritores da época).

Para ele, mesmo os filmes que modificassem claramente o “espírito” da obra literária serviriam de “introdução sedutora ao texto escrito”:

por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original, junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por outro, ou terão vontade de conhecer o modelo o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura. (BAZIN, 1991, p. 93).

Fora a questão propriamente econômica, social e cultural, Bazin (1991) apresenta outros argumentos favoráveis à prática de adaptação fílmica, procurando defender a noção de fidelidade à obra literária. Partindo do princípio de que estilo se define pela fusão de forma e fundo<sup>12</sup>, o crítico de cinema conclui que toda fidelidade ao estilo do romance seria ilusória. Dessa maneira, afirma que, ao adaptar, caberia ao cineasta encontrar os equivalentes cinematográficos do original, pois sendo o filme uma “tradução estética” do romance para outra linguagem, fundada numa simpatia fundamental do cineasta pelo romancista, teria que restituir o “espírito” do romance adaptado, apenas inventando e articulando os elementos áudio-visuais que tal romance não desautorizasse.

Nesse sentido, segundo Bazin (1991), o cineasta só ganharia ao manter-se fiel à literatura, pois encararia personagens, formas e estruturas mais complexas que o levariam a descobrir novos equivalentes expressivos cinematográficos. Assim, a fidelidade à letra de certos filmes, como *Le journal d'un curé de campagne* (1950), *Les Parents terribles* (1948), representa para Bazin, um signo de maturidade e não de decadência. Adaptar, por fim, de acordo com ele, significaria respeitar e não trair.

Com essas ideias, Bazin colabora decisivamente para apoiar a prática da adaptação fílmica, valorizando os benefícios que traria para a arte cinematográfica e literária. O “teórico”, apesar de colocar em cena a possibilidade de criação do diretor (busca de equivalentes fílmicos) e reconhecer os benefícios econômicos e de incentivo a leitura, ocasionados pela prática de adaptação, continua a ter suas ideias permeadas pelas noções de respeito à obra literária (“os diretores devem se colocar a serviço da obra literária, reproduzir

---

<sup>12</sup> Por forma entende-se a aparência imediata de uma obra. Neste sentido forma opõe-se normalmente a fundo. Por exemplo, numa obra literária o fundo é o conteúdo de idéias e a forma é o estilo. Nesta acepção o conceito de forma pode ultrapassar o simples significado de configuração exterior para ser entendido como o conjunto das propriedades estéticas ou estilísticas que dela resultam. (COIMBRA, Miguel).

apenas aquilo que o romance autorizasse”) e de hierarquia entre as artes. Noções que contribuíram para que o conceito de fidelidade do produto filmico ao “texto original” continuasse permeando as discussões sobre a relação entre cinema e literatura posteriormente.

Por sua vez o crítico e cineasta François Truffaut aborda o tema da adaptação diferentemente de Bazin. No ensaio *L’Adaptation littéraire au cinema* (apud Brito, 1995), Truffaut opõem-se a qualquer sistematização teórica do processo adaptativo, defendendo que o cineasta estaria totalmente livre para encontrar soluções próprias para cada caso. Segundo ele, não existiriam regras nem fórmulas específicas para garantir o êxito ou sucesso de uma adaptação, pois o sucesso do filme estaria exclusivamente relacionado à criatividade e à personalidade do diretor. Assim, apóia antes de tudo a liberdade de criação do cineasta, sugerindo que a obra literária poderia ser recriada da maneira que o diretor quisesse.

Os cineastas brasileiros do Cinema Novo, influenciados como Truffaut, pela *política dos autores*, dão relevância também à autoria – a *mise-en-scène* ou tratamento do movimento da câmera, do espaço, da ação, do cenário, etc – do diretor. Nesse sentido, ao tratarem do tema da adaptação filmica de obras literárias, os cinemanovistas defendem que os cineastas poderiam interpretar livremente o romance, invertendo determinados efeitos, propondo outras formas de entender certas passagens, alterando a hierarquia dos valores e redefinindo o sentido da experiência das personagens. (XAVIER, 2003). Nesse caso, o mais importante seria a liberdade, a autonomia e a capacidade criativa do diretor, sendo, portanto, a busca de fidelidade ao original literário um critério de juízo inferior ou até mesmo irrelevante.

Apesar de supervalorizarem a recriação e o papel autoral do diretor na realização de adaptações e deixarem de lado a busca por fidelidade, há ainda cinemanovistas, como é o caso de Joaquim Pedro de Andrade, que se preocupam tanto com a criação autônoma de obras filmicas, com “soluções originais”, estilos e identidades próprias, quanto com o diálogo com a alteridade da obra de partida.

Outro crítico de cinema que apresenta reflexões sobre o tema da adaptação, ainda na década de 1960, é o alemão Siegfried Kracauer. Adepto da corrente realista, que de um modo geral é contra qualquer forma de manipulação artística da realidade, o crítico acredita que a adaptação só poderia ter sucesso se fosse baseada em gêneros literários específicos.

Segundo Kracauer (apud Andrew, 2002), de todas as formas literárias, o romance seria a mais apta a ser transposta para o cinema. No entanto, para ele, nem toda adaptação de romances originaria filmes propriamente cinematográficos. Enquadrando os filmes em duas categorias mais amplas: filmes cinematográficos (todos que são realistas) e anticinematográficos (não-realistas), o “teórico” conclui que apenas os romances realistas ou

naturalistas constituiriam material adequado para a prática da adaptação. Isso porque para Kracauer (apud Andrew, 2002), a adaptação filmica só seria relevante quando o conteúdo da obra literária se baseasse na realidade objetiva. Desta forma, estaria condenada ao fracasso a transposição para tela de romances intimistas, baseados na experiência espiritual, mental, ou seja, nas incursões do universo interior dos personagens.

O ponto positivo de Kracauer, ao estudar o tema da adaptação filmica, é apontar o romance como gênero literário que mais se aproxima da forma narrativa cinematográfica, permitindo, assim, a percepção de uma série de interseções entre literatura e cinema. Conclusão contrária ao que o que ocorre com a maior parte dos trabalhos que apresentamos, vez que esses estão preocupados, sobretudo, em mostrar oposições ou diferenças entre as duas formas de arte.

### **1.2.3 “Teóricos da academia” – Jean Mitry e Christian Metz**

Notamos que dos vanguardistas europeus ao crítico Kracauer, as discussões em torno do assunto da adaptação filmica resultam em escritos carentes de sistematização teórica. Apropriando-se mais sistematicamente do instrumental teórico da psicanálise, da semiótica, da filosofia, da linguística, da estética e da narratologia, os “teóricos” de cinema, Jean Mitry e Christian Metz – conhecidos como os precursores da teoria moderna do cinema, que começa a configurar dentro do contexto das instituições acadêmicas por volta dos anos de 1960 e 1970 – suprem em parte tais carências. Contudo, os estudos desses dois a respeito da relação entre cinema e literatura, embora não tenham sido motivados pelo desejo desenfreado de colocar o cinema acima de todas as demais artes, apresentam-se ainda carentes de maior precisão conceitual.

Jean Mitry (1997) critica tanto os filmes que alteram completamente o conteúdo, a estrutura, o sentido e o efeito das obras de partida que adapta, quanto considera praticamente impossível existir uma fidelidade plena e literal na realização de adaptações.

Nesse sentido, o crítico discute algumas situações que todo adaptador enfrentaria ao realizar uma adaptação: 1) procurar ser fiel à forma (letra) do romance, seguindo passo a passo a progressão ou a sequência dos eventos; 2) tentar permanecer fiel ao “espírito” do romance, procurando expressar ideias ou sensações similares no filme, apenas mostrando por meio de imagens um mundo já repleto de significado ao invés de criar significações próprias;

3) partir do zero, afastando-se do original para impor um sentido e um estilo próprio. Aqui, o adaptador poderia contrariar a continuidade do romance, mudar de alguma forma as informações, as circunstâncias, os personagens, “trair” as intenções do autor. Este terceiro caso é apoiado, como vimos, por Truffaut e por aqueles que priorizam autoria do diretor.

Mitry (1997) critica os dois primeiros casos, pois em nenhum deles se alcançaria a fidelidade literal nem se utilizaria com eficácia as possibilidades expressivas do cinema. No primeiro caso, pelo simples fato dos eventos serem representados visualmente, já estaria sendo deturpada, “traindo”, a forma romanesca. Enquanto no segundo, se estaria apenas tomando servilmente o romance como obra a ser filmicamente ilustrada. Sendo assim, o filme seria incapaz de traduzir os sentidos profundos e fornecer os equivalentes estéticos do romance. Entretanto, acreditamos que tentar permanecer fiel ao “espírito” do romance, procurando expressar as mesmas ideias ou significados da obra literária no cinema, não representa obrigatoriamente servilismo ou impossibilidade de produzir soluções cinematográficas peculiares, como nos faz supor Mitry. É plenamente possível se manter fiel ao “espírito” do romance, sem ser obrigatoriamente servil. Basta citarmos os exemplos de adaptações discutidas por André Bazin, como *Sinfonia Pastoral*, *Le journal d’un curé de campagne* e *Les Parents terribles*. Nessas, os diretores mantêm uma fidelidade quase literal ao sentido e à estrutura narrativa das obras literárias sem deixar de utilizar recursos cinematográficos próprios.

Em relação ao terceiro caso, Mitry (1997) afirma que aquele modelo deveria ser visto como um caso de recriação total e os diretores como “criadores genuínos.” O crítico afirma que não haveria nada que pudesse impedir o cineasta de usar um romance daquela maneira, já que muitas vezes, adaptar obras teria se tornado uma “aventura comercial” de aproveitamento de título. Contudo, adverte que nos casos em que apenas se usa o título do trabalho “original” para produzir um filme completamente diferente, o cineasta não deveria usar a reputação da obra literária para se enaltecer, mas, sim, modificar a intitulação.

No fim das contas, a discussão que Mitry levanta sobre adaptação é muito mais uma tentativa de categorizar os tipos ou modelos possíveis de adaptação – os quais, segundo ele, na maioria das vezes tenderiam muito mais ao fracasso do que ao êxito – do que propriamente uma tentativa de conceituação mais precisa. Em meio a tais categorizações, Mitry (1997) apresenta uma postura ambígua, ora defendendo a fidelidade, ora a recriação, mas nunca uma fidelidade literal à forma ou ao “espírito”, nem uma recriação total ou o uso deliberado da obra de partida. Assim, Mitry apresenta, embora não diretamente, uma espécie de postura meio-termo. Ou seja, defende a preservação de determinados aspectos da obra de partida na

adaptação cinematográfica e ao mesmo tempo reconhece que diferenciações entre as obras no processo de adaptação são inevitáveis, sobretudo devido aos tipos de materiais expressivos usados por cada meio.

O trabalho de Mitry é relevante, principalmente, no sentido em que pondera as possibilidades de inter-relacionar aspectos de fidelidade e de recriação no processo de adaptação e no sentido em que aborda questões que não tinham sido aprofundadas anteriormente, como diferenciação entre fidelidade ao “espírito” e a “letra” e atitudes morais do cineasta ao se utilizar do título da obra original, entre outros.

Por sua vez, o pesquisador de cinema Christian Metz realiza nos ensaios de seu livro *A Significação no Cinema* (1977) uma série de diferenciações entre a linguagem verbal-escrita e a linguagem cinematográfica, baseando-se nos estudos semióticos e semiológicos desenvolvidos por Charles Peirce e Ferdinand de Saussure. Algumas das diferenças apontadas por ele são: 1ª) os significantes do cinema (imagem, som) estariam intimamente ligados aos seus significados, assim, não seria possível separar os significantes do cinema sem desmembrar seus significados ao mesmo tempo. As imagens, então, seriam representações realistas e os sons, reproduções exatas daquilo a que se referissem, ao inverso do que ocorreria na literatura, na qual a palavra (significante) se encontraria separada do significado; 2ª) o plano seria uma unidade atualizada, uma unidade do discurso, uma espécie de enunciado<sup>13</sup>, referindo-se sempre ao real; ao contrário da palavra, que seria uma unidade de léxico puramente virtual. Ou seja, o cinema não poderia ser comparado a um simples substantivo, pois a fotografia de uma casa, longe de ser um sujeito ou objeto de alguma frase, seria como a própria afirmação ou sentença; 3ª) na literatura, o nível conotativo de significado existiria separadamente do nível denotativo. Ou seja, o escritor, geralmente, procuraria nos níveis dos significantes explorar os sons e as imagens de sua linguagem até que essa denotação alcançasse um segundo nível, o conotativo; enquanto que o cinema teria uma conotação homogênea em relação à sua denotação. Isso porque, no cinema, de acordo com Metz (1977), o significante e o significado estariam intimamente relacionados, fazendo com que a denotação da imagem fosse notada ao mesmo tempo em que se percebesse a atitude do cineasta com relação a essa imagem.

---

<sup>13</sup> Entretanto, posteriormente, Metz (1977) pondera a equivalência entre plano e enunciado: “O plano parece mais com um enunciado do que com a palavra, no entanto, seria falso dizer que um plano equivale a um enunciado, pois entre o plano e o enunciado lingüístico, grandes diferenças permanecem. Mesmo o enunciado mais complexo é redutível em última análise a elementos discretos (palavras, morfemas, fonemas, traços pertinentes) cuja qualidade e natureza são fixas” (METZ, 1977, p. 138).

Além de realizar essas diferenciações, o teórico do cinema procura definir os tipos de material de expressão e os códigos<sup>14</sup> sobre os quais o cineasta poderia trabalhar para compor determinados gêneros de filme. Ao definir os códigos não-específicos, como iluminação e a maioria das técnicas narrativas, Metz (1977) chega à conclusão de que teria sido a propensão comum em desenvolver narrativas que permitira ao cinema ser absolutamente “invadido” pela ficção romanesca. Entretanto, interessado em definir como os códigos narrativos atuavam no cinema, o teórico mostra no ensaio *Apontamentos para uma semiologia da narração* (1977) algumas distinções, embora breves e pouco sistemáticas, entre a narrativa literária e a cinematográfica<sup>15</sup>. Concluindo: “uma determinada narração sofre no cinema um tratamento semiológico muito diverso do que receberia num romance, num bailado de enredo, numa história em quadrinhos, etc.” (METZ, 1977, p. 167).

Embora, Metz não trate amiúde do problema da adaptação, suas reflexões são relevantes pelo menos por três motivos. Primeiro, porque ao delimitar mais precisamente os códigos específicos e não-específicos do cinema, nos permite observar melhor os tipos de materiais da expressão do cinema e da literatura e conseqüentemente nos possibilita perceber como esses operaram na configuração de sentido do filme e do romance. Segundo, porque ao tentar discutir de maneira mais sistemática, embora ainda não plenamente aprofundada, as divergências entre o modelo narrativo cinematográfico e o literário, abre espaço para que os estudos a respeito do tema “Cinema e Literatura” passassem a se esforçar também para encontrar semelhanças entre os dois modelos narrativos. Fato esse que ocorre nos trabalhos de alguns discípulos de Metz, como François Jost e André Gardies. E finalmente porque ao se preocupar excessivamente em fornecer uma descrição exata dos processos de significação no cinema, averiguando de que forma esse produziria determinadas significações ou transmitiria significados ao espectador, o teórico nos faz perceber indiretamente a importância de estudar o processo de adaptação fílmica sobre uma perspectiva de análise textual.

---

<sup>14</sup> O conceito semiológico de código refere-se a um “conjunto de regras abstratas e organizadas segundo uma coerência de ordem lógica em um determinado sistema”. (PEÑA-ARDID, 1992, p. 88-89). Para Metz, o cinema é composto por códigos específicos (exclusivos dele) e códigos não-específicos (que são compartilhados com outras artes). Essa divisão o leva a concluir que o cinema é uma linguagem heterogênea, cujo material de expressão compõe-se de cinco canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no plano). (ANDREW, 2002).

<sup>15</sup> Metz (1977) analisa, por exemplo, que as maneiras como a literatura e o cinema manipulam a relação entre o tempo da estória e o tempo que o narrador conta essa estória seriam diferentes.

### **1.3 Fidelidade e Recriação: Perspectivas Predominantes nos Estudos sobre Adaptação Fílmica de Obras Literárias**

Com base nesta revisão, percebemos que as maneiras como os estudiosos de cinema e cineastas discutem a relação entre cinema e literatura, e mais especificamente o assunto da adaptação fílmica, são muitas e distintas. Ora se considera a relação em termos de filiação, colocando-se o cinema em um nível inferior à literatura; ora se rejeita ou avalia negativamente a influência da arte literária sobre a cinematográfica; ora se aceita e se analisa positivamente tal influência; ora se aponta em textos literários influências vindas da arte fílmica; ora se evita reconhecer a existência de qualquer vestígio cinematográfico em obras literárias.

Do mesmo modo que os críticos de cinema, os críticos literários e os escritores apresentam também atitudes e concepções variadas e distintas ao analisarem o tema. Segundo Peña-Ardid (1992), esses se mostram inicialmente pouco dispostos a incorporar em seus estudos problemas que bem poderiam ser de sua competência, como o dos vínculos de alguns escritores com o cinema, o tratamento que as obras literárias recebem na tela e, certamente, o controvertido dilema da influência da linguagem cinematográfica sobre a literária.<sup>16</sup>

Assim, quando discutem o assunto, eles ou criticam negativamente a influência do cinema na literatura e os tratamentos dados às obras literárias aos serem adaptadas para as telas ou apóiam e encaram positivamente a relação entre as duas artes. Os escritores e críticos literários Albert Camus, André Gide, André Malraux e Raymond Radiguet negam qualquer influência do cinema na literatura. Já Virginia Woolf e Claude Gauthier defendem a fidelidade do filme ao romance. Por sua vez os estudiosos Boris Eichenbaum, Georges-Albert Astre e Philippe Durand defendem a interdependência entre cinema e literatura e a noção de recriação. Há ainda escritores que aderem até mesmo à prática da adaptação, realizando roteiros cinematográficos, como é o caso de William Faulkner, John Dos Passos e Scott Fitzgerald. (BRITO, 1995; PEÑA-ARDID, 1992).

Diante desse quadro, podemos dizer, portanto, que os estudos sobre adaptação têm sido basicamente tanto de natureza comparativa quanto conflitiva, contribuindo com frequência para instaurar hierarquias e rivalidades entre as duas artes. O resultado é, então,

---

<sup>16</sup> A falta de interesse dos críticos literários e dos escritores em estudar a relação entre cinema e literatura deveu-se ao fato deles temerem que o cinema se apropriasse de zonas que tradicionalmente lhe estavam reservadas e também ao fato de associarem o cinema aos fenômenos artísticos da cultura popular e de massa, considerando-se impossível, assim, notar qualquer influência deste na literatura. (PEÑA-ARDID, 1992).

uma série de trabalhos permeados por noções de liberdade criativa e recriação e por oposições binárias: alta cultura *versus* cultura de massa, original *versus* cópia. As primeiras noções são geralmente utilizadas nos estudos que procuram defender a ideia de recriação. Enquanto o apontamento das oposições binárias aparece, principalmente, em estudos que defendem a ideia de fidelidade.

De fato, como afirma Andrew (2000), é em torno das noções de fidelidade ou de recriação que a maioria dos estudos sobre adaptação têm sido desenvolvidos e discutidos<sup>17</sup>. Ou seja, dois tipos de linhas investigativas têm predominado nesses estudos, as denominamos, então, de Perspectiva Poética de Fidelidade e de Perspectiva Poética de Recriação.

As concepções que delineiam o quadro dos estudos da Perspectiva Poética de Fidelidade enfatizam a noção de traição ao original, do desnível qualitativo entre o filme e o romance, da superioridade da arte literária em relação à cinematográfica, da necessidade de respeitabilidade à obra-fonte, da especificidade de cada arte, da existência de um sentido principal, essencial e único da obra, etc. Enquanto as concepções que compõem o quadro dos trabalhos da perspectiva poética de recriação escolhem outros caminhos que não os de literalidade ao “espírito” do livro, defendendo a interdependência e as possibilidades de interação entre as artes, as diferenças expressivas entre os meios, a liberdade de criação, o estilo individual de cada criador, a intertextualidade, a “interpretação” livre e múltipla e a transformação de uma obra ao ser traduzida para outra linguagem.

Vejamos, então, mais aprofundadamente, como os estudos das Perspectivas Poéticas de Fidelidade e de Recriação têm se desenvolvido e se configurado tanto em termos conceituais quanto metodológicos.

### **1.3.1 Perspectiva Poética de Fidelidade**

Apesar das duas abordagens, Perspectiva de Fidelidade e de Recriação, se desenvolverem concomitantemente, as concepções da Perspectiva de Fidelidade têm predominado na maioria dos estudos sobre adaptação. (ANDREW, 2000; NAREMORE, 2000; RAY, 2000).

---

<sup>17</sup> Embora, em determinadas épocas existam a predominância de uma ou outra dessas linhas investigativas (como discutimos na seqüência), estudos de adaptação com base na noção de recriação ou de fidelidade desenvolvem-se com relativa independência de sua situação na diacronia.

Infelizmente a maioria das discussões sobre adaptação filmicas pode ser resumida pela charge do *New Yorker* em que Alfred Hitchcock uma vez descreveu para François Truffaut: duas cabras estão comendo um monte de filmes enlatados, e uma cabra diz para a outra, ‘Particularmente, eu gostei mais do livro’.<sup>18</sup> (NAREMORE, 2000, p.2).

A postura geral norteadora dos estudos que defendem a ideia de fidelidade geralmente supõe que há algo “essencial”, um significado único e correto, na obra literária que deve ser reproduzido do mesmo modo na adaptação cinematográfica. “Fidelidade da adaptação é convencionalmente tratada em relação à ‘letra’ e ao ‘espírito’ [significado] do texto.”<sup>19</sup> (ANDREW, 2000, p.31).

Nessa perspectiva, as análises vão direto ao sentido desenvolvido pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem (o trai). Por exemplo, o cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos afirma sobre seu filme *Tenda dos Milagres* (1977), adaptação do romance homônimo de Jorge Amado: “Procurei conservar no filme a estrutura narrativa do romance (...) Muitas coisas eu respeitei na adaptação.” (SANTOS apud LEITE, 1984, p.55). Por sua vez, o escritor Jorge Amado opina: “O filme (...) é fiel ao livro no que é fundamental. Aquilo que o livro tenta expressar a cada um dos leitores, o filme de Nelson tenta levar a cada um dos espectadores.” (AMADO apud LEITE, 1984, p. 55).

A opinião de Jorge Amado é favorável ao processo de adaptação pelo fato dessa ter procurado respeitar e ser “fidedigno” ao sentido do texto-fonte. Entretanto, se em alguns casos a busca pela pretensa fidelidade gera análises favoráveis ao processo de adaptação, em outros, a não preocupação com o fidelismo, origina críticas negativas. O escritor Geraldo Ferraz reage contra a adaptação filmica de seu romance *Doramundo*, realizada pelo cineasta João Batista de Andrade, em 1977:

Rejeito a adaptação do meu livro ‘*Doramundo*’ para o cinema, como também os direitos autorais dela decorrentes; rejeito-os porque recebê-los seria imoral. Não é esse texto aquele que escrevi para o romance e de tal maneira não é decente aceitar direito autorial. ‘*Doramundo*’ não existe senão como um texto qualquer e maior anarquia de interpretação não poderiam garrotear esse azarado romance. Donde, repudiar o filme, sem raiva porque nada tenho com o filme. Meu nome está lá por acaso como título do romance. E por nada temos um com o outro, rejeito ainda os direitos autorais

---

<sup>18</sup> “Unfortunately, most discussions of adaptation in film can be summarized by a *New Yorker* cartoon that Alfred Hitchcock once described to François Truffaut: two goats are eating a pile of film cans, and one goat says to the other, ‘Personally, I liked the book better’.” (NAREMORE, 2000, p. 2).

<sup>19</sup> “Fidelity of adaptation is conventionally treated in relation to the ‘letter’ and to the ‘spirit of a text’.” (ANDREW, 2000, p. 31).

do contrato. O que se fez foi uma escamoteação do que era fundamental no texto. Isto a tal ponto que, quando o filme terminar, ninguém que não tenha lido o romance, pode imaginar onde está essa coisa misteriosa, esse doramundo. (FERRAZ apud LEITE, 1984, p.57-58).

Tal crítica fundamenta-se em noções e posturas comumente defendidas pela perspectiva de fidelidade, como: “essência”, “sentido único e principal”, respeito ao autor da obra adaptada e apontamentos de “oposições binárias” (alta cultura *versus* cultura de massa, original *versus* cópia, traição *versus* fidelidade, melhor *versus* pior).

Ao se discutir o processo de adaptação com base nesse sistema de oposições – que segundo o pesquisador e professor americano de Comunicação e Cultura da Indiana University, James Naremore (2000), é produto de um senso comum submerso das ideias de cultura e sociedade de Matthew Arnold e de estética do filósofo Immanuel Kant<sup>20</sup> – é natural que a arte literária quase sempre seja colocada em condições de superioridade em relação à cinematográfica. Sendo assim, na maior parte dos casos as adaptações fílmicas têm sido julgadas negativamente como defeituosas, simplificadoras e inferiores esteticamente à obra literária seja por não terem conseguido expressar o mesmo sentido do romance, seja por terem reduzido ou modificado o material de partida.

Dessa maneira, o professor e pesquisador de estudos de cinema da Universidade de Nova York, Robert Stam (2000), afirma:

A linguagem da crítica que trata da adaptação fílmica de romances tem sido com frequência profundamente moralista, inundada de termos como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação*, *vulgarização* e *profanação*, cada acusação carregando sua carga específica de negatividade.<sup>21</sup> (STAM, 2000, p. 54).

Os adeptos da noção de fidelidade, além de compararem os sentidos ou significados textuais do filme e do romance, também relacionam outros critérios, tais como temática, enredo, efeito, personagem, ordem dos eventos na narrativa e “essência” do meio de expressão.

<sup>20</sup> Naremore (2000) refere-se às ideias de Matthew Arnold defendidas na obra “Cultura e Anarquia” (1869). Nesta, Arnold argumenta que cultura seria sinônimo de grandes trabalhos de arte e que a tradição cultural herdada do mundo Judeu-Cristão teria incorporado o melhor do que havia sido pensado e dito. Já ao falar do filósofo Immanuel Kant, Naremore (2000) refere-se à “filosofia idealista”, surgida no final do século XVIII na Europa, associada também aos pensadores Georg Hegel, Johann von Schiller e Samuel Taylor Coleridge, que servira para que, da metade do século XIX até o auge do movimento modernista literário, tanto o fazer quanto o apreciar artístico fosse considerado uma atividade especializada, autônoma e transcendente.

<sup>21</sup> “The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization*, and *desecration*, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity.” (STAM, 2000, p. 54).

Segundo Stam (2000), a questão de “essência” do meio, por exemplo, leva à suposição de que o cinema é bom para certas coisas e ruim para outras, ou seja, admite-se certas possibilidades estéticas e se exclui outras. Nessa perspectiva, o crítico de cinema Pauline Kael afirma que “Filmes são bons para ação; mas não são bons para pensamentos reflexivos ou conceituais.”<sup>22</sup>(KAEL apud STAM, 2000, p. 59). Por sua vez, o crítico Claude Gauteur (apud Brito, 1995) defende que certas obras literárias encontram-se em um patamar tão alto de perfeição que é impossível adaptá-las para o cinema. As obras que ele cita como exemplo são: *A Ilíada*, *Ligações Perigosas*, *O vermelho e O negro*, *Guerra e Paz*, *Moby Dick*, *Almas Mortas*, *Em busca do tempo perdido* e *Ulisses*.

Gauteur e Kael partindo desse pressuposto, anteriormente defendidas por Balázs (1970) e Kracauer (apud Andrew, 2002), transmitem indiretamente uma noção controversa de que a capacidade expressiva da arte cinematográfica seria inferior à literária. Todavia, dizer que cinema e literatura trabalham com materiais de significação distintos não deve nos levar automaticamente a defender que um meio é melhor do que outro, pois apenas expressam-se de maneiras diferentes.

### **1.3.1.1 Motivos para predominância de estudos com base na Perspectiva Poética de Fidelidade**

Embora a partir da década de 1960 os estudos sobre adaptação passem a ganhar espaço no âmbito acadêmico<sup>23</sup> e defendam com mais frequência a possibilidade de recriação e

<sup>22</sup> “Movies are good at action; they not good at reflective thought or conceptual thinking”. (KAEL apud STAM, 2000, p. 59).

<sup>23</sup> Nesse âmbito têm-se inicialmente os trabalhos de Jean Mitry e Christian Metz, na Europa, e George Bluestone e Robert Richardson, nos Estados Unidos. De acordo com James Naremore (2000) e Randal Johnson (1982), as obras *Novel into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957), de George Bluestone, e *Literature and Film* (1969), de Robert Richardson, são as primeiras pesquisas acadêmicas norte-americanas voltadas a discutir especificamente o assunto da adaptação. A idéia de George Bluestone recebe influência da ideologia modernista de arte, defendendo que o cinema não poderia adquirir verdadeiro capital cultural antes de se estabelecer como uma forma específica de comunicação. Assim, ele analisa a adaptação fílmica mostrando as diferenças entre o romance e o filme, gastando indiretamente muito tempo com a questão da fidelidade textual. Apesar de Bluestone reconhecer que os produtos finais do romance e do filme são bastante diferentes, colocando o cinema (adaptação) em uma condição de autonomia em relação à literatura, ao se deter à análise de filmes baseados em romances canônicos tende a confirmar a “prioridade intelectual e a superioridade formal” da arte literária sob a cinematográfica. Por sua vez o crítico de cinema Robert Richardson tem interesse basicamente em mostrar as origens literárias de muitas técnicas cinematográficas. Partindo da proposição de que a literatura é uma forma de arte mais antiga do que o cinema, Richardson argumenta que o cinema teria aprendido muitas de suas técnicas da literatura. Nesse sentido, ele reproduz mais uma vez a concepção de *cânon* literário e de hierarquia entre artes. (BRITO, 1995; JOHNSON, 1992; NAREMORE, 2000).

adquiriram certa “sofisticação” ao utilizarem determinadas teorias, – incluindo o estruturalismo e as poéticas pós-estruturalistas de Roland Barthes, a narratologia de Gérard Genette e o neoformalismo de David Bordwell e Kristin Thompson, – até a década de 1980 continuam a ser guiados, sobretudo, pelas concepções da Perspectiva de Fidelidade. Tendendo, portanto, a valorizar o *cânon* literário e essencializar a natureza do cinema. (NAREMORE, 2000; PEÑA-ARDID, 1992; RAY, 2000).

Desse modo, esses trabalhos teriam sido caracterizados pela ausência de rigor metodológico e de análises conceitualmente aprofundadas, fazendo com que o campo de estudos com a rubrica “Cinema e Literatura” adquirisse uma “má reputação”. (CATRYSSSE, 1992; NAREMORE, 2000; PEÑA-ARDID, 1992; RAY, 2000; WHELEHAN, 1999).

‘A esmagadora maioria do que tem sido escrito sobre a relação cinema e literatura está aberto a sérios questionamentos’. (...) como se as inadequações dos principais livros, artigos e textos de livros do campo tivessem desacreditado o próprio assunto<sup>24</sup>. (RAY, 2000, p. 38).

O professor e diretor do Centro de Estudos de Cinema da Universidade da Florida, Robert Ray (2000), sugere no artigo *The Field of ‘Literature and Film’*, que fatores como “métodos de estudos acadêmicos” e “exigências profissionais da academia” contribuíram para que o campo de estudo “Cinema e Literatura” se desenvolvesse do modo como estamos apresentando.

Ao falar dos métodos de estudo, Ray (2000) comenta que mais da metade de 1.235 trabalhos feitos sobre o assunto até o ano de 1977 era de estudos de casos individuais, que se limitava a verificar o “específico” do filme e do romance. Além de evidenciar a ausência de conhecimento cumulativo. Apesar de apontar esta ausência de “literatura precedente”, Ray afirma, contudo, que o campo dos estudos de “Cinema e Literatura” recebeu influências do *New Criticism* (Nova Crítica Literária).

O *New Criticism* – baseando-se na ideia de sensibilidade crítica individual (exemplificado pela citação de T.S. Eliot que diz: “Não existe nenhum método, exceto ser muito inteligente”), na noção de que o texto é para ser apreciado de acordo com sua “integridade”, “relevância”, “unidade”, “função” e “maturidade”, na veneração de “grandes obras de arte” e na hostilidade à tradução (“a Heresia da Paráfrase”) – teria contribuído para patrocinar o pensamento “obsessivo” de que as versões cinematográficas de clássicos

---

<sup>24</sup> “The overwhelming bulk of what’s been written about the relationship of film and literature is open to serious question.’ (...) as if the sensed inadequacies of the field’s principal books, journal, and textbooks had somehow discredited the subject itself.” (RAY, 2000, p.38)

literários geralmente não corresponderiam às expectativas de suas fontes. Assim, a maioria dos artigos escritos sobre adaptação tenderam a usar no título algo equivalente a: “Mas Comparado ao Original ...”. (RAY, 2000).

Tentativas do New Criticism de definir a essência da poesia, do romance e da literatura também encorajou os pesquisadores do assunto cinema e literatura a utilizar artigos sobre adaptação como meio para especular sobre, nas palavras de um artigo de Seymour Chatman, ‘What Novels Can Do That Films Can’t (e vice versa)’. Tais artigos normalmente recomendam aos leitores sobre as limitações da arte cinematográfica.<sup>25</sup> (RAY, 2000, p.46).

Já ao discutir sobre as exigências profissionais da carreira acadêmica, Ray (2000) explica que o fato dos estudos acadêmicos sobre adaptação terem iniciado sua ascensão no mesmo momento em que o mercado de trabalho para Ph.D.s em literatura entrou em crise, fim de 1960 e começo de 1970, estimulou uma rápida e vasta produção de trabalhos sobre o assunto. Isso porque a fim de alcançarem promoções e estabilidade profissional nas instituições acadêmicas, professores assistentes, pesquisadores e candidatos à docência passaram a desenvolver inúmeros artigos sobre adaptação.

Nosso sistema de títulos cria a necessidade de teorias e métodos que gerem inúmeros pequenos projetos que possam ser finalizados em menos de seis anos e registrados no curriculum [sic] vitae. Desta interpretação pode-se gerar finalmente uma série de artigos de vinte páginas, que se adéquam muito melhor ao nosso sistema do que teorias cujos projetos levariam anos para concluí-lás<sup>26</sup>. (CULLER apud RAY, 2000, p.47).

É apenas por volta da década 1980 em diante que esse quadro, no qual se desenvolve o estudo de adaptação, tende a adquirir uma nova configuração. Passa-se a relativizar a noção de fidelidade, enfraquecendo-se os preconceitos observados em determinadas concepções da Perspectiva de Fidelidade, salienta-se a interferência promovida pelo adaptador e a transformação como inerente ao processo de adaptação. Essas concepções levam as pesquisas a, cada vez mais, voltarem-se para o estudo de adaptações com base na noção de recriação.

Desde então, é a Perspectiva Poética de Recriação que tem predominado na maioria dos trabalhos do campo de estudos intitulado “Cinema e Literatura”. (RAY, 2000). Exemplos

---

<sup>25</sup> “New Criticism’s attempts to define the essence of poetry, the novel, and literature also encouraged film and literature scholars to use articles on adaptation as vehicles for speculating about, in the words of article by Seymour Chatman, ‘What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice-Versa).’ Such articles normally advised readers of the cinema’s limitations.” (RAY, 2000, p. 46).

<sup>26</sup> “Our tenure system creates a need for theories and methods that generate numerous small projects which can be completed in less than six years and listed on curriculum [sic] vitae. Since interpretation can generate an endless series of twenty-page articles, it suits our system much better than theories whose projects would take years to complete”. (RAY, 2000, p.47).

contemporâneos são as pesquisas de Balogh (1996), Peña-Ardid (1996), Andrew (2000), Whelehan (1999), Xavier (2003), Naremore (2000), Oliveira (2004), Johnson (2003), Stam (2000; 2008), Ray (2000), entre outras. De acordo com Naremore (2000), outros pesquisadores que seguem essa perspectiva de estudo são George Bluestone, em *Novels into Film* (1957), Neil Syniard, na obra *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* (1986), Monique Carcaud-Macaire e Jeanne-Marie Clerc, em *Pour une Lecture Sociocritique de l'Adaptation Cinématographique* (1995) e o canadense Patrick Cattrysse, no livro *Pour une Theorie de l'Adaptation Filmique: Le film noir américain* (1992). Esses têm procurado demonstrar a irrelevância da circunscrição da adaptação a partir das noções de “fidelidade” ou de “traição”, enfatizando que a adaptação fílmica consiste em um fenômeno intersemiótico dinâmico e multidimensional, ou seja, recriador, capaz de transfigurar as marcas pragmo-semânticas do texto literário. (NAREMORE, 2000).

### 1.3.2 Perspectiva Poética de Recriação

De um modo geral, o pressuposto básico da Perspectiva Poética de Recriação sugere que a Perspectiva Poética de Fidelidade teria se desenvolvido com argumentos “teóricos” (conceituais) e propostas metodológicas pouco ou mal elaborados. Ray (2000), no início do artigo *The Field of 'Literature and Film'*, questiona os motivos pelos quais tão poucos trabalhos significativos sobre a relação entre *cinema e literatura* haveriam sido produzidos ao longo dos anos. Por sua vez, o pesquisador deste tema, Patrick Cattrysse (1992), afirma que embora estudos sobre o fenômeno da adaptação fílmica de obras literárias seja tão antigo quanto o próprio cinema, eles teriam permanecido metodológica e conceitualmente carentes.

... nenhum método tem sido desenvolvido até hoje que nos permitiria a estudar a adaptação fílmica em um caminho *sistemático* (...) as abordagens (...) não fornecem instrumentos analíticos para estudar e comparar textos do filme. Além disso, alguns de seus conceitos teóricos (por exemplo, normas, modelos, sistemas, domínios) estão necessitando de mais elaboração.<sup>27</sup> (CATTRYSSSE, 1992, p. 54; 60-61).

<sup>27</sup> “... no coherent method has been developed to date which would allow one to study film adaptation in a *systematic* way (...) the approaches (...) does not provide analytical instruments for studying and comparing films texts. Furthermore, some of its theoretical concepts (e.g., norms, models, systems, dominant) are need of more elaboration.” (CATTRYSSSE, 1992, p. 54; 60-61).

Trabalhos contemporâneos realizados por Balogh (1996), Peña-Ardid (1992), Andrew (2000), Whelehan (1999), Xavier (2003), Naremore (2000), Oliveira (2004), Johnson (2003), Stam (2000; 2008) e Leitch (2003), apresentam afirmações semelhantes.

A partir de tal pressuposto, os estudos da Perspectiva Poética de Recriação procuram criticar, opor-se e até mesmo desvalidar os trabalhos da Perspectiva Poética de Fidelidade. Vejamos algumas dessas críticas: “Inquestionavelmente a mais frequente e mais enfadonha discussão de adaptação (e tão bem quanto da relação entre cinema e literatura) relaciona fidelidade e transformação”<sup>28</sup>. (ANDREW, 2000, p.31). “Sobretudo, devemos ser menos preocupados com noções incipientes de ‘fidelidade’ e dar mais atenção a respostas dialógicas – para leituras, críticas, interpretações, e reescritura de material prioritário.”<sup>29</sup> (STAM, 2000, p.75-76).

Após apresentarem tais críticas, os adeptos da recriação expõem e desenvolvem uma série de argumentos para as justificarem, – mostrando os motivos pelos quais “fidelidade” seria uma noção que deveria ser deixada de lado ao se discutir a adaptação – e por outro lado, para defenderem a noção de recriação.<sup>30</sup> Dessa maneira, acreditamos que a Perspectiva de Recriação tanto pretende enfraquecer e desvalidar as concepções da Perspectiva de Fidelidade quanto sugerir explicita e implicitamente que seus conceitos e métodos são “modelos” mais aprofundados e válidos.

Genericamente, esses argumentos tratam da questão da intertextualidade, da interpretação, do uso da obra, da liberdade criativa do autor, da “obra aberta”, da especificidade dos meios e das diferenças entre os materiais significantes, os sistemas de produção, os contextos históricos, sócio-culturais e ideológicos, para defender que recriação é uma característica inerente ao processo de adaptação fílmica.

---

<sup>28</sup> “Unquestionably the most frequent and most tiresome discussion of adaptation (and of film and literature relations as well) concerns fidelity and transformation”. (ANDREW, 2000, p.31).

<sup>29</sup> “Above all, we need to be less concerned with inchoate notions of ‘fidelity’ and to give more attention to dialogical responses – to readings, critiques, interpretations, and rewritings of prior material.” (STAM, 2000, p.75-76).

<sup>30</sup> Stam (2000) afirma que as teorias lingüísticas, a semiótica estruturalista, o conceito bakhtiniano de autor como orquestrador de discursos pré-existentes, os estudos de tradução de Roman Jakobson, a vertente de Michel Foucault em favor da anonimidade do discurso, a concepção desconstrutivista da volatilidade dos signos de Jacques Derrida e as argumentações de Roland Barthes que tratam à adaptação fílmica como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, e não necessariamente como algo subordinado a ele, teriam contribuído para enfraquecer as concepções de fidelidade e para defesa da noção de recriação.

### 1.3.2.1 Concepções “Teóricas”

#### 1.3.2.1.1 Apontamentos de diferenças entre materiais de expressão e entre modos de produção, distribuição e custos

Uma das ideias mais frequentes da perspectiva de recriação afirma que as diferenças entre os materiais significantes do cinema e da literatura ocasionariam inevitavelmente mudanças ao adaptar uma obra literária para o cinema. Nesse sentido, o pesquisador de cinema Randal Johnson (2003) explica que a busca por fidelidade seria um problema, pois ignoraria as diferenças tanto entre os materiais da expressão quanto entre as dinâmicas de produção cultural dos dois meios.

Seguindo o mesmo rumo de Johnson, Stam<sup>31</sup> (2000) defende que as diferenças<sup>32</sup> entre os materiais de expressão contribuiriam para que modificações na forma, no conteúdo e na dinâmica de produção de efeitos ocorram ao se realizar a adaptação de obra literária para o cinema. Ele explica essa posição ao analisar o filme *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick, adaptação do romance homônimo, escrito por Vladimir Nabokov. Segundo Stam, na obra literária, a descrição do acidente de carro da personagem Charlotte teria “o impacto de uma visão instantânea de uma seqüência de palavras. A ‘acumulação física na página’, (...) enfraquece o *flash* real, uma impressão única e penetrante”<sup>33</sup>. (STAM, 2000, p.59). Enquanto a mesma seqüência no filme ofereceria uma simultaneidade de impressões. Os materiais de expressão trabalhariam em conjunto, fazendo com que o espectador visse a cena da batida do carro ao mesmo tempo em que ouvisse a música e os ruídos relacionados ao evento apresentado.

O pesquisador comenta ainda outras diferenças entre cinema e literatura para justificar sua oposição à fidelidade e embasar sua defesa a favor da recriação. Desse modo, explica que

---

<sup>31</sup> Stam (2000), no artigo *The Beyond of Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, procura discutir uma forma para se tratar a adaptação, que não seja por meio da concepção de fidelidade. Assim, sugere que o assunto seja estudado com base na noção de “gramática de transformação”, defendendo noções de “intertextualidade”, de “leituras possíveis e diversificadas”, de “liberdade autoral”, e fazendo diferenciações entre as ideologias, os contextos históricos, econômicos e culturais e entre os modos de produção e de circulação da arte cinematográfica e literária.

<sup>32</sup> Segundo Stam (2000), as diferenças entre os materiais de expressão do cinema e da literatura seriam: a palavra escrita no romance *versus* as imagens, a linguagem verbal oral, os sons não-verbais (ruídos e efeitos sonoros), a música e a própria língua escrita (crédito, títulos e outras escritas) no cinema.

<sup>33</sup> “(...) the impact of a instantaneous vision into a sequence of words. The ‘physical accumulation on the page’, (...) impairs the actual flash, the sharp unity of impression”. (STAM, 2000, p.59).

o romance possuiria um sentido simbólico a ser construído pelo leitor, enquanto no filme, o caráter simbólico continuaria a existir, porém o espectador já teria diante de si uma imagem específica com características próprias.

A representação pictórica de uma personagem de um romance como ‘bonita’ nos induz a imaginar os traços de uma pessoa em nossas mentes. Flaubert nunca nos disse a cor exata dos olhos de Emma Bovary, porém nós os colorimos. Um filme, ao contrário, deve escolher um ator específico. Ao invés de um virtual, *Madame Bovary* construída verbalmente abre a nossa reconstrução imaginativa, nós ficamos diante de em frente a uma atriz específica, sobrecarregada com nacionalidade e sotaque, uma Jennifer Lopes ou uma Isabelle Huppert.<sup>34</sup> (STAM, 2000, p. 55).

Acreditamos que ao insistir no apontamento de diferenças entre os materiais de expressão dos dois meios, a Perspectiva Poética de Recriação é guiada por preceitos análogos aos da Perspectiva de Fidelidade. Nesse ponto, ambas as perspectivas mostram-se interessadas na questão da especificidade de cada meio e na hierarquia de valor de cada um deles. Todavia, se de um lado a Perspectiva de Fidelidade fala dessas diferenças para geralmente chegar à conclusão de que as adaptações filmicas seriam quase sempre inferiores ao “original” e/ou para se opor à realização de adaptações filmicas. De outro, a Perspectiva de Recriação aponta a existência dessas diferenças para mostrar que o cinema seria tão capaz quanto a arte literária ou até mesmo superior a ela e/ou para valorizar a adaptação como prática recriativa.

Além de apresentar essas diferenças entre materiais significantes, outras contingências – como discutir as diferenças entre os custos e os modos de produção, distribuição e recepção dos dois meios – são ainda debatidas pelos adeptos da recriação. Nesse sentido, Oliveira (2004), Stam (2000) e Whelehan (1999) afirmam que enquanto os filmes teriam a necessidade de garantir sucesso de bilheteria, de envolver o trabalho de diversos profissionais, de altos investimentos e de uma complexa infraestrutura de material (câmera, estoques de películas, cenários, figurinos); os romances seriam produzidos por uma única pessoa e se encontrariam mais livres das rígidas censuras comerciais.

Os adeptos da recriação apontam ainda que o tempo médio de duração de um filme comercial, em torno de cem a cento e vinte minutos, seria um elemento que contribuiria para que houvesse transformação no processo de transposição da narrativa literária para filmica,

---

<sup>34</sup> “A novelist’s portrayal of a character as ‘beautiful’ induces us to imagine the person’s features in our minds. Flaubert never even tells us the exact color of Emma Bovary’s eyes, but we color them nonetheless. A film, by contrast, must choose a specific performer. Instead of a virtual, verbally constructed Madame Bovary open to our imaginative reconstruction, we are faced with a specific actress, encumbered with nationality and accent, a Jennifer Jones or an Isabelle Huppert.” (STAM, 2000, p. 55).

vez que faria com que o adaptador tivesse que condensar e/ou suprimir sequências e fatos do material de partida. Condensações e/ou cortes ocorrem no filme *Um lugar ao sol*, de Georges Stevens, que corta trechos inteiros e condensa episódios do volumoso romance *An American Tragedy*, do escritor Theodor Dreiser. No cinema, a campanha nacional que a mãe do réu desencadeia em prol da liberação do filho, presente no romance, não é representada.

Reduções acontecem também nas adaptações filmicas de romances como *Guerra e Paz*, *Moby Dick*, *Madame Bovary*, *Lolita* e *Rebecca*. As 821 páginas do famoso romance *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, são apresentadas em apenas três horas e meia no filme homônimo, dirigido por King Vidor, em 1956. Por sua vez, as 595 páginas da obra literária *Moby Dick*, do escritor norte-americano Herman Melville, são exibidas no filme de John Huston, com duração média de duas horas. Já as 441 páginas de *Madame Bovary*, escritas pelo francês Gustave Flaubert, são adaptadas por Claude Chabrol para o cinema, tendo duração de duas horas e vinte. O romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, com cerca de 340 páginas, tem na sua versão cinematográfica, dirigida por Stanley Kubrick, a duração de apenas duas horas e meia. Finalmente, o romance *Rebecca*, da escritora britânica Daphne du Maurier, tem suas 419 páginas transformadas em um filme de nome homônimo de duas horas e doze minutos, dirigido pelo famoso cineasta Alfred Hitchcock.

Em alguns casos, em vez de condensação e corte de elementos, os adeptos da Perspectiva de Recriação apontam a inserção de novos eventos e elementos como fatores que contribuiriam para que alterações sejam realizadas ao se adaptar uma obra literária para o cinema. O filme *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, empreende uma considerável dilatação do breve poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade tanto por acrescentar personagens quanto sequências e fatos. Praticamente os quarenta minutos iniciais do filme não possuem, em termos de construção da ordem dos eventos narrativos e de apresentação de personagens, relação direta com as sequências narrativas iniciais do poema. Alfred Hitchcock, do mesmo modo, acrescenta uma gama de elementos e amplia os já existentes no conto *Rear Window*, de Cornell Woolrich, ao realizar a adaptação filmica *Janela Indiscreta* (1954), baseada nesse conto. A noiva do fotógrafo acidentado Jeffrey, a milionária Lisa Carol Freemont, representada pela atriz Grace Kelly, e o sub-enredo do caso amoroso dela com o fotógrafo, presentes neste filme, não estão presentes no conto.

### 1.3.2.1.2 Nomenclaturas

Outra alternativa para opor-se à busca por fidelidade nas análises de adaptações, a fim de defender a prática de recriação, é o uso e o desenvolvimento de termos e categorias para definir os “modos” possíveis de realizar adaptações. Stam (2000) sugere termos como tradução, leitura, dialogismo, canibalização, transmutação e transfiguração. Já Geoffrey Wagner (apud McFarlane, 1996) propõe duas categorias: 1ª) comentário, no qual o “original” seria alterado em algum aspecto ou intencionalmente ou inadvertidamente; 2ª) analogia, quando se produziria um outro trabalho totalmente distinto da obra de partida. Por sua vez, Michael Klein e Gilliam Parker (apud McFarlane, 1996) sugerem: 1º) poder-se-ia reter o núcleo da estrutura da narrativa, enquanto significativamente se reinterpretaria ou, em alguns casos, se desconstruiria o texto fonte; ou 2º) considerar-se-ia a fonte apenas como uma matéria-prima, simplesmente como uma oportunidade para criar outro trabalho.

Segundo Andrew (2000), há outros dois modos possíveis de tratar a relação entre cinema e literatura que não seja por meio da noção de fidelidade. O primeiro trataria a questão em termos de “empréstimo”. Neste, o cineasta exploraria o material, a ideia ou a forma de um texto anterior, geralmente de sucesso, procurando conseguir público para adaptação devido ao prestígio da obra emprestada e adquirir respeitabilidade, se não valor estético, como um dividendo da transação. O segundo modo abordaria a relação como uma forma de “interseção”. Neste a exclusividade do “texto original” seria preservada, do mesmo modo que uma parte seria intencionalmente convertida ao se realizar a adaptação.

Balogh (1996) apropria-se de termos da teoria linguística de Romam Jakobson e prefere utilizar o termo “tradução intersemiótica ou transmutação” em vez de adaptação, pois segundo ela, tal termo já levaria em consideração que o processo de adaptação envolveria a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea, a palavra, para um texto de substâncias da expressão heterogênea.

O problema em centrar nesta busca por nomenclaturas para definir os tipos de adaptações possíveis é que em alguns casos como os de “analogia”, “empréstimo”, e outros, não poderíamos relacioná-los propriamente a “tipos” de adaptações, visto que acreditamos que adaptar é de alguma forma manter vínculo, seja de tema, de conteúdo, de produção de efeito ou de construção de sentido, com a obra de partida. Nesse sentido, não deveríamos

considerar como um modo de adaptação obras cinematográficas que apenas usam ou se beneficiam do título e do *status* de certas obras literárias.<sup>35</sup>

### 1.3.2.1.3 Intertextualidade, “Obra aberta” e Interpretação

No centro da discussão sobre adaptação está a questão da leitura correta ou da apropriação do significado de um texto prioritário. Nesse sentido, os estudos sobre o tema passam inevitavelmente pela noção de interpretação, vez que o analista da questão procura, de certa forma, verificar se a adaptação analisada por ele representa ou condiz com a restituição de uma interpretação “válida”, de um texto precedente, feita por um adaptador.

Assim, criticando as concepções da Perspectiva de Fidelidade – que defendem que todo texto teria uma “essência”, um sentido central e único, o qual deve ser restituído e reproduzido pelo cineasta na adaptação fílmica – a Perspectiva Poética de Recriação considera que cada adaptação deveria ser analisada como uma experiência individual de leitura e de interpretação, sendo cada uma tomada como uma dentre muitas outras leituras possíveis. Para defender tal posicionamento, os adeptos da recriação utilizam, de maneira geral, noções de intertextualidade<sup>36</sup>, de “obra aberta” e de “interpretação”.

Baseando-se na noção de intertextualidade, Naremore (2000) afirma que não haveria como falar de fidelidade a um texto “original”, pois todo texto seria interseccionado por múltiplos outros, nenhum sendo absolutamente “original”. No mesmo caminho, Ray (2000), a partir da concepção desconstrutivista de Jacques Derrida, explica:

Nos termos de Derrida, qualquer crítica que denuncia a cópia em nome do original trabalha em vão para proibir a inevitável volatilidade dos signos. (...) A adaptação fílmica, na linguagem de Derridaneana, não é simplesmente uma imitação deslocada de um original autêntico superior: ela é uma ‘citação’ enxertada em um novo contexto, e, portanto inevitavelmente refuncionalizada. Então, longe de destruir o significado da fonte literária, a adaptação o ‘dissemina’ em um processo que Benjamin julgou democratizante: ‘Reprodução técnica pode colocar a cópia do original dentro

<sup>35</sup> Discutiremos mais detalhadamente isso no **tópico Problema com a questão da interpretação versus uso**. É importante salientar que Mitry (1997) propôs desde muito cedo, como vimos anteriormente, a utilização de categorizações ou nomenclaturas para mostrar os possíveis tipos de relação que o cinema poderia manter com a literatura, além de levantar também essa discussão a respeito de se utilizar do título da obra original para fazer uma adaptação cinematográfica.

<sup>36</sup> Este conceito é sugerido por Júlia Kristeva, que diz que “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto.” (KRISTEVA apud ARROJO, 1986, p.473).

de situações que estariam fora do alcance do próprio original'.<sup>37</sup> (RAY, 2000, p.45).

Contudo, é Stam (2000) que discute categoricamente o conceito de intertextualidade, explicando que a adaptação deveria ser estudada como um processo ativo de dialogismo intertextual. O conceito de dialogismo intertextual<sup>38</sup> sugere que todos os textos seriam um emaranhado de fórmulas anônimas, variações, citações e uma mistura e inversão de outros textos. Daí, Stam e outros adeptos da perspectiva de recriação afirmarem ser difícil perceber se a adaptação manteve-se fiel ao romance, já que este seria resultante de um processo interminável de outras referências. Todavia, embora reconheçamos que o romance possa referir-se a uma multiplicidade de outros textos, ao analisar a adaptação fílmica de um romance, o analista está preocupado, sobretudo, em procurar as diferenças e semelhanças entre o filme e a obra literária que adaptou, e não entre os possíveis textos, aos quais tal obra possa ter se referido intertextualmente.

Além de defender a intertextualidade, os adeptos da Perspectiva de Recriação defendem que o texto literário seria uma estrutura aberta para ser atualizada (interpretada) de distintas maneiras pelo leitor. Nesse sentido, Stam (2000) afirma:

O texto literário não é fechado, mas uma estrutura aberta (...) para ser retrabalhada em um contexto ilimitado. O texto alimenta e é alimentado por infinitos intertextos permutáveis, os quais são vistos através de grades mutáveis de interpretações.<sup>39</sup> (STAM, 2000, p.57).

Ao sugerirem que o texto literário seria uma estrutura aberta, os adeptos da recriação apropriam-se implicitamente dos conceitos de “poética da obra aberta” e de “interpretação ilimitada”, sugeridos por Umberto Eco nas seguintes obras: *Lector in Fabula* (1986), *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (1971) e *Os Limites da Interpretação* (1995).

---

<sup>37</sup> “In Derrida’s term, any criticism that denounces the copy in the name of the original works in vain to arrest the inevitable volatility of signs. (...) The film adaptation, in Derridean language, is not simply a faced imitation of a superior authentic original: it is a ‘citation’ grafted into a new context, and thereby inevitably refunctioned. Therefore, far from destroying the literary source’s meaning, adaptation ‘disseminates’ it in a process that Benjamin found democratizing: ‘Technical reproduction can put the copy of the original into situations which would be out of reach for the original itself.’” (RAY, 2000, p.45).

<sup>38</sup> “Em um sentido mais amplo, o dialogismo intertextual refere-se a uma infinita possibilidade de abertura e finalização geradas por todas as práticas discursivas da cultura, uma matriz total de discursos comunicativos dentro dos quais o texto artístico é situado, o qual atinge o texto não somente através de influências reconhecidas, mas também através de um tênue processo de disseminação”. (STAM, 2000, p. 64).

<sup>39</sup> “The literary text is not a closed, but an open structure (...) to be reworked by a boundless context. The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation.” (STAM, 2000, p.57).

Utilizam-se da noção de “obra aberta” e de “interpretação ilimitada”, na medida em que consideram que a obra de arte seria um objeto (texto) organizado com uma estrutura “aberta” (indefinida ou indeterminada), ou seja, com uma série de sinais, a fim de solicitar a cooperação do intérprete, de forma que ele viesse sentir-se estimulado a frequentar o percurso de sentido que quisesse. Assim, as interpretações gozariam de uma liberdade de execução, de modo que cada uma seria a cada vez uma nova criação.

Ao propor que interpretação seria uma prática de leitura livre e subjetiva, os adeptos da recriação nos levam a crer que seria impossível definirmos e determinarmos um tipo de interpretação único e correto, considerando, portanto, que toda e qualquer leitura de um texto poderia ser considerada propriamente uma interpretação. Além de sugerirem que sendo a adaptação filmica de obras literárias resultante de uma leitura inevitavelmente pessoal e livre, toda e qualquer leitura de uma obra literária feita por um cineasta seria uma interpretação “válida” e, portanto, uma adaptação propriamente dita.

Nesse sentido, podemos dizer que para os adeptos da recriação, a adaptação estaria sujeita tanto a resultar em práticas de leituras que correspondem ao mesmo sentido textual da obra literária quanto a originar leituras radicais, que desfiguram a obra literária “ao ponto de lhe demolirem a arquitetura textual, através de decisões interpretativas narrativamente infelizes e equiparáveis ao princípio de que tudo pode.” (SOUSA, 2001, p. 2).

Caso concordemos com tais suposições, teremos que aceitar que todo e qualquer tipo de leitura de uma obra será uma interpretação propriamente dita e considerar como adaptação desde filmes que respeitam a alteridade da obra de partida até os que a desfiguram completamente. Em outras palavras, teremos que considerar que toda e qualquer leitura, mesmo aquela que apenas usa o título do texto literário ou que se apresenta em situação de total desendividamento com esse texto, será uma interpretação e uma adaptação propriamente ditas.

#### **1.3.2.1.3.1 Problema com a questão da interpretação *versus* uso**

O problema com essas concepções “teóricas” da Perspectiva de Recriação é que desconsideram a diferença entre interpretar e usar uma obra – tratando a noção de interpretação, defendida por Eco (1971), não como pré-condição para haver liberdade de

leitura e criação, porém como pré-condição para uso deliberado ou como um convite amorfo ao uso indiscriminado – e desvirtuam o conceito de adaptação propriamente dito.

Contudo, analisando com mais rigor os conceitos da “poética da obra aberta”, sugeridos por Eco, percebemos que indeterminação, infinitude, multiplicidade, subjetividade e liberdade de interpretação não implicam em arbitrariedade, como propõe a perspectiva de recriação. Isso porque, para Eco, a própria obra rege os caminhos de sua interpretação:

não se sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre apesar de tudo, a sua obra, não outra, e ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas e dotada de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 1971, p. 62).

A obra de arte deve ser vista como um objeto produzido por um autor, que organiza previamente uma série de estratégias, de modo que cada possível fruidor possa recompreender a mencionada obra, a forma originária imaginada por ele. O autor ou criador supõe, então, um apreciador imaginário ou desejável<sup>40</sup> para sua obra como condição própria de atualização. Assim, a obra é um produto cujo destino interpretativo faz parte do seu próprio mecanismo gerativo.

Nesse sentido, a ideia de arbitrariedade perde força, pois passamos a entender que a interpretação deve ser submetida à intenção do texto (*intento operis*) e não à intenção do leitor (*intento lectoris*) ou do autor (*intento auctoris*). A obra depois de concluída não pertence nem ao apreciador nem ao autor. Não é do autor, pois ele não pode ao mesmo tempo criar e reger todas as apreciações da obra; nem do apreciador, pois ele não deve comparecer à apreciação da obra como quem vai a um piquenique, pegando um pouco disso ou daquilo, de acordo com as necessidades, gostos e conveniências pessoais. (GOMES, 2004b). Esse precisa seguir um fio coerente de leitura capaz de gerar uma interpretação pertinente do conteúdo textual.

---

<sup>40</sup> A este leitor imaginado que orienta a atividade gerativa da obra, Eco designa o nome de leitor-modelo. Nas obras de Umberto Eco: *Lector in Fabula* (1986), *Os limites da interpretação* (1995) e *Seis passeios no bosque da ficção* (1994) define o leitor-modelo como uma espécie de tipo ideal que o texto da obra não apenas prevê como colaborador, mas ainda procura, mediante a configuração de estratégias textuais, criá-lo ou construí-lo. Por sua vez, esse leitor nunca se encontra passivo diante da obra, pois ela sempre está organizada com intuito de requisitar movimentos cooperativos, conscientes e ativos por parte desse leitor. O leitor-modelo não possui a princípio qualquer semelhança com o leitor empírico, que existe no mundo real. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas por ele. (ECO, 1994). Desse modo, devemos entender cooperação textual não como a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas das intenções virtualmente contidas no enunciado. Assim, o leitor-modelo constituirá um conjunto de “condições de êxito”, textualmente estabelecidas, que precisam ser satisfeitas, a fim de que a obra seja plenamente atualizada no seu conteúdo potencial.

Diante disso, não queremos dizer que a arbitrariedade e a subjetividade do intérprete devem ser tolhidas ou que é fácil definir diante da atividade interpretativa o que é válido ou qual é a melhor interpretação do texto. A noção de que a atividade de interpretar é sempre o movimento de um sujeito, uma atividade pessoal e livre, um agir que penetra subjetivamente em uma conquista própria, original, nova, proposta pela “poética da obra aberta” e defendida pela perspectiva de recriação, continua a ser aceita só que sem implicar em arbitrariedade ou uso deliberado da obra, e conseqüentemente, na afirmação de que toda e qualquer leitura de um texto deve ser vista como uma interpretação e uma adaptação propriamente ditas, como faz a Perspectiva de Recriação.

Interpretar e adaptar não significa o mesmo que usar uma obra, como propõe a Perspectiva de Recriação. Para o pesquisador Francis Vanoye (1994), usar um filme é retirar informações parciais e isoladas dele e relacioná-las com informações extra-textuais (biográficas, sociológicas, históricas e estéticas). Assim, o analista constrói sua própria história ou descrição ou tese a respeito do filme. Para Vanoye, essa utilização não é necessariamente incorreta (se repousar numa análise real do texto ou do filme e não em um levantamento arbitrário de elementos destinados a averiguar uma hipótese), mas não explica (aliás, nem é seu objetivo) o conjunto do texto nem corresponde a uma interpretação, pois a utilização do texto procede mais do que o que o leitor-analista quer dizer do que o que o texto propriamente diz.

Umberto Eco, nas obras *Lector in Fabula* (1986) e *Os Limites da Interpretação* (1995), também propõe uma diferenciação entre a noção de interpretação e a de uso. De acordo com ele, usar uma obra é o mesmo que fazer o que bem se quer dela, expressando um sentimento que, na realidade, não é da obra, mas sim do próprio interprete. Enquanto interpretar é realizar um tipo de leitura guiada pelos caminhos que a própria obra sugere, ou seja, que segue apenas a coerência, a unidade e a continuidade internas do texto (*intentio operis*).

Em outras palavras, interpretação supõe o respeito à alteridade, às características e aos modos de operação próprios da obra. Supõe também dizer aquilo que a obra faria não apenas com um leitor, mas com todo e qualquer apreciador. Fidelidade à obra (tentativa de expressar a obra da maneira que ela mesma pede para ser expressa) e liberdade (a singularidade do modo como se tenta atingir esse objetivo) são, portanto, pressupostos necessários à interpretação. (GOMES, 2004b). Desta forma, qualquer leitura que não aponte para aquilo que o texto de alguma forma sugere, não deve ser considerada como resultante de uma

atividade interpretativa e adaptativa, como faz a Perspectiva de Recriação, mas, sim, de uma prática de uso.

Toda e qualquer leitura não deve ser considerada uma interpretação por esses motivos que expomos e não se deve dizer ser uma adaptação um filme que apenas usa o título do texto literário ou que se apresenta em situação de total desendividamento com este texto, pois – embora a Perspectiva de Recriação coloque em um mesmo patamar adaptações e filmes que são apenas leituras usuais da obra literária – o próprio conceito de adaptação sugere preservação da alteridade do texto-base, ou seja, que o filme criado possa remeter àquilo que a obra-fonte de algum modo indica.

Nesse sentido, a Perspectiva de Recriação precisa deixar claro que mesmo que a recriação seja uma atividade inevitável no processo de adaptação, recriar não é o mesmo que desfigurar uma obra, mas sim um processo que requer a manutenção da alteridade da obra de partida.

### **1.3.2.2 Concepções Metodológicas**

Além de se insurgir contra os conceitos “teóricos” da Perspectiva da Fidelidade, a abordagem da recriação se opõe também ao modo (ou a metodologia) que a Perspectiva da Fidelidade tem seguido e sugerido para a análise do processo de adaptação fílmica.

A pesquisadora e professora de Comunicação e Mídia da Universidade Paulista, Ana Maria Balogh (1996), afirma que, até por volta de 1980, período em que predominavam os estudos sobre adaptação baseados na noção de fidelidade, as análises de um modo geral não possuíam ainda respaldo em uma teoria do texto nem os elementos analisados possuíam parâmetros metodológicos que os situassem em quaisquer dos níveis de análise<sup>41</sup>. Defendendo que a adaptação cinematográfica deveria reproduzir fielmente a intenção do autor do romance ou o sentido principal da obra, a Perspectiva da Fidelidade propõe, de um modo geral, que os métodos de análises de adaptação deveriam privilegiar em primeiro plano a compreensão da obra literária, a fim de mostrar, sobretudo, aquilo que a diferencia ou que lhe faz “melhor” do que a obra fílmica. (BALOGH, 1996).

---

<sup>41</sup> As pesquisas de George Bluestone, Pio Baldelli e Heloísa Buarque de Holanda refletem essa situação. (BALOGH, 1996).

Em outras palavras, a metodologia de análise proposta pela Perspectiva de Fidelidade centra-se no objeto literário, ou seja, no romance<sup>42</sup>. Enquanto, o objeto fílmico é deixado para segundo plano, servindo como parâmetro para comparar as diferenças em relação às obras literárias. Procurando, assim, legitimar o discurso corrente nos estudos da Perspectiva de Fidelidade, que afirma que o filme seria infiel e inferior ao romance.

Com objetivo de “superar” tal quadro, que considera supostamente inferior e ultrapassado, a Perspectiva de Recriação sugere, então, que é necessário apresentar novos e mais aprimorados parâmetros metodológicos para realizar a análise de adaptações. Assim, sugere, de um modo geral, que a fidelidade ao original deixe de ser um critério maior de juízo crítico, “valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e o sentido nela implicados, julgados em seu próprio direito.” (XAVIER, 2003, p.62). Ou seja, os adeptos da Perspectiva de Recriação defendem que o filme – baseado ou não em obra literária – seja analisado antes de tudo como um filme e não como adaptação. (JOHNSON, 1982).

Nesse sentido, a abordagem metodológica da recriação – que contraria a da fidelidade – propõe que o texto final (filme) deveria ser analisado independente do texto-base (romance). Passando, portanto, a priorizar a análise do filme (deixando de lado a do romance) para mostrar principalmente que as diferenças entre os materiais, as técnicas, os significados, os efeitos, os gêneros e os estilos da obra cinematográfica e da obra literária seriam inevitáveis.

Além de propor a análise do filme independente da obra literária, a Perspectiva Metodológica de Recriação sugere que fatores contextuais de ordem histórica, econômica, social, cultural e ideológica e de condição de produção deveriam também ser levados em consideração ao se analisar adaptações. Andrew (2000), Whelehan (1999), Xavier (2003), Naremore (2000), Oliveira (2004), Stam (2000; 2008), Johnson (2003) e Ray (2000) são alguns dos pesquisadores que abordam esses aspectos.

Dudley Andrew (2000) argumenta que as análises de adaptações precisariam considerar tanto aspectos dos sistemas de significação e de narração, quanto levar em conta o campo do discurso, da prática cultural e da história artística, pois o poder da linguagem literária e dos signos cinematográficos atuaria em função das necessidades, das pressões culturais e dos sistemas estéticos em que essas linguagens se inserissem.

Adaptação é uma forma particular de discurso. (...) Deixe-nos usá-la como usamos todas as práticas culturais, para entender o mundo do qual ela vem e

---

<sup>42</sup> Segundo Balogh (1996), essa metodologia analisa os objetos, principalmente, em termos narrativos e discursivos, baseando-se, sobretudo, em correntes estruturalistas, textuais e narratológicas.

para o qual ela aponta. (...) Nós precisamos estudar os próprios filmes como práticas de discursos. Nós precisamos se sensíveis a estes discursos e para as forças que os motivam.<sup>43</sup> (ANDREW, 2000, p. 37).

Na mesma linha de pensamento, Stam (2000) afirma que aspectos culturais e históricos dos locais onde os filmes são realizados e opções ideológicas do diretor influenciariam nas mudanças ocorridas no processo de adaptação cinematográfica.

### **1.3.2.2.1 Problemas com as concepções metodológicas da Perspectiva Poética de Recriação e de Fidelidade**

Diante do exposto, o que observamos é que tanto a Perspectiva Poética de Recriação quanto de Fidelidade dão prioridade a objetos diferentes na realização de suas análises. De um lado, os adeptos da fidelidade priorizam o texto literário como objeto de estudo, procurando sobretudo, essencializar a natureza do cinema e perceber em que aspectos a adaptação teria sido “infiel” (ou diferente) à obra literária. De outro, apesar de se preocupar em analisar mais sistematicamente o processo de adaptação, utilizando-se dos estudos da semiótica, da teoria da narrativa e dos estudos culturais, os adeptos da recriação priorizam a análise do filme sobre a do romance (ou até mesmo não o analisa) e tentam verificar, principalmente, as alterações (diferenças) realizadas pelo cinema ao realizar uma adaptação.

Outro problema que encontramos nas concepções metodológicas da Perspectiva de Recriação e de Fidelidade é que ambas se limitam a olhar a obra de um ponto de vista previamente estabelecido e a partir daí tentam justificar sua análise. A Perspectiva de Recriação parte da noção de que adaptação é um processo de recriação e a partir daí ao analisar o objeto tenta a todo o custo mostrar os aspectos que diferenciam a obra fílmica da literária. Já a Perspectiva de Fidelidade faz o mesmo, só que tentando se limitar a apontar em que sentido o filme se manteve fiel ou infiel à obra de partida. Esses modos de realizar as análises são problemáticos, pois ambos partem de concepções pré-estabelecidas para só depois realizarem a análise. Ou seja, o objeto fica em segundo plano, pois não é ele que

---

<sup>43</sup> “Adaptation is a peculiar form of discourse. (...) Let us use it as we use all cultural practices, to understand the world from which it comes and the one toward which it points. (...) We need to study the films themselves as acts of discourse. We need to be sensitive to that discourse and the forces that motivate it.” (ANDREW, 2000, p. 37).

aponta para como a obra deve ser analisada, mas são as propostas conceituais do analista que direcionam a análise para um determinado caminho.

### **1.3.2.3 Breve análise dos estudos da Perspectiva de Recriação**

Discutir a adaptação seguindo o viés da recriação representa um avanço para o campo de estudos “Cinema e Literatura” na medida em que quebra com toda uma tradição de estudo que havia predominado nos trabalhos de adaptação, a Perspectiva Poética de Fidelidade. Instaurando-se assim uma nova maneira de abordar o tema, um novo paradigma de estudo. Uma maneira que procura tanto estudar o assunto mais sistematicamente, utilizando teóricos da semiótica, da teoria da interpretação e dos estudos culturais, quanto deixar de lado noções preconceituosas. Além de tentar propor, pelo menos de certa forma, uma concepção metodológica baseada em uma linha de análise externa (contexto) e interna (texto).

Entretanto, embora a Perspectiva de Recriação tenha contribuído para o avanço do campo de estudos “Cinema e Literatura”, embora venha sendo a linha mais unanimemente aceita nos estudos atuais e embora proponha que suas concepções “teóricas” e metodológicas são mais desenvolvidas, coerentes e convincentes do que as da Fidelidade, tal Perspectiva tem uma série de concepções “teóricas” e metodológicas controversas e questionáveis, como já discutimos ao longo dos tópicos anteriores.

## **1.4 Apontamentos para além das contribuições e problemáticas dos estudos de “*Cinema e Literatura*”**

Nesse sentido, os estudos em torno do tema adaptação precisam desenvolver, propor e apresentar conceitos teóricos e metodológicos que permitam discuti-lo além das noções conceituais e metodológicas, defendidas pela Perspectiva Poética de Recriação e pela Perspectiva Poética de Fidelidade. Superando, assim, o extremismo e as controvérsias metodológicas e conceituais presentes em cada uma dessas perspectivas e, conseqüentemente, permitindo discutir o processo de adaptação de uma maneira mais equilibrada e adequada do que a que vem sendo feita.

Em termos conceituais, embora concordemos com a afirmação da Perspectiva de Recriação que defende que a adaptação cinematográfica é um processo de recriação, – pois, primeiro, o cineasta desarticula o discurso original, e depois, reconfigura as informações que tem em um novo discurso – não podemos partir para o extremo oposto, que propõe tal Perspectiva, de desconsiderar questões de fidelidade na análise de adaptações.

É preciso, então, superar esse modo extremista de discutir o assunto, propondo, por sua vez, que o processo de adaptação é um jogo de negociação entre elementos de diferenciação inevitável e de similaridades necessárias, no qual influências, aproximações, afastamentos e transformações entre o texto fílmico e o literário ocorrem concomitantemente.

Já em termos metodológicos, deve-se sair do extremismo de supervalorizar a análise do romance sobre o filme e de dar prioridade a análise dos aspectos diferenciais entre ambos, como faz a Perspectiva Metodológica de Fidelidade, ou do extremismo de priorizar a análise do filme sobre a do romance e de dar ênfase a verificação das diferenças entre o meio fílmico e o literário, como faz a Perspectiva de Recriação.

Desse modo, ambos os objetos, filme e romance, devem ser analisados separadamente, – pois o filme (adaptação) precisa ser compreendido sem que se precise recorrer à obra matriz – , mas com os mesmos graus de importância e prioridade. Ou seja, os dois objetos (a obra literária e a obra fílmica) precisam ser levados em consideração na análise, sem que se priorize o estudo de um sobre o outro. As comparações das diferenças e semelhanças entre filme e romance também devem ser igualmente verificadas nas análises, pois o estudo coerente de adaptação requer que ambos os parâmetros comparativos (similitudes e dissimilitudes) sejam analisados.

Assim, a compreensão do funcionamento interno da obra é fundamental para o entendimento de como ocorre a poética do processo de adaptação fílmica de obras literárias. Retomando-se, assim, a prescrição fenomenológica de que se deve ir às coisas mesmas, ou seja, às obras, para compreender como elas executam seus efeitos e armam suas estratégias.

Fatores de ordem contextual também devem ser considerados pela metodologia de análise de adaptação. A análise de tais fatores é importante, pois, até certo ponto, influenciam nas escolhas dos cineastas em realizar alterações e em manter semelhanças no processo de adaptação.

Além de todos estes aspectos, é necessário também que a análise não seja colocada em segundo plano em prol das pré-concepções do analista, mas ao contrário, se deve analisar primeiramente a obra, para que só depois se faça comentários a respeito dela. A análise deve

prescindir toda e qualquer pré-concepção e não o contrário. O analista deve olhar primeiro para obra e perceber o que essa diz e não o que se quer dizer sobre ela.

Resumindo: os métodos de análises de adaptação devem ser imanentes, preocupando-se em observar conjunções e disjunções textuais entre filme e romance e voltando-se para observar o que o objeto diz e não o que o analista tem a dizer previamente sobre a obra. As metodologias precisam ainda sair do extremismo de sobrevalorizar a análise de um objeto sobre o outro e devem priorizar igualmente a análise de cada objeto com o mesmo rigor qualitativo. E por último, precisa-se também levar em consideração aspectos contextuais, como ideologia, período histórico, local de produção, aspectos sócio-culturais e econômicos. No caso específico do romance e do filme *Macunaíma*, que analisamos nesta dissertação, a análise desses aspectos é fundamental, pois faz parte do próprio entendimento de como opera os Programas de Produção de Efeito das obras.

Com base em tudo o que foi dito, o campo de estudos “Cinema e Literatura”, e mais especificamente do tema da adaptação fílmica, carece de parâmetros conceituais e metodológicos aprimorados e de trabalhos que se enquadram fora do eixo “fidelidade – recriação”. Nesse sentido, é necessário desenvolver e propor outras maneiras para analisar e discutir conceitual e metodologicamente o processo de adaptação. Ampliando-se, assim, o entendimento do assunto e trazendo avanço para aquele campo de estudos.

Propomos, então, nos Capítulos II e III desta dissertação, outra maneira “conceitual” e “metodológica”, intitulada Perspectiva Poética de Negociação, para analisar o fenômeno da adaptação fílmica de obras literárias.

## CAPÍTULO II

### Perspectiva Poética de Negociação: Em Termos Conceituais

#### 2.1 Panorama Geral do Capítulo

Intitulamos de Perspectiva Poética de Negociação as propostas conceituais e metodológicas que apresentamos, neste e no próximo capítulo, para discutir e orientar a análise das adaptações fílmicas de obras literárias. Em outras palavras, tal perspectiva contempla dois tipos de propostas: uma voltada para o estudo conceitual da questão e outra que fornece o *aparatus* metodológico, que serve para orientar a atividade analítica do processo de adaptação literatura-cinema. Neste capítulo, nos detemos a apresentar e desenvolver a proposta conceitual, enquanto no próximo, tratamos da proposta metodológica.

A Poética de Negociação, em termos conceituais, refere-se à maneira como a adaptação de uma obra literária para o cinema é configurada a partir da negociação das conjunções e das disjunções dos elementos e dos recursos que compõem os estratos narrativos da fábula e da trama.

Certamente esta proposta conceitual não corresponde a uma teoria geral sobre o assunto da adaptação, nem é uma resposta global e precisa à pergunta sobre como discutir conceitualmente a questão. O desenvolvimento de tal proposta representa tanto um desafio quanto um ganho para o campo de estudos cinema-literatura. Desafio por ser uma proposta que direciona o estudo do assunto para um viés diferente do que tem sido aceito e prevalecido atualmente e pela carência de poéticas precedentes que nos ajudem a aprofundar o entendimento da questão a partir do ponto de vista que apresentamos. Ganho por se tratar de outro modo de discutir o tema, que não seja o da Perspectiva Poética de Recriação ou de Fidelidade, rompendo com toda uma tradição de estudo prevalente nos trabalhos sobre a adaptação e permitindo que outras maneiras de discutir o assunto sejam incorporadas ao campo de estudos “Cinema-Literatura”.

Apesar da carência de trabalhos que debatam a questão do mesmo modo como discutimos, pesquisadores como McFarlane (1996), Bal (1995), Sousa (2001) e Eco (2007) contribuem para o desenvolvimento da Proposta Conceitual, que defendemos. Este capítulo

está dividido em três partes: **2.2 Adaptação como resultado da Poética de Negociação**, **2.3 Níveis Narrativos: Transferência e “Adaptação Propriamente”** e **2.4 Trama e Fábula**.

## **2.2 Adaptação como resultado da Poética de Negociação**

O desenvolvimento da proposta conceitual e metodológica, denominada de Perspectiva Poética de Negociação, que apresentamos neste e no próximo capítulo, respectivamente, está diretamente relacionado à maneira como definimos e compreendemos o processo de adaptação de obras literárias para o cinema.

No artigo *La Belle Infidèle: Adaptação e Fidelidade*, o professor do Departamento de Estudos Portugueses da Universidade do Minho (Portugal), Sérgio Guimarães de Sousa (2001), defende que a adaptação filmica de obras literárias resulta em um novo original, considerando que essa não seria uma mera ilustração do texto-fonte, mas sim um modelizador que se construiria sobre tal texto. Apesar disso, o autor enfatiza que a adaptação não deve ser entendida como um processo intersemiótico totalmente livre e ilimitado nas suas possibilidades derivativas.

Assim, Sousa (2001) apresenta nesse artigo uma série de argumentos que demarcam as possibilidades e os limites da adaptação. Entre tais argumentos, apresentamos o seguinte:

O coeficiente global de derivação semântico-formal sustentado por uma adaptação não deve ser tal que converta esta num exercício de liberdade artístico-semiótica apenas inspirado/motivado num material textual pré-existente. Entre este e a sua adaptação reclama-se uma relação estético-semântica umbilical/filial, mesmo sabendo-se que o respeito a um texto-original se afigura como aspecto passível de flutuações em função de avaliações subjectivo-pessoais. Zumalde define semioticamente o processo de adaptação como sendo o *prolongamento e a ampliação da essência originária* de um texto-fonte. Dito de outra forma: o texto adaptado procede à *renovação e duplicação da imanência* do original (...) A verificação da duplicação ou do prolongamento da essência/imanência (conceito *a priori* subjectivo) de um texto verbal, por parte de um texto fílmico, tem a ver com a determinação do grau de derivação a nível semântico-narrativo e discursivo operado entre tal texto-fonte e esse texto fílmico. Se o coeficiente ou grau de derivação for de tal ordem que as estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário se encontrem praticamente subvertidas no texto fílmico, sobrando apenas, neste, a presença de uma ou de outra mera referência ao texto-original, não estaremos, com certeza, frente a uma adaptação, mas tão somente perante uma criação cinematográfica original, pontualmente inspirada num texto literário. (SOUSA, 2001, p.6).

A adaptação é um processo recreativo-indicial, que longe de equivaler a uma apreensão integral do significado de uma obra – operação já por si impossível – impregna e revela os traços de uma atividade de tradução que por um lado guarda sempre algum vínculo formal, temático, semântico-narrativo ou discursivo com a obra que lhe deu origem – mesmo quando lhe subverte o sentido – e por outro corresponde a uma construção regida por princípios muito próprios, que devem conferir-lhe autonomia em relação ao texto-base e sustentá-la enquanto obra filmica.

Em outras palavras, é um processo que resulta na constituição de uma nova obra (filme) através tanto da interpretação individual do cineasta, do manuseio de técnicas cinematográficas específicas e da rearticulação das estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário, quanto da manutenção de determinados aspectos dessa estrutura, que permita a remitência<sup>44</sup> (indicial, referencial) à estrutura do universo do texto-fonte. A adaptação é, portanto, um processo sério, que impõe uma deontologia profissional que nenhuma teoria desconstrutivista pode neutralizar.

As manipulações das estruturas semântico-narrativas e discursivas que operam no processo de adaptação dizem respeito, sobretudo, à como se configuram na obra as estratégias de produção de efeitos. Com base nisso e, na teoria da formatividade de Luigi Pareyson (1993) e nos estudos de Eco (que já discutimos anteriormente), que afirmam, de modo geral, que as obras artísticas<sup>45</sup> são configuradas a fim de gerar determinados efeitos em um leitor, o estudo da adaptação deve se voltar para a percepção de como se operam as poéticas das obras literárias e cinematográficas e como essas são negociadas na realização de uma adaptação.

---

<sup>44</sup> Outro fator que reclama essa aproximação com a obra de partida, embora não parta de uma relação intrínseca à operação da adaptação, mas antes de uma atitude moral, é a procura inconscientemente ou consciente do espectador, por semelhanças e divergências entre o filme e o texto de partida. Ou seja, o modelo original representa um subcódigo para aqueles que estão cientes dele, isto é, aqueles que leram o romance. (JOHNSON, 1982). Assim, sempre que uma obra literária é conhecida pelo espectador ou apresenta um alto grau de reconhecimento por parte do público cria-se um universo de expectativas e reconhecibilidade em torno da adaptação filmica, que não pode ser criticado ou rejeitado.

<sup>45</sup> Gomes (2004b), no artigo *Princípios da Poética: com ênfase na poética do filme*, explica as diferenças e divide os objetos da realidade em dois grupos distintos, de acordo com a interação entre a consciência e as coisas. O primeiro grupo é formado pelos objetos cuja percepção leva o sujeito ao mero reconhecimento material das coisas, ou seja, exige-se do sujeito apenas que ele ordene a materialidade à sensibilidade e ao intelecto. A intervenção do sujeito realiza, portanto, uma conversão das coisas em objeto. Já o segundo grupo, que particularmente nos interessa, é constituído pelos objetos que são construídos justamente para serem interpretados e compreendidos por outras consciências. “A sua condição fundamental consiste em supor e demandar um tão alto nível de intervenção da subjetividade que a sua existência é impensável sem a cooperação de uma consciência qualquer”. (GOMES, 2004b, p.94). Esse tipo de intervenção empreende, pela atividade da consciência, a conversão dos objetos em expressão. Todos os objetos reconhecidos como artísticos (romances, filmes, quadros, músicas) ou as chamadas “obras do espírito”, que são conforme Paul Valéry (1991), os produtos da atividade humana formados para seu próprio uso, fazem parte desse segundo grupo. Desse modo, como já falamos, a obra de arte seria um objeto que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreendê-la da forma imaginada pelo autor. (ECO, 1971; GOMES, 2004b).

Embora a adaptação filmica de romances não possa restituir nem tornar reversível na passagem romance-filme todos os valores semânticos e discursivos ou todas as engrenagens e artimanhas de produção de efeitos, presentes na obra de partida, em que se baseou o filme, ela pode pelo menos tentar ou até mesmo dizer “quase a mesma coisa”<sup>46</sup> (mesmo que de outro modo). A adaptação pode no mínimo dar ao espectador a mesma oportunidade que teve o leitor do texto original, aquela de “desmontar o mecanismo”, de entender (e desfrutar) os modos pelos quais o efeito foi produzido. (ECO, 2007). É, então, em torno da capacidade de perceber como a adaptação opera, relacionando, colocando em equivalência e readequando os programas de produção efeito do texto filmico e literário, que deve se basear o trabalho daqueles interessados pelo assunto.

O que permite a percepção de como isso ocorre é o fato de tanto a poética da obra literária quanto a da obra cinematográfica terem como elemento conjuntivo a narratividade. Um romance e um filme contam histórias a partir da concatenação de seus elementos estruturais particulares – grosso modo, o primeiro emprega palavras, ao passo que o segundo, imagem e som; porém, o mecanismo do narrar é comum a ambos – há alguém que narra (o narrador), há o começo-meio-fim de uma estória, há personagens, apresentação do espaço (cenários) onde vai se desenvolver a ação, etc.

Diante disso, a adaptação filmica resulta de uma Poética de Negociação que opera através de conjunções e disjunções – entre elementos e recursos narrativos e modos de manipulação desses – de dois sistemas com materiais significantes distintos. A observação deste esquema de negociação – o que pode ser mantido do texto narrativo e o que pode sofrer alterações – é fundamental para discutir todo e qualquer processo de adaptação literatura-cinema.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Eco (2007) explica que traduzir é dizer “quase a mesma coisa” em outra língua. Ou seja, partindo do pressuposto que uma tradução não pode nunca dizer a mesma coisa, o autor procura compreender então como se pode dizer *quase* a mesma coisa. Embora, o autor utilize essa noção para se referir à tradução de uma língua natural para uma outra, acreditamos que do mesmo modo possa ser utilizada para se referir à noção de adaptação.

<sup>47</sup> É óbvio que o estudo do processo de adaptação como um jogo de negociação deve levar em consideração outros aspectos que não só a questão da narrativa e da poética: “de um lado, o texto fonte, com seus direitos autônomos, algumas vezes a figura do autor empírico – ainda vivo, com suas eventuais pretensões de controle, e toda a cultura em que o texto foi gerado; do outro, o texto de chegada e a cultura em que se insere, com o sistema de expectativas de seus prováveis leitores e por vezes até da indústria editorial, que prevê critérios diversos de tradução conforme o destino do texto de chegada: uma severa coleção filológica ou uma série de volumes de entretenimento (...) O tradutor coloca-se como negociador entre todas essas partes reais ou virtuais e nessas negociações nem sempre é previsto assentimento explícito das partes.” (ECO, 2007, p.20).

### 2.3 Níveis Narrativos: Transferência e “Adaptação Propriamente”

O pesquisador e professor de história do cinema na *Monash University* (Austrália), Brian McFarlane, propõe na obra *Novel to Film – An Introduction to the Theory of Adaptation* – uma distinção entre aspectos que poderiam ser considerados transferíveis da narrativa literária para a cinematográfica e outros que necessitariam ser adaptados antes de chegarem às telas.<sup>48</sup>

Segundo McFarlane (1996) a percepção dos aspectos que poderiam ser transferidos encontra-se na distinção entre *estória versus trama (1)* e entre *funções distribucionais versus integrativas (2)*; na *identificação das funções dos personagens e dos campos de ação (3)*; e no *valor mítico* da narrativa (4). Enquanto a percepção dos aspectos que necessitariam ser adaptados está na distinção entre os *materiais significantes e os modos de percepção dos dois sistemas de significação (1)*; nas *diferenças entre a linearidade do romance e a espacialidade do filme (2)*; no *modo como operam os códigos de cada meio (3)*; e nas *diferenças entre a noção de estória contada e estória apresentada (4)*.<sup>49</sup>

Apesar de não concordamos com alguns desses aspectos – principalmente com os que afirmam que o cinema induziria à percepção, enquanto a literatura levaria à decifração e à conceituação, ou que no filme a estória é apresentada visualmente, enquanto na literatura, a estória é contada linearmente – pelos motivos que já discutimos no **tópico 1.2.1 Vanguardistas europeus**, o esforço desse pesquisador em apresentar e discutir um esquema que sirva para a análise dos aspectos que podem ser mantidos ou transformados na realização de adaptações literatura-cinema representa um ganho para o campo de estudos “Cinema e Literatura”. Isso porque, como já discutimos no capítulo anterior, este campo carece de trabalhos com *aparatus* conceituais e metodológicos mais sistemáticos. Além disso, essa sistematização contribui para uma maior compreensão de como a adaptação filmica de obras literárias opera através da negociação entre elementos e aspectos que podem ser transferidos e elementos e aspectos que passam por “adaptações propriamente”.

---

<sup>48</sup> Para McFarlane (1996), a noção de adaptação envolve a idéia de “transferência” e de “adaptação propriamente”. O pesquisador usa o termo “transferir” para se referir ao processo através do qual é possível que determinados elementos, relativos ao aspecto narrativo dos romances se apresentem também nos filmes. Enquanto, o termo “adaptação propriamente” refere-se ao processo pelo qual certos elementos do romance precisam passar por transformações e readequações para expressarem-se no meio filmico.

<sup>49</sup> Estas categorias são discutidas, separadamente por McFarlane (1996), mas não as discutiremos nesta dissertação.

Para McFarlane (1996), o que pode ser transferido, porque não está comprometido nem com um nem com outro sistema, é, essencialmente, a fábula; e o que requer processos intrínsecos de “adaptação”, porque seus efeitos estão comprometidos aos sistemas semióticos em que eles estão manifestados, é a trama. A identificação desses níveis é fundamental para darmos início à análise de adaptações. Todavia, mais do que dizer que é nos níveis narrativos da trama e da fábula que se operam os esquemas de negociações, comuns ao processo de adaptação, precisamos mostrar especificamente também os elementos envolvidos na composição da trama e da fábula<sup>50</sup>. Nesse sentido, no próximo capítulo, apresentaremos esses elementos e como eles operam. Vejamos, agora, como definimos os termos trama e fábula, baseando-nos no pesquisador Mieke Bal.

## 2.4 Trama e Fábula

Bal (1995), em sua obra *Teoría de la narrativa: Una introducción a la naratología*, define que narrativa é todo texto em que um agente relata (conta) uma história, seja por meio da linguagem verbal, escrita ou falada, pelos sons, pelas imagens, etc. Desta definição, Bal discute a possibilidade de criação de um sistema narrativo global, aplicável a qualquer tipo de texto, que conteria os principais elementos e fases constituintes do processo universal do contar, do relatar.

Assim, o estudioso propõe a divisão da narrativa em três partes fundamentais: a fábula, a história e o texto. Esta tripartição funcional, herança direta do estruturalismo, é importante, pois faz com que o estudo da narrativa se torne sistemático, reduzindo-a aos seus elementos estruturais mínimos e possibilitando um melhor entendimento de como eles se relacionam, se imbricam, se organizam em estratégias textuais para a produção de efeitos. Este desmembramento acaba por contribuir para uma melhor compreensão de como ocorre a Poética de Negociação do fenômeno da adaptação.

De acordo Bal (1995), entende-se por fábula uma série de acontecimentos lógicos e cronologicamente relacionados, que atores causam ou experimentam. A fábula diz respeito ao “sobre-o-que-se-fala” na obra. Em outras palavras, refere-se a uma certa estória contada, a

---

<sup>50</sup> Tais noções – fábula e trama – foram primeiramente definidas por Tomachevski. A primeira para se referir a um conjunto de acontecimentos pressupostamente ocorridos que envolve personagens, espaço e tempo. A segunda para se referir ao modo como estes acontecimentos, dispostos numa tal ordem e não em outra, são comunicados ao leitor por um narrador através de determinados recursos de linguagem. (CINTRA, 1981).

certos personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucedem num determinado lugar (ou lugares), num determinado intervalo de tempo.

Já a noção de história, definida por Bal (1995), corresponde ao modo como esta fábula chega ao conhecimento do leitor, ou seja, ao modo como ela é contada. A história constitui-se dos mesmos eventos que a fábula, só que a disposição destes eventos é guiada por uma determinação estética, em oposição à condicionante cronológica de causa e consequência que rege a concatenação dos eventos na fábula. Uma única fábula pode dar origem a diversas histórias e tudo vai depender de como o artista manipula esteticamente este material fabulativo inicial. Assim, a história reúne todos os elementos e recursos narrativos relacionados ao processo de ordenação estética do conteúdo fabulativo: as digressões evidenciadas por fluxos de pensamento dos personagens, as elipses, paralipses, pausas, repetições, os *flashbacks* (voltas ao “passado” da narrativa), os *flashforwards* (idas ao “futuro”), etc. (BAL, 1995).

Após definir fábula e história, o pesquisador define texto narrativo. Para ele, texto narrativo é um todo finito e estruturado, que se compõe de signos linguísticos, no qual um agente conta uma história. Todo texto narrativo sugere, então, a existência de um agente que relata. Agente esse que não é o escritor. Pelo contrário, o escritor se distancia e se apóia em um porta-voz fictício, um agente denominado tecnicamente como narrador. Porém o narrador não relata continuamente. Quando o texto aparece em estilo direto é como se o narrador transferisse provisoriamente sua função a um dos atores. Assim, quando se descreve o estado textual é importante perceber quem realiza a narração. O texto, portanto, se refere à narração propriamente. Desse modo, reúne uma série de recursos ou elementos, relacionados ao ato de narrar propriamente dito, como a voz narrativa (narrador), os processos de escrita (a descrição, a narração), etc. (BAL, 1995).

Essa distinção entre os níveis narrativos, – texto e história – proposta pelo autor, tem por objetivo separar, para efeito de análise, as variáveis identificadas no processo de manipulação criativa no nível do estrato da fábula. Contudo, podemos dizer que as noções de texto e história, no sentido em que Mieke Bal desenvolve, correspondem à noção de trama, que diz respeito ao modo como se conta a fábula. Dessa maneira, consideramos que texto e história integram a atividade do tramar, do manipular artisticamente a fábula.

Nesse sentido, podemos dizer que tanto texto quanto história integram a atividade artesanal encarregada de transformar uma cadência de eventos num artefato narratologicamente elaborado com vistas à produção de sentidos, sentimentos e sensações. Nesta dissertação, portanto, as definições de texto e história, propostas por Mieke Bal,

correspondem ao mesmo tropo narrativo, não sendo definidas separadamente, haja vista a complementaridade de seus conceitos, mas sim sendo colocadas sobre o mesmo estrato, o qual chamamos de trama.

A organização da trama ocorre, então, com base na rede de efeitos que o artista procura atribuir à obra. Na trama, a ordem cronológica dos eventos é substituída pelo emprego de estratégias narrativas encarregadas da produção de efeitos específicos. Pode-se inverter a ordem cronológica dos acontecimentos de maneira a suprimir informações importantes que só serão reveladas mais adiante, mantendo o leitor sob um estado de suspense e expectativa. Pode-se utilizar *flashback*. Pode-se guiar o leitor através de um caminho de pistas falsas de modo a surpreendê-lo com a revelação posterior da verdade; dentre outras tantas estratégias.

É por isso que a trama controla a quantidade e o grau de informações pertinentes que recebemos ao ler um texto narrativo. A trama cria vários tipos de lacunas ao constituir a fábula. Além disso, combina as informações de acordo com princípios de retardação e redundância. Todos esses procedimentos funcionam como sinais e guias das atividades narrativas do espectador.

Se contarmos linearmente uma história como a de *Psicose*, de Alfred Hitchcock, desvendando a cada momento o que acontece (um homem fica louco e toma-se pela sua mãe, que ele próprio tinha matado, massacrando viajantes disfarçados sob a aparência da morta), o filme não tem mais sentido. O modo da narrativa – e, nesse filme, a maneira como são aplicados os procedimentos de dissimulação e de semi-revelação próprios da narração cinematográfica (fora de campo) – constitui toda a força da obra. O romance de Robert Bloch, de onde é extraído o roteiro, já empregava certos procedimentos de narração equívocos e enganadores, para que o leitor acreditasse na existência da mãe. (CHION, 1989, p.88-89).

Da mesma maneira, se a estória do romance *Macunaíma* fosse contada de modo linear (temporal e espacialmente), apenas relatando sequencialmente as peripécias de um personagem em busca da pedra muiraquitã, a força da ambiguidade, o caráter surreal e mitológico de *Macunaíma* perderiam o sentido. Mas, é exatamente na maneira como o narrador manipula elementos narrativos, como espaço, tempo, personagens, eventos, que o caráter ambivalente dessa obra ganha sentido. Em *Macunaíma*, o episódio nuclear – perda e busca da muiraquitã – quase em nenhum momento se impõe com exclusividade, pois o narrador multiplica e apresenta paralelamente uma série de episódios secundários, gerando um universo narrativo fantástico, com uma série de indeterminações, dubiedades e despistamentos.

Esses breves exames já fornecem algumas pistas fundamentais para a compreensão de como o estudo da trama revela seus segredos. É no nível da trama que o autor imprime a sua marca, a sua assinatura. É também nesse nível, que se operam as intervenções, as manipulações dos elementos narrativos e as estratégias de produção de efeitos.

A maneira como os elementos narrativos são manipulados depende, sobretudo, de determinadas técnicas narrativas e dos tipos de materiais significantes de cada meio. No cinema, elementos como som, música e aspectos cênicos influenciam diretamente no ato narrativo e lhe conferem sentido. Além de eles próprios tornarem-se elementos narrativos. “Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos”. (AUMONT, 2002, p.106). Por isso, ao se estudar uma adaptação é necessário levar em conta como a narrativa é modelada (tramada) em função e com esses recursos.

Assim, é no nível da trama que ocorrem as transformações e “adaptações” quando realizadas adaptações filmicas de obras literárias – como, por exemplo, muito do que é levado às telas pode ser perfeitamente inferido do texto verbal, como os sentimentos dos personagens, mas necessitam obviamente de “adaptação” – ou seja, não podem ser transportados em forma de texto, por assim dizer, óbvia e diretamente, ao cinema. Desse modo, é no estudo e análise desse nível que podemos perceber mais claramente como a narrativa literária é transmutada na narrativa cinematográfica.

Balogh (1996) analisa diversas adaptações cinematográficas de obras literárias, afirmando que as modificações efetuadas no nível narrativo manifestam seus elementos diferenciadores, principalmente na trama.

A maioria as obras analisadas demonstra que dissimilaridades sutis vão-se introduzindo na base existente do nível narrativo, tais como a diferente ordenação sintática das frases da seqüência narrativa, a expansão de determinadas fases da seqüência narrativa, o retardamento das mesmas, entre outros, e vão-se efetivar como elementos diferenciadores, de fato, no nível discursivo. Um exemplo emblemático nesse sentido, é Memórias do Cárcere, mesmo a manutenção da seqüência narrativa canônica não poderia fazer deste filme um resgate fiel do original. Memórias do Cárcere é com foco narrativo em primeira pessoa, para ser fielmente transposto ao fílmico teria de ser atualizado por uma grande câmara subjetiva e, eventualmente, a voz em off do narrador, ambos os recursos muito desgastantes para serem usados ao longo de todo o filme. Na transposição, o protagonista é interpretado por Carlos Veresa. (...) Até mesmo nas transposições mais fiéis há alterações na sintaxe narrativa, proposições, anteposições, retardamentos de funções. Em Inocência há retardamento de uma função narrativa para criar suspense; em O homem Nu há expansão de uma função para enfatizar a solidão e a

degradação social do protagonista. As dissimilaridades começam pois na sintaxe narrativa. (BALOGH, 1996, p. 55 e 173).

Além de levar em consideração a trama (e todos os aspectos relacionados a ela), o estudo da adaptação como uma Poética de Negociação deve também analisar os elementos e os recursos que compõem o nível da fábula. Fábula essa que – por não depender de um meio específico para ser contada e por ser composta de elementos que se referem às ações e aos acontecimentos narrativos, como o nome dos personagens, caracterização visual, a ordem em que os eventos aparecem na trama, a presença de alguns cenários – pode muito bem ser transferida do meio literário para o cinematográfico, sem necessariamente precisar sofrer alterações.

Nesse sentido, a análise de uma adaptação demanda que os romances e os filmes sejam estudados separadamente, observando-se: (1) o estudo dos elementos e aspectos que compõem a narrativa, tanto no nível da fábula quanto da trama; (2) o exame de como eles funcionam no intento de narrar, de contar uma história, gerando determinados efeitos em um leitor-modelo. E por fim, é necessário analisar como os elementos, aspectos e recursos, que operam em cada nível narrativo (trama e fábula), estabelecem relações de conjunções e disjunções entre o filme e a sua obra literária de origem, configurando a adaptação fílmica de obras literárias como uma Poética de Negociação.

Com base nisso, a análise propriamente dita de operações de adaptações literaturacinema requer que o analista tenha à disposição um *aparatus* metodológico que não apenas o permita desenvolver análises propriamente (no sentido em que o resultado da leitura feita por ele advenha de interpretações propriamente das obras e não meras divagações, devaneios ou suposições subjetivas, superando-se assim toda uma tradição de estudo de adaptação, que como vimos no capítulo anterior, tem carecido de metodologias que permitem que a análise se situe em pelo menos algum nível, seja narrativo, discursivo, etc), mas também o possibilite compreender quais elementos, aspectos e recursos compõem os níveis narrativos da trama e da fábula, como esses operam causando determinados efeitos em um leitor-modelo e como esses são negociados no processo de adaptação.

Nessa perspectiva, a análise de adaptações precisa recorrer aos parâmetros metodológicos das disciplinas conhecidas como Narratologia e *Poética do Filme*. Esses parâmetros são apresentados e desenvolvidos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO III

### Perspectiva Poética de Negociação: Em termos metodológicos

#### 3.1 Panorama Geral do Capítulo

Como já discutimos, o campo de estudo que engloba o tema de “adaptação fílmica de obras literárias” carece de metodologias próprias e de direcionamentos metodológicos a respeito de como analisá-lo. Por isso, o esforço que fazemos neste capítulo de discutir e apresentar parâmetros e suportes metodológicos é relevante para este campo de estudo. No nosso caso, a relevância de desenvolver métodos de análise duplica-se pelo fato de ser um trabalho de caráter acadêmico-científico<sup>51</sup> que reconhece o ideal de apuro metódico como princípio importante de distinção interno ao campo.

Assim, apresentamos e discutimos princípios, instrumentos e condutas que permitem ao analista respeitar a alteridade do objeto analisado (obra literária e obra fílmica). (GOMES, 2004b). Analisar uma obra, seja fílmica ou literária, não é apenas assisti-la ou lê-la, respectivamente, mas sim revê-la e, mais ainda, examiná-la tecnicamente.

Analisar um filme [e um livro]<sup>52</sup> no sentido científico do termo é decompô-la em seus elementos constitutivos e estabelecer elos entre esses elementos isolados, compreendendo como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. Nessa reconstrução, o analista traz algo ao filme, constrói a forma de compreendê-lo. (VANOYE, 1994, p. 15).

---

<sup>51</sup> De acordo com Marie (1990) e Gomes (2004a), no âmbito acadêmico, não há um consenso sobre essa necessidade de se ter uma atividade metódica para a realização de análises, sobretudo, fílmicas, podendo-se, assim, realizar desde trabalhos sem qualquer disciplina metódica até análises que seguem todos os rigores acadêmicos. A disposição para atender às demandas metodológicas depende, sobretudo, do grau de independência da instância universitária em relação à administração do reconhecimento e da distinção. Certos ambientes universitários norte-americanos e franceses, por exemplo, apresentam uma maior autonomia diante das instâncias da realização do que o que podemos observar nos âmbitos acadêmicos brasileiros. “Dessa autonomia, resulta que os valores da cultura acadêmica e científica, como o ideal de apuro metódico ou a capacidade de estar em dia com o ‘estado da arte’, são reconhecidos como princípios importantes de distinção internos ao campo.” (GOMES, 2004a, p.86). Por outro lado, em outras tradições culturais, o reconhecimento do analista prove muito mais da intimidade demonstrada por ele em relação ao campo artístico e técnico do cinema. Nesse caso, a análise acadêmica de filmes ganha aura artística, literária e ensaística, valorizando particularmente a habilidade literária, a competência expressiva, a invenção retórica, a beleza da linguagem muito mais do que a disciplina metódica, a profundidade argumentativa, a capacidade de explorar com consistência fontes de qualidade e a comprovação das posições apresentadas.

<sup>52</sup> [ ] Acréscimo na citação feito pela autora desta dissertação.

Os limites da reconstrução são os do próprio objeto da análise. A obra (filme ou romance) é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise, que deve em um primeiro momento desconstruir o objeto (descrever) e depois reconstruí-lo (interpretar). (VANOYE, 1994). Neste sentido, caso o analista queira auferir sentido à obra, é necessário que ele vá à obra mesma, buscando observar não o que o texto faz ou deixa de fazer com ele, mas o que faria com qualquer apreciador, procurando compreender como a obra funciona na operação daquilo para que foi criada. Colocando-se nesta condição, o analista estará mais apto a respeitar a alteridade da obra.

Para realizar a análise do processo de adaptação cinematográfica de obras literárias, é imprescindível que o analista compreenda e domine o entendimento de quais recursos e elementos compõem os objetos (filme e romance) analisados e de como funcionam e organizam suas estratégias. Por isto, reforçamos, mais uma vez, a importância do desenvolvimento e da aplicação de parâmetros metodológicos para se analisar tal processo.

A aplicação de toda metodologia tem em comum um desejo, mais ou menos nato, de racionalidade, de produzir conhecimento sobre as leis de funcionamento do seu objeto e de garantias científicas que limitem a arbitrariedade do investigador.<sup>53</sup> Tal critério de validade, aplicado em relação à análise de adaptações cinematográficas, pode ser considerado estranho, pois a compreensão da obra fílmica dificilmente pode coincidir com a identificação de uma lei geral da natureza de todos os filmes. (GOMES, 2004a)

É inaceitável, entretanto, supor daí que o fenômeno da compreensão das adaptações fílmicas não apresenta argumentos que possam ser demonstrados e provados. O que significa, de uma forma ou de outra, que o fenômeno da compreensão do processo de adaptação e o problema de sua correta interpretação são questões que os ambientes de análises de adaptações cinematográficas podem silenciar, porém não podem, coerentemente, evitar.

Por tudo isso, apresentamos uma proposta metodológica para a análise de adaptações cinematográficas. Tal proposta é sugerida com base no entendimento conceitual que desenvolvemos sobre o tema, ou seja, com base na noção de que a adaptação é um processo de negociação entre os elementos, aspectos, estratégias e recursos narrativos que são transferidos ou mantidos e os que são inevitavelmente transformados para configurar determinados efeitos de uma obra para outra.

---

<sup>53</sup> Entretanto, acreditamos, concordando com a ideia de Gomes (2004a), que é um erro, sem dúvida converter imediatamente a questão da compreensão e interpretação do filme apenas em um problema de metodologia científica. Todavia insistir nas questões de método para compreendê-lo é autorizado, legítimo e desejável.

Assim, a metodologia da Perspectiva Poética de Negociação fornece os elementos e parâmetros metodológicos que permitem ao analista tanto verificar como cada obra (filme e romance) está configurada narrativamente para provocar determinados efeitos, assim como compará-las, observando o que foi transferido e o que foi transformado de uma para outra.

Metodologicamente, sugerimos, então, que em um primeiro momento (1) se deve estudar os romances e os filmes separadamente, observando os elementos e aspectos estruturais que compõem a narrativa, tanto no nível da fábula quanto da trama. Depois (2), se examina como eles funcionam no intento de narrar, de contar uma história, gerando determinados efeitos em um leitor-modelo. E por fim, (3) se analisa como tais elementos, aspectos e recursos, que operam em cada nível narrativo (trama e fábula) das obras (filme e romance), se equiparam, de modo a que se aufera de tal exercício comparativo a identificação das negociações das continuidades e descontinuidades que intermediam a relação do filme com a sua obra literária de origem. Nesse sentido, tal metodologia sugere que o processo de adaptação deve ser analisado imanente e comparativamente

A metodologia Perspectiva Poética de Negociação é configurada com base na aplicação de outras duas metodologias: *Poética do Filme* (Gomes, 1996; 2002; 2004a e b) e Narratologia<sup>54</sup> (Bal, 1995). Detemo-nos a Bal, por este propor uma síntese das muitas perspectivas de abordagem da questão da narrativa, apresentando, por fim, uma narratologia coerente, sistemática e concisa, e sobretudo “manuseável” por todo aquele que se proponha a analisar os processos de significação em textos diversos, sejam literários, cinematográficos, etc. Todavia, ao apresentarmos os elementos narratológicos a serem levados em consideração na análise de adaptação, citamos também outros pesquisadores que contribuem para o melhor entendimento e enriquecimento da discussão, como Genette (1972), Jost (1995), Bordwell (1985), Peña-Ardid (1992), Vanoye (1994), Aumont (2002) e Marie (1990), entre outros. As duas perspectivas metodológicas – Narratologia e *Poética do Filme* – são apresentadas e discutidas neste capítulo nos **tópicos 3.2 Narratologia e Adaptação Cinematográfica e 3.3 Poética do Filme**, respectivamente.

É importante dizer que a ideia não é apenas descrever e discutir paradigmas metodológicos que sirvam de suporte para a realização de análises de adaptações filmicas, mas permitir que a partir do entendimento desses paradigmas, o analista esteja apto a entender

---

<sup>54</sup> As análises de narratologia comparada de filme e romance têm como principais representantes, François Jost e André Gardes. Eles conseguiram descobrir paralelismo, influências e diferenças entre as narrativas filmicas e literárias, baseando-se nos métodos de análises de narração (semiológicos e estruturalistas), desenvolvidos por Bruce Morrisette, Francis Vanoye, Morris Beja, Alan Spiegel, Christian Metz e Gérard Genette. (PEÑA-ARDID, 1992).

como a obra funciona e conseqüentemente perceber como se operam as negociações no processo de adaptação.

A *Poética do Filme* é importante por permitir a percepção de como as narrativas fílmicas e literárias funcionam, armam suas estratégias e operam, produzindo determinados efeitos no leitor e no espectador, e, conseqüentemente, tornam possível verificar as negociações, que unem e distanciam o texto fílmico do literário. A *Poética do Filme* contribui para que se trabalhem as estruturas profundas e não apenas os acontecimentos superficiais; não se limita ao conteúdo, porém leva em conta a expressão, consubstancialmente ligada ao sentido. (VANOYE, 1994).

Embora tal metodologia tenha sido criada para contemplar a análise de filmes, a análise das obras literárias, que originam adaptações cinematográficas, pode também ser conduzida segundo as mesmas regras aplicadas ao estudo dos filmes, pois, conforme Gomes (2004b, p. 105), “a rigor, pode-se trabalhar analiticamente com qualquer material expressivo usando basicamente os mesmos procedimentos técnicos e os mesmos métodos de coleta, sistematização e análise dos dados”. Assim, da mesma forma que a *Poética do Filme* prevê, para efeito de análise, que o filme seja destrinchado em seus materiais expressivos característicos, o mesmo pode ser feito com as obras literárias. Ao analista compete, portanto, isolar os chamados “materiais literários”, identificados na estrutura do texto para, num segundo movimento, verificar de que forma eles se estruturam para produzir efeitos.

Por sua vez, a Narratologia, embora não seja uma proposta metodológica desenvolvida especificamente para estudar adaptações, mas sim para o estudo de textos narrativos, sejam esses literários ou não, é importante por permitir ao analista dominar e conhecer o universo das narrativas, percebendo como e com quais elementos e aspectos se conta uma estória. E sendo, o cinema e a literatura artes temporais, aptas à construção e veiculação de narrativas a partir de modalidades expressivas distintas, a aplicação de tal metodologia para o estudo de adaptações torna-se plenamente útil e cabível. Em outras palavras, a estrutura narrativa, reduzida a verdadeiros esquemas ou esqueletos fundamentais, é de grande importância para o entendimento da questão.

Além das duas metodologias, acreditamos também que a metodologia da Poética de Negociação deve dar conta do estudo de elementos de natureza externa ao texto (contextual), como período de realização da adaptação, investimentos financeiros e ambiente sócio-cultural, político, econômico, pois a compreensão mais ampla do processo de adaptação perpassa também por tais questões. Nesse sentido, desenvolvemos também no **tópico 3.4 Elementos contextuais na adaptação** uma discussão sobre os elementos contextuais.

A proposta metodológica que desenvolvemos e apresentamos não é uma metodologia geral e única para orientar como e com base em quais elementos e práticas se deve realizar análises de adaptações cinematográficas de obras literárias. É uma proposta baseada em referenciais metodológicos desenvolvidos para outros intentos – que não obrigatoriamente o estudo específico do processo de adaptação –, e que os adequamos para serem aplicados ao estudo de tal processo. De toda forma, representa um esforço para fornecer de um modo mais amplo e sistemático, em um único trabalho, suportes metodológicos que permitam situar a análise de adaptações em pelo menos algum nível e direcionar o analista para como ele pode interpretá-las.

### 3.2 Narratologia e Adaptação Cinematográfica

De acordo com Bal (1995), a narratologia é a disciplina geral dos textos narrativos, que tem como objetivo investigar os elementos estruturais destes e a forma que operam no sentido de “contar uma história”. Esta disciplina se empenha em definir e descrever uma espécie de “sistema narrativo universal”, que reúne as categorias fundamentais da arte de narrar passíveis de serem adaptadas a quaisquer textos, potencialmente. Daí, podemos descrever uma infinidade de textos narrativos com um número finito de conceitos, contidos no sistema narrativo.

Nesse sentido, embora o pesquisador eleja a literatura como *corpus* de referência para a sistematização dos conceitos particulares de narrativa, ele faz questão de frisar a aplicabilidade das teorias advindas deste estudo sistemático a outros meios expressivos que se definam também como textos narrativos<sup>55</sup>. Por isso, iremos aplicá-lo também para o estudo de cinema.

A Narratologia, descrita por Bal (1995), analisa o texto narrativo com base em três estratos – texto, história e fábula. Estes podem ser analisados separadamente, mas não independentemente. Além de narração, ele leva também em consideração opiniões, descrições, etc. Bal (1995) mostra que em cada um dos estratos existem componentes que

---

<sup>55</sup> Segundo Bal (1995), como já falamos no capítulo anterior, o texto narrativo corresponde a todo aquele em que um agente relata uma história, num meio particular que pode ser constituído de palavras, imagens, sons ou quaisquer outros materiais expressivos. O olhar do autor sobre o texto narrativo é, portanto, o de quem encara este último como uma complexa engrenagem na qual operam peças diversas. Para ele, o que muda de uma “máquina” para a outra, de um tipo de texto para o outro, é o material de que são constituídas tais peças.

devem ser verificados. Aos componentes da fábula, ele denomina “elementos”, aos da história (no nosso caso, trama) chama “aspectos”.

Apresentamos, resumidamente, alguns<sup>56</sup> dos componentes, apenas como forma de mostrar e explicar os recursos que devem ser levados em consideração nas análises das narrativas tanto fílmicas quanto literárias, sempre observando as especificidades de cada meio. Não discutimos profundamente cada elemento e aspecto, mas apresentamos uma descrição metodológica geral a fim de servir de base, de instrumento, para a realização de análises do processo de adaptação. É claro, que o analista não precisa, a rigor, utilizar todos os elementos e aspectos apresentados nos próximos tópicos para desenvolver sua análise. Cabe a ele priorizar e eleger quais devem ser utilizados para fundamentar a sua proposta interpretativa sobre o texto analisado.

### **3.2.1 Fábula – Descrição dos elementos narrativos**

De modo resumido, a fábula é uma série de acontecimentos lógicos e cronologicamente relacionados, que atores causam ou experimentam. Segundo Bal (1995), quatro elementos devem ser verificados para entender a fábula: tempo, acontecimentos, atores e lugar. Os elementos podem se dividir em fixos e mutáveis, respectivamente, em objetos e em processos. Ambos são indispensáveis para a construção de uma fábula e não podem operar sem uma presença mútua, por isso Bal (1995) os descreve em suas relações recíprocas e não como entidades isoladas. Os objetos são os atores, os lugares e as coisas. Enquanto os processos têm haver com o desenvolvimento, a sucessão e a inter-relação entre os acontecimentos. (BAL, 1995).

Relacionando-se com a adaptação fílmica de obras literárias, observamos que tais elementos geralmente estão presentes nas duas obras e são os mais passíveis de serem transferidos “equivalentemente”, de uma estória para outra. Contudo, por serem elementos narrativos que compõem um estrato narrativo mais superficial, podem também facilmente ser “modificados” ao passarem de uma obra para a outra (nesse caso, ficando a mercê, principalmente, das escolhas e as preferências do diretor).

---

<sup>56</sup> Não nos detemos a discutir tudo que Bal sugere que deve ser estudado na análise de narrativas. Elencamos apenas o que consideramos de fato mais relevante.

### 3.2.1.1 Acontecimentos

Para Bal (1995), a fábula é um agrupamento específico de uma série de acontecimentos e este conjunto constitui um processo. Assim, cada acontecimento pode ser denominado como um processo ou parte de um. Os processos agrupados em certas combinações constituem em conjunto um ciclo narrativo. Uma das formas de definir os acontecimentos e os processos é, portanto, entender como funciona o ciclo narrativo. Conforme Bal (1995), o ciclo divide a fábula em três fases: a possibilidade, o acontecimento (ou realização) e o resultado (ou conclusão) do processo. Nenhuma das três é indispensável, elas podem ou não se realizar. Uma possibilidade pode ou não se realizar. Caso se realize o acontecimento, nem sempre é obrigatório que se tenham uma conclusão satisfatória dele.

Além disso, Bal (1995) explica outras categorias para observar como os acontecimentos selecionados podem se relacionar entre si das mais variadas formas, formando uma estrutura: 1) os acontecimentos podem se agrupar sobre a base da identidade dos atores implicados; 2) a classificação é possível sobre a base da natureza da confrontação; 3) cabe situar os acontecimentos sobre o lapso temporal; 4) os lugares em que se sucedem os acontecimentos também podem levar à formação de uma estrutura.

Diante disso, cabe ao analista do processo de adaptação verificar em que consiste o acontecimento e os processos da fábula de cada narrativa analisada, fílmica e literária, para observar como são negociados, “transferidos” (mantidos) e modificados (alterados, retirados e até mesmo acrescentados) na passagem de uma fábula para outra e quais as implicações da forma que ocorre essa negociação para o significado (e produção de efeito) da adaptação.

### 3.2.1.2 Atores

De acordo com Bal (1995), os atores são agentes que levam a cabo ações e não são necessariamente pessoas, humanos. Assim, entendemos que atuar é o mesmo que causar ou experimentar um acontecimento. Nesse sentido, para observar os atores nas narrativas é preciso relacioná-los às sequências de acontecimentos que eles causam ou sofrem.

Os atores que devem ser levados em consideração, na análise, são aqueles que apresentam um “papel funcional” nas estruturas das fábulas, ou seja, que influenciam no

desenvolvimento dela. Com base nisto, os atores podem ser subdivididos em classes, denominadas actantes. De acordo com Bal (1995), um actante é uma classe de atores que compartilha certa qualidade característica, que se relaciona com a intenção do conjunto da fábula. Em outras palavras, um actante é uma classe de atores que tem uma relação idêntica com o aspecto de intenção teleológica, a qual constitui o princípio da fábula. Assim, a função do actante influencia diretamente na intenção da fábula.

Bal (1995) determina três tipos de classes de actantes que devem ser levados em consideração para analisar uma fábula. A primeira classe de actantes é observada a partir da relação estabelecida entre sujeito e objeto<sup>57</sup>. “Essa é a primeira relação que ocorre entre o ator que persegue o objetivo e o objetivo mesmo”<sup>58</sup> (Idem, p. 34). O entendimento dos atores que compõem os actantes e do esquema – sujeito (ator/actante) +intenção (função) +objeto (ator/actante) – é importante para se definir de que tipo de texto se trata, se de um romance épico, feminista, um policial, uma obra de filosofia social, um conto infantil, etc.

A segunda classe, definida por Bal, é a do doador e do receptor. O doador é a classe de atores que apóia o sujeito na realização de sua intenção, fornece o objeto ou permite que se forneça. O doador nem sempre é uma pessoa, pode ser uma abstração: destino, tempo, egocentrismo humano, inteligência, etc. Já o receptor é aquele que recebe do doador.

A terceira classe é a do ajudante e do oponente. Para Bal, estes são como os complementos adverbiais. “Não estão em relação direta com o objeto, porém com a função que relaciona o objeto com o sujeito.”<sup>59</sup> (BAL, 1995, p. 38). A característica que serve para diferenciá-los das noções de doadores e receptores negativos é que eles não são necessários para a ação, apenas prestam uma ajuda não essencial.

Bal mostra ainda outros princípios que devem ser levados em consideração para ajudar a especificar com mais clareza os actantes, mas não nos detemos nisto, pois os consideramos apenas como subsídios extras para a análise, além de cremos que os aqui expostos já são suficientes para entendermos a noção de ator.

---

<sup>57</sup> O objeto pode ou não ser uma pessoa, pois o sujeito pode também aspirar alcançar um estado. Outros objetos de intenção que se encontram na fábula são riquezas, amor, possessões, sabedorias, amor, felicidade e etc.

<sup>58</sup> “La primera y más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo”. (BAL, 1995, p. 34).

<sup>59</sup> “No están en relación directa con el objeto, sino con la función que relaciona al objeto con el sujeto”. (BAL, 1995, p. 38).

### 3.2.1.4 Tempo

A fábula entendida como processo (mudança, evolução de acontecimentos) é uma sucessão no tempo ou na cronologia. “Os acontecimentos acontecem durante certo período de tempo e se sucedem em certa ordem.”<sup>60</sup> (BAL, 1995, p.45). Assim, conforme Bal (1995), dois fatores do elemento tempo devem ser levados em consideração na análise da fábula: duração e cronologia.

A duração está relacionada a quanto tempo ou ao período de tempo que dura ou que se desenvolve a fábula (existem fábulas que duram segundos, minutos, dias, meses, anos e até séculos). Ela pode se apresentar em forma de crise (são os lapsos, as mudanças abruptas, curto período de tempo para se descrever momentos de crise, etc). Isto é comum nas tragédias clássicas e em romances e histórias modernas e contemporâneas. A duração pode também se apresentar sob a forma de desenvolvimento, ou seja, a passagem do tempo é relatada de maneira mais lógica, assemelhando-se ao tempo da realidade. É comum em romances de viagens, autobiografia, narrativas de guerra, etc.

No cinema, a iconicidade e o movimento das imagens permitem que a duração se manifeste de forma muito concreta e real. No cinema, a duração se expressa por três canais distintos: a) no interior do plano, a profundidade de campo e um personagem que avança desde o fundo implicam sempre um tempo para efetuar o recorrido; b) pela duração do plano, que fixa o ritmo e a velocidade do filme ou de alguma de suas partes; c) pela montagem, que articula segmentos espaço-temporais, em um *continuum* temporal. (PEÑA-ARDID, 1992).

O segundo fator para se analisar o elemento tempo é a cronologia. Seu entendimento, pelo viés de Bal (1995), está diretamente relacionado à percepção da ordenação dos acontecimentos em uma sequência cronológica.

A cronologia assinala a possibilidade de variar a sequência temporal por meio da eliminação ou da condensação da duração e do desenvolvimento paralelo de diversos ramos da fábula (paralelismo). (...) A eliminação (elipse) causa vazios ou lacunas na sequência cronológica da fábula, e com isso confunde a impressão que temos dela. Já a utilização de linhas paralelas na fábula dificulta o reconhecimento de uma só sequência cronológica.<sup>61</sup> (BAL, 1995, p. 48-49).

<sup>60</sup> “Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden em un cierto orden.” (Idem, p. 45).

<sup>61</sup> “En el último apartado señalé la posibilidad de variar la secuencia temporal por medio de la eliminación o de la condensación de la duración, y del desarrollo paralelo de diversas ramas de la fábula). (...) La eliminación

### 3.2.1.4 Lugar

Bal (1995) explica que o lugar na fábula é onde os acontecimentos ocorrem. O lugar não é apenas algo físico, geográfico, mas pode também ser abstrato, tendo significados simbólicos. Por exemplo, apresentação de ambientes posicionados no interior ou no exterior pode representar, respectivamente, proteção e perigo ou reclusão e liberdade ou ainda a combinação destes dois significados. Os elementos deste campo jogam um importante papel nas fábulas, pois, segundo Bal, com o entendimento disto é possível investigar se existe alguma conexão com a identidade dos atores, com os tipos de acontecimentos e até mesmo com o tempo.

### 3.2.2 Trama - Descrição dos aspectos narrativos

Nesta dissertação, trama contempla as noções de “história” e “texto”, que são abordadas por Bal (1995) separadamente. Tratamos estes estratos em um mesmo nível – trama – por ambos estarem relacionados ao fazer narrativo. A trama não é elaborada por um material diferente da fábula, mas ordena e contempla os elementos de uma forma específica. Por exemplo, os acontecimentos da fábula na trama podem ser ordenados em uma sequência distinta da cronológica. Na trama, também os atores ganham traços específicos, transformando-se em personagens. Os lugares em que ocorrem os acontecimentos recebem uma característica distinta, tornando-se espaços específicos.

Bal (1995) define os traços específicos da narrativa como “aspectos”. Os aspectos que compõem a trama, apresentados por ele, são: ordem, ritmo, frequência, personagem, espaço, focalização, narrador, entre outros. Todos assinalam técnicas narrativas e vão ganhando mais importância (expressividade) na formação do significado à medida que os apresentamos nos próximos tópicos.

---

causa lagunas en la secuencia cronológica de la fábula, y con ello confunde la impreción que de ella rengamos”. (BAL, 1995, p. 48-49).

### 3.2.2.1 Ordem

O estudo da ordem refere-se à análise da relação entre a ordem de sucessão em que ocorrem os acontecimentos temporais na fábula<sup>62</sup> e a ordem da disposição destes acontecimentos temporais na trama. A sequência dos acontecimentos na trama pode ou não ser a mesma da ordem da fábula. Bal (1995) explica que a relação entre a ordem em que se dá o acontecimento na trama e a ordem em que se dá o acontecimento na fábula ocorre de duas formas, chamadas de anacronia e acronia.

#### 3.2.2.1.1 Anacronia

De modo resumido, as anacronias são os desvios cronológicos, ou seja, a discordância da ordenação dos acontecimentos apresentados na trama e na fábula. Segundo Seymour Chatman (1988), os desvios podem contribuir para uma leitura mais complexa. Para ele, trabalhar com a ordenação por sequências é um meio de centrar a atenção em certas coisas, fazer-se insistente, destacar efeitos estéticos, mostrar diversas interpretações de um acontecimento, indicar a sutil diferença entre o esperado e o que se realiza, entre outros. (CHATMAN, 1988).

Três aspectos<sup>63</sup> relativos às anacronias devem ser levados em consideração na análise de narrativas: a direção<sup>64</sup>, a distância<sup>65</sup> e a extensão<sup>66</sup>. (BAL, 1995)

---

<sup>62</sup> A ordem cronológica da fábula é construída com base nas leis da lógica cotidiana que regem a realidade cotidiana. A sequência da fábula é possível de deduzir a partir de dados explícitos ou indicações indiretas, por exemplo, os tempos dos verbos. Mesmo sem essas indicações no texto, há dados no conteúdo, que com o sentido da nossa lógica cotidiana, podemos deduzir. (CHATMAN, 1988).

<sup>63</sup> Não discutiremos detalhadamente esses aspectos, já que isso é feito por Bal (1995), apenas explicamos brevemente o significado de cada um, para que com base no entendimento do conceito, o analista possa utilizá-lo na análise da obra escolhida.

<sup>64</sup> A direção da anacronia tem duas possibilidades: Regressão (chamada por Genette de Analepse - *flashback*) e Antecipação (chamada por Genette de Prolepse - *flash forward*). A primeira ocorre quando o acontecimento que a trama nos conta se encontra em um tempo passado em relação ao da fábula. Ou seja, toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está. A segunda se dá quando o acontecimento na trama está em um tempo futuro em relação ao da fábula. Ou seja, toda manobra narrativa que conta um acontecimento ulterior. Bal aponta algumas dificuldades em se perceber essas relações no monólogo interior, por exemplo. Nesse caso, ele orienta observar se o conteúdo da consciência se encontra no passado ou no futuro em relação ao tempo em que se encontra a pessoa na fábula. Além disso, explica que há textos em que a relação entre trama e fábula é tão complexa ou que as anacronias estão intercaladas, que uma análise sistemática é inútil. Para saber mais sobre essas dificuldades e como resolvê-las na análise do texto, leia p. 64, 65 e 66 de Bal.

De acordo com Gaudreault e Jost (1995), no cinema, a ordenação depende em boa medida da temporalidade verbal, que veicula os rótulos, e do relato sonoro e visual. Assim, a direção da anacronia, como os *flashbacks*, pode ser percebida por palavras, por exemplo, no cinema mudo bastava apenas um rótulo escrito na tela, como “Passado”, “Anos antes”, para que as imagens adquirissem o *status* de analepse. Assim como a *voz-over* também permite datar e medir a analepse. (GAUDREAULT e JOST, 1995). Certos recursos, como esfumamento, mudança da cor da imagem, entre outros, possibilitam ainda a identificação de analepses.

No meio audiovisual, o *flashback*<sup>67</sup> pode ser percebido na caracterização das personagens, que geralmente sofrem modificações em sua representação visual (vestuário, aparência visual, mudança de idade e etc); na modificação do cenário e do ambiente sonoro, entre outros. Contudo, pode ocorrer que as imagens, as palavras e os sons mantenham relações muito mais complexas, motivando a temporalidade especificamente cinematográfica. É o que ocorre, por exemplo, em *Hiroshima, mon amour* (1959, Alain Resnais), principalmente no momento em que a heroína conta sua história em um bar. Neste instante, vemos o que ela viveu durante a guerra, em Nevers, na França, enquanto escutamos a música do bar. O relato mescla temporalidades diegéticas distintas, permitindo se unir em uma mesma cena passado e presente, lugares distintos, imaginação e realidade. (GAUDREAULT e JOST, 1995).

Já as prolepses são mais difíceis de serem percebidas no cinema, mas também podem ser indicadas por meio de palavras que remetem a um tempo posterior, pela voz do narrador, pelos diálogos e caracterizações das personagens, cenários, etc. Em *Carrie* (1974, Stephen King), um personagem dotado de sexto sentido verá acontecimentos antes de ocorrerem.

---

<sup>65</sup> Distância: um acontecimento apresentado em uma anacronia se separa com um intervalo, grande ou pequeno, do momento em que se desenvolve a fábula. Ou seja, uma anacronia pode ir, no passado ou no futuro, mais ou menos longe do momento “presente” da fábula. Em relação à distância pode-se definir as seguintes anacronias: analepse ou regressão interna (a anacronia se desenvolve dentro do lapso temporal da fábula primordial), externa (a anacronia remete ao lapso temporal completamente fora da fábula primordial) ou mista (a anacronia começa fora do lapso temporal primordial e finaliza dentro dele), e prolepse ou antecipação (externa, interna e mista). (BAL,1995).

<sup>66</sup> Refere-se à extensão de tempo que ocupa uma anacronia. Como a distância, o lapso de uma anacronia pode variar grandemente, podendo ser completa ou incompleta. Regressão (analepse) incompleta ocorre quando depois de um breve lapso de tempo se dá um salto adiante. A informação desconectada se oferece então sobre uma parte do passado, ou, no caso da antecipação, do futuro. Isso ocorre bastante em romances policiais. Regressão (analepse) completa ocorre quando a retrospectiva termina onde começou a retrospectiva, desde seu ponto de partida até sua conclusão. Assim, os acontecimentos antecedentes são recordados em sua totalidade. Esta mesma relação que se aplica a analepse completa e incompleta se aplica também a prolepse. (BAL, 1995).

<sup>67</sup> Serve para completar uma carência ou omissão na fábula. Por exemplo, para explicarmos o caráter de um personagem, temos que regressar a uma cena do passado. Serve também para suspender, atrasar o desenrolar de certos acontecimentos, entre outros.

### **3.2.2.1.2 Acronia**

Em relação à acronia, Bal (1995) explica que é desvio entre o tempo da trama e da fábula, quase imperceptível, o qual não possibilita uma análise maior, não permitindo se determinar com maior ou menor exatidão a direção, a distância e a extensão.

De um modo geral, “ordem” é um aspecto narrativo que pode ser apresentado tanto no cinema quanto na literatura, inclusive gerando efeitos equivalentes em um e outro. Todavia, ao realizar adaptações, a relação entre a ordenação da trama e da fábula tem muito mais a tendência de passar por alterações e mudanças do que manter-se do mesmo modo, principalmente devido à adequação a outro tipo de linguagem e a certos recursos utilizados.

No cinema, perceber as acronias e anacronias é mais complexo do que na literatura, pois nem sempre há uma indicação explícita do tempo da fábula e muito menos da sua relação com o tempo da trama. Assim, o analista de adaptações precisa ser atento às nuances e especificidades, a fim de entender como o aspecto “ordem” opera, causando determinados efeitos em cada meio. E com base nisto, perceber como este é alterado ou readequado de um meio para outro.

### **3.2.2.2 Ritmo**

O ritmo da narrativa deve ser analisado pela relação entre a quantidade de tempo em que ocorrem os acontecimentos de uma fábula (duração medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos) e a quantidade de tempo gasta para sua apresentação na trama (medida em números de linhas, páginas e palavras). (BAL, 1995). Todavia, a análise não deve se resumir à simples, estéril e improdutiva contagem da quantidade de linhas e páginas, pois isso se torna irrelevante para a interpretação do analista. Assim, em uma fábula que contém o nascimento do herói, sua infância, a adolescência, primeiro amor, a idade adulta, o período de luta e da resolução, deve-se observar a quantidade de atenção que se dá a cada episódio, verificando como isso influencia no ritmo da narrativa.

Bal (1995) sugere cinco tipos<sup>68</sup> de ritmos que podem ser desenvolvidos em uma narrativa: elipse, resumo, cena, pausa e desaceleração. A fronteira entre eles é flexível, sendo difícil ao analista estabelecer uma linha divisória absoluta entre um e outro.

A elipse é uma omissão na trama de uma parte da fábula. Assim, ocorre quando a quantidade de tempo da fábula (TF) é infinitamente maior que o tempo da trama (TT).  $TT=0$ ,  $TF=n^{69}$ . Ela pode ocorrer porque o acontecimento “sobre o qual nada se diz” é tão difícil de se expressar verbalmente, que o narrador se mantém em silêncio. Ou quando se quer omitir ou negar um fato. Às vezes, a elipse indica a omissão, fazendo uma menção ao tempo em que se passou por cima, por exemplo, “quando voltei ao Rio de Janeiro, dois anos depois”. (CHATMAN, 1988).

Por sua vez, o resumo ocorre quando o  $TF > TT$ . Pode ser visto quando os acontecimentos “insignificantes”, ou seja, que não tem grande influência no curso da fábula, são apresentados resumidamente. Ele é usado para apresentar informações de fundo ou para conectar várias cenas.

O cinema frequentemente se utiliza dessa configuração temporal com o fim de evitar detalhes julgados inúteis ou de acelerar a ação. Embora o resumo seja um recurso muito freqüente nos filmes, pode apresentar-se com consideráveis variações de velocidade. Em *Muriel* (Alais Resnais, 1963), por exemplo, o primeiro ato, que dura cinquenta minutos, relata uma noite, enquanto que atos 2 e 4, em montagens muito curtas, informam de uma duração diegética de 15 dias cada um. (GAUDREAULT e JOST, 1995, p.127)<sup>70</sup>.

Já as cenas são aquelas em que o TF é aproximadamente igual ao do TT ( $TF=TT$ ). Segundo Gaudreault e Jost (1995), existe uma unidade, no cinema, segundo a qual o tempo da fábula equivale ao da trama. Esta seria o plano, que, salvo em casos de aceleração ou diminuição do ritmo, respeita quase sempre a integridade cronométrica das ações que mostra.

---

68 Genette (1972) apresenta apenas quatro tipos de ritmos, os quais Bal se baseia. Apenas, a desaceleração é um tipo de ritmo acrescentado e sugerido pelo próprio Bal. Apresentamos, resumidamente, esses tipos, a fim de oferecermos ao analista do processo de adaptação os aspectos que podem ser avaliados para se estudar o ritmo narrativo e suas implicações para a produção de efeito da obra.

<sup>69</sup> “A elipse do filme é contraditória por definição, uma vez que si a duração da trama for nula, não haveria filme”. (GAUDREAULT e JOST, 1995, p. 130). “La elipsis, a escala de La película, es contradictoria por definición, puesto que si La duración de La película fuero nula, s encillamente no habrída película”. (Idem, p. 130).

<sup>70</sup> “El cine utiliza frecuentemente dicha configuración temporal com el finde evitar detalles juzgado inútilles o de acelerar La acción. A unque el sumario sea um recurso muy frecuente en las películas, puede presentarse com considerables variaciones de velocidad. Em *Muriel* (Alais Resnais, 1963), por exemplo, el primes acto, que dura cincuenta minutos, relata una velada mientras que los actos 2 y 4, em montajes muy cortos, informan de una duración diegética de 15 días cada uma. (GAUDREAULT e JOST, 1995, p.127).

A pausa acontece quando um elemento que não ocupa tempo na fábula é apresentado em detalhes na trama:  $TF = 0$  e  $TT = n$ . Ou seja, se presta uma grande quantidade de atenção a um elemento, enquanto a fábula permanece parada. As descrições, por exemplo, funcionam como pausas na narrativa. Caso pensemos essa relação para o cinema, vamos notar que existe uma série de técnicas e procedimentos que estabelecem tal relação, como, por exemplo, o movimento de câmera estritamente descritivo sobre uma decoração, fazendo com que a ação principal transcorra com maior lentidão. (CHATMAN, 1988). Contudo, é difícil imaginar um filme de ficção no qual o tempo da estória reduz-se a zero. Assim, no cinema, a descrição por si só é geralmente impossível, pois o tempo da estória continua à medida que as imagens são projetadas na tela. Na sequência de *Lolita* (1962, Stanley Kubrick), por exemplo, Humbert simplesmente vê Charlotte descendo as escadas; o foco permanece no evento. Aí, no mesmo instante em que o tempo está passando para Humbert no filme, o tempo da estória continua também a transcorrer para nós.

Por fim, outro aspecto do ritmo que é discutido por Bal (1995) é a desaceleração. Este é o contrário de resumo, sendo o tempo da trama maior que o da fábula:  $TT > TF$ . A desaceleração ocorre raras vezes, pois geralmente é estranho que se conte uma estória em mais tempo do que ela leva para transcorrer. Em momentos de grande suspense, a desaceleração pode operar como uma lupa. É o exemplo de *L'après-midi d'un faune* (1876, Mallarmé) em que no final uns poucos segundos da fábula se estendem ao longo de páginas inteiras. Ela ocorre também em retrospectões subjetivas, como nos mostra o filme *La Paloma* (1974, Daniel Schmid), em que se conta tudo o que se passa na mente de um homem durante o tempo em que troca um olhar com uma mulher.

Nos filmes de Sergei Eisenstein, a desaceleração é percebida em inúmeros casos, em que, geralmente, se opera diversos comentários através das metáforas alusivas. Gaudreault e Jost (1995) destacam a desaceleração na segunda parte do filme *Outubro* (1927), em que se estende os momentos preparativos da tropa do Palácio do Inverno e, mas ainda, a espera dos combatentes durante o ultimato dos bolcheviques ao governo provisório. Neste caso, a derrota dos bolcheviques é associada com a abertura de pontes, que pela técnica de sobreposição parecem abrir interminavelmente, bloqueando o proletariado a atravessar o rio e alcançar o Palácio Winter.

Os cinco aspectos do ritmo podem ocorrer tanto no cinema como na literatura, mas as relações entre a duração do tempo da fábula e da trama são efetuadas e percebidas de formas distintas. Assim, geralmente a adaptação para o cinema desses aspectos implica em exclusões, alterações, em uma espécie de reformulação da formulação do ritmo da narrativa literária. Por

exemplo, na literatura podem ser feitas muitas alternâncias entre cena e resumo, enquanto no cinema a quantidade de alternâncias pode ser reduzida ou excluída, fazendo-se uma seleção de acontecimentos específicos que sofrem alternância e não abordando todas as que se apresentam na obra literária. O próprio tempo de duração de um filme – entre 1h30 a 2h30 – implica em modificações no tempo da trama apresentada no cinema. Assim, com estas limitações, uma história que ocorre num período de setenta anos e que pode ser contada na literatura em detalhes com variações de atenção que se dá a cada acontecimento através dos números de linhas, páginas, no cinema, é contada com a efetuação de inúmeros cortes, montagem, evitando-se muitos detalhes, restringindo a cronologia da trama. Isso faz com que o “resumo” da narrativa literária e o da narrativa cinematográfica seja negociado de forma distinta. A “cena” também tende a sofrer alterações na passagem do texto literário para o fílmico, já que o tempo da trama do cinema tende naturalmente a passar por reduções em relação ao tempo da trama literária, principalmente por conta das próprias especificidades da linguagem cinematográfica. A “pausa” por sua vez é mais difícil de ser estabelecida no meio cinematográfico, já que é quase impossível se pensar um filme em que o tempo da fábula (a história) reduz-se a zero. O que percebemos é que esses aspectos do ritmo são negociados no processo de adaptação, mais sob o signo das modificações e alterações do que sob o das manutenções e similaridades.

### **3.2.2.3 Frequência**

Bal (1995) utiliza esse termo, com base em Genette (1972), para se referir à relação entre o número de vezes que um evento acontece na fábula e o número de vezes em que ele é mencionado na trama. Os tipos de frequência são: única (quando ocorre um acontecimento e uma apresentação dele na trama), múltipla (quando existem vários acontecimentos e várias apresentações dele na trama), repetitiva (o acontecimento se dá uma vez na fábula e é apresentado várias vezes na trama) e iterativa (ocorrem vários acontecimentos idênticos que são mostrados apenas uma vez na trama).

De acordo com Gaudreault e Jost (1995), os casos de frequência única e múltipla são comuns ocorrerem no cinema, no qual cada sequência é constituída por planos que mostram um traço particular, explicando um fato autônomo, distinto do precedente. Já a repetição, no filme, é um procedimento que pode ocorrer no nível da sequência mediante a iteração parcial

de uma ação desde que de um ângulo distinto. Em outras palavras, um mesmo acontecimento pode ser relatado mais de uma vez a partir de pontos de vista diferentes (várias versões de uma mesma situação). As repetições podem também obedecer a uma lógica puramente musical. Por sua vez, a iteratividade é mais difícil de ser percebida no filme, já que a imagem não dispõe de tempo gramatical, não sendo, portanto, fácil expressar que uma ação mostrada na tela vale por muitas ações similares. Os *raccords*, por exemplo, podem construir um relato iterativo sem precisar de palavras. Contudo, convém assinalar que este aspecto iterativo somente tem sentido quando a montagem agrupa cenas distintas. (GAUDREULT e JOST, 1995).

A observação do aspecto frequência tende a ser mais complexa na narrativa cinematográfica do que na literária, devido à polifonia dos materiais expressivos do cinema e da possibilidade de montagem. Por exemplo, um fato pode ser contado uma ou mais vezes por meio do relato verbal (oral ou escrito) assim como paralelamente pelas imagens, fazendo com que no processo de adaptação a negociação dos aspectos da frequência sejam mais livres e readequáveis.

### 3.2.2.4 Personagem

Para Bal (1995), o ator é aquele que ocupa um lugar estrutural, uma função na fábula, já a personagem tem características mais específicas e particulares<sup>71</sup>, ganhando uma vida e lugar na trama e se tornando uma unidade semântica completa. A ideia, contudo, não é a definição de quem são as personagens, mas a observação de sua caracterização (ou seja, o que são) e os efeitos que geram na construção da narrativa. Os procedimentos que ele fornece para nortear as análises das personagens na narrativa são: previsibilidade, elaboração do conteúdo, fontes de informação, características do herói, entre outros.

A análise da personagem com base na previsibilidade requer que o analista estabeleça um marco de referência, ou seja, observe modelos com características comuns e já prefixadas (espécie de arquétipos). Por exemplo, certas personagens históricas e lendárias, que possuem características prefixadas e atributos estereotipados, como Napoleão, Papai Noel, Rei Artur,

---

<sup>71</sup> As personagens parecem com pessoas, mas não são seres humanos reais, são criações. “Eles não tem uma psique, personalidade, ideologia, competência para atuar, porém se coloca traços que possibilitam uma descrição psicológica e ideológica”. (BAL, 1995, p. 88). “No tiene una psique, personalidad, ideologia, competencia para actuar, pero si posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica”. (Idem, p. 88).

funcionam como marcos de referência. Assim, a imagem que recebemos das personagens está determinada em grande medida pelo enfrentamento entre nosso conhecimento prévio e as esperanças que este cria, por uma parte, e a realização da personagem na narração, por outra. Os nomes, os pronomes de tratamento, as características físicas, adjetivações, o tipo de profissão, o sexo, o gênero da narrativa, também servem para moldar as personagens, pois a partir delas se cria uma expectativa e se dá significado ao desenvolvimento de certos acontecimentos na trama.

Outro fator que contribui para o analista entender a criação da imagem da personagem é a elaboração do conteúdo, que leva em consideração a repetição de determinadas características, o armazenamento (acumulação) de dados, as relações com as demais personagens e as transformações. (BAL, 1995). Todas as informações sobre a personagem são obtidas, de acordo com Bal (1995), com base em duas possibilidades: 1) menciona-se explicitamente as características ou 2) deduz-se informações a partir do que ela faz e da função que exerce.

Já em relação à análise de personagens, que se apresentam como herói, como é o caso do personagem que analisamos nesta dissertação, Bal (1995) aponta os seguintes critérios a serem levados em consideração: 1) qualificação (informação externa sobre a aparência, a psicologia, a motivação e o passado); 2) distribuição (o herói aparece com frequência na trama, sua presença se faz importante nos momentos da fábula); 3) independência (o herói aparece sozinho, desenvolve monólogos); 4) função (faz acordos, vence oponentes, desmascara traidores, etc); e 5) relações (que tipos de relações ele estabelece com as outras personagens).

A ideia de apresentarmos esses aspectos não serve apenas para podermos definir quem são as personagens, mas sobretudo para entendermos como operam na constituição dos efeitos da trama. É certo que no processo de adaptação cinematográfica de obras literárias as caracterizações, a obtenção de informação sobre as personagens, a formação da imagem desta, podem passar por readequações, gerar outros efeitos no espectador, pois a imagem e o relato verbal no cinema nos permitem tanto visualizar quanto ao mesmo tempo imaginar e completar aquilo que nos apresentado (ou ocultado visualmente).

### 3.2.2.5 Espaço

O lugar na fábula é definido por Bal (1995) como uma posição geográfica na qual se situam os atores e ocorrem os acontecimentos. Estes lugares ao aparecerem na trama vinculam-se a certos pontos de percepção, recebendo assim a denominação de espaços.

Os lugares, contemplados em relação com sua percepção, recebem o nome de espaço. O ponto de percepção pode ser o de um personagem, que se situa no espaço, o observa e reage sobre ele. Um ponto de percepção anônimo pode também dominar a apresentação de certos lugares<sup>72</sup>. (BAL, 1995, p. 101).

Assim, a imagem do espaço oferecido ao leitor se determina, em parte, pela forma como se vê. A partir disso, Bal (1995) fornece aspectos que permitem ao analista entender como o espaço é construído e apresentado na trama. São três os sentidos que implicam diretamente na percepção do espaço, ou seja, na apresentação do espaço na trama, que devem ser observados: visão (formas, cores e volumes), audição (sons, ruídos) e tato.

Por sua vez, para observar o conteúdo semântico do espaço é preciso analisar a seguinte combinação de aspectos: determinação (o espaço se constrói com base no marco de referência do leitor e pela aplicação de características gerais), repetição, acumulação, transformação e relações entre diversos espaços.

Aliado a isso, a análise deve levar em conta as relações que o espaço estabelece com outros elementos da narrativa: espaço *versus* acontecimento (ex: declarações de amor à luz da lua em um terraço, aparições de fantasmas em ruínas, etc); espaço *versus* personagens (como o ambiente influencia no personagem); espaço *versus* tempo (influência no ritmo da narrativa).

No relato escrito, geralmente o espaço existe para sustentar a narrativa. O aspecto monódico da matéria expressiva que utiliza o relato escrito (a língua) pede que constantemente se faça uma separação entre a apresentação do acontecimento e do espaço em que ocorre. Em outras palavras, na linguagem escrita não se conta tudo de uma só vez, sincrônica e simultaneamente, sobre o acontecimento, espaço e tempo. Já no relato fílmico, devido à matéria expressiva múltipla, é permitido que o espaço e as ações se reproduzam ao

---

<sup>72</sup> “Estos lugares, contemplados en relación com su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser um perjonaje, que se sitúa em un espacio. Lo observa y reacciona ante él. Um punto de percepción anônimo puedes también dominar la presentación de ciertos lugares”. (BAL, 1995, p. 101).

mesmo tempo. “A imagem, é um significante eminentemente espacial, de modo que, (...), o cinema apresenta sempre as ações que constituem o relato e o contexto em que ocorrem.”<sup>73</sup> (GAUDREAULT e JOST, 1995, p. 87). Neste sentido, o espaço está quase sempre presente, quase que constantemente representado, ou seja, as informações narrativas relativas às coordenadas espaciais, sejam quais forem, aparecem por todas as partes.<sup>74</sup>

Relacionando o que foi dito com a análise de adaptações, podemos dizer que o espaço é um dos aspectos da narrativa que inevitavelmente precisa passar por negociações, operando-se, sobretudo, por meio de mudanças na forma de apresentá-lo de um meio para o outro. A percepção que o analista tem do espaço, através da visão (formas, cores e volumes), da audição (sons, ruídos) e do tato, que lhe é repassada pela linguagem escrita é distinta da mesma na linguagem cinematográfica (pois no cinema pode-se perceber tudo isso simultaneamente), configurando inclusive efeitos distintos. Por sua vez, o conteúdo semântico do espaço, fornecido por aspectos como determinação, repetição, acumulação, transformação, e a relação espaço *versus* tempo configura a produção de efeitos distintos no processo de adaptação. Nesse sentido, o analista do processo precisa estar atento a essas nuances, a fim de observar como a negociação desse aspecto ocorre na poética de adaptação fílmica de obras literárias.

### 3.2.2.6 Narrador

Outro aspecto que deve ser levado em consideração na análise da trama é o agente narrativo, ou seja, aquele que emite os signos linguísticos que constituem o texto<sup>75</sup>. (BAL, 1995). A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do narrar, ou seja, há um acontecimento que é narrado, há um público para quem se narra e um narrador que serve de

---

<sup>73</sup> “La imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, (...), el cine presenta siempre, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el contexto em que ocurren”. (GAUDREAULT e JOST, 1995, p. 87).

<sup>74</sup> Apesar desse caráter icônico do cinema, há alguns procedimentos que se não fazem desaparecer por completo o quadro espacial, operam, pelo ou menos, uma relativa e momentânea paralisação. Por exemplo, a ação pode produzir-se em uma obscuridade relativa e assim privar momentaneamente o espectador de um bom número de coordenadas espaciais. A parte da imagem, substituída às vezes por uma tela em preto, também pode funcionar momentaneamente como escape, evasão, separação. A decoração também pode deixar de existir, a fim de que a ação se torne primordial.

<sup>75</sup> Temos que dizer, como já se é sabido comumente, que o narrador não é o autor biográfico da narração. É por isso que a identidade histórica, as circunstâncias da vida do autor real, pouco importam para a disciplina da narratologia.

intermediário para ambos. (KAYSER, 1976). Nesse sentido, o agente narrativo ou narrador é o eixo da tríade “matéria narrada – narrador – leitor”, ocupando o centro da técnica ficcional e correspondendo a um elemento textual de grande importância na organização da narrativa. A identidade do narrador, o grau e a forma como se identifica na trama e as eleições que se implicam conferem ao texto um caráter específico.

Assim, identificar o posicionamento deste agente no interior de uma estória é confrontar o problema técnico essencial da narrativa e, conseqüentemente, compreender o funcionamento de sua engrenagem. Quem/o que é o narrador? De que canais ele se serve para narrar? De qual ângulo ele fala e por quê? A que distância ele se posiciona do leitor e por quais motivos? Como ele focaliza o que está contando (o objeto da narração) e quais os efeitos? – são, portanto, perguntas-chave, que o analista deve fazer.

Um dos aspectos básicos que Bal (1995) utiliza para orientar o analista a responder a essas questões é o da observação dos diversos “eus”, das diversas vozes narrativas, que se apresentam. Deste modo, pode haver um “eu” que apenas conta, que fala dos outros<sup>76</sup>. O narrador que nunca se refere explicitamente a si mesmo como personagem, ou seja, que não faz parte da história que narra, é chamado de narrador externo (NE). Um outro “eu” que conta e atua. Um “eu” que fala de si mesmo. Este narrador que se vincula a um personagem, que integra o mundo ficcional narrado, é denominado um narrador interno ou narrador-personagem (NP)<sup>77</sup>. A análise destes aspectos é fundamental, pois permite que se entenda melhor a relação com o objeto narrado, o distanciamento do narrador em relação ao que conta, como se dá a o intercâmbio entre o focalizador, o narrador e a personagem, entre outras coisas.

A percepção dessas questões ocorre diferentemente no meio literário e no meio fílmico (que majoritariamente é um discurso visual, cujas imagens passam a impressão de independência, de articulação por si mesmas), por isso é necessário que o analista entenda certas especificidades da linguagem cinematográfica, para perceber as nuances do processo de negociação do aspecto do narrador na adaptação cinematográfica.

---

<sup>76</sup> Mas, mesmo que o narrador fale de outro, não podemos dizer, de acordo com Genette (1972), que uma narrativa está em terceira pessoa. O narrador não é um “ele” ou um “ela”, mas sim é uma pessoa que fala, que no mínimo se refere a alguém, a um outro, sendo, portanto, sempre uma primeira pessoa.

<sup>77</sup> O personagem-narrador que diz “eu” no filme se transforma em “ele” desde o momento que seu relato verbal é substituído pelas imagens que o mostra atuando. (PEÑA-ARDID, 1992).

### 3.2.2.6.1 Narrador no Cinema

O cinema, geralmente, apresenta uma história sem recorrer necessariamente à figura anunciada de um narrador: são os personagens que, representando e encenando a ação, encarregam-se de fazê-lo. Todavia, embora o narrador no cinema esteja muitas vezes solapado, ocultado, escondido, devido ao caráter de mostraçã de imagens, da representação e da dramatização, é tão importante quanto o é na literatura.

A esta instância invisível, que organiza em silêncio o material narrado, que está acima do nível dos atores e que se encarrega de direcionar a percepção do espectador para este ou aquele aspecto da ação, Gaudreault e Jost (1995) denominam de *meganarrador ou grande imaginador*. O *meganarrador* é, portanto, o “equivalente cinematográfico do narrador literário”. (GAUDREULT e JOST, 1995). É o responsável pelo megarrelato, que é o filme. Ou seja, o *meganarrador* corresponde ao resultado da manipulação dos materiais fílmicos e narrativos – fotografia, som, enredo, personagens – com vistas à configuração de expressividade. É neste sentido que a voz narrativa, no cinema, deve ser convocada: mediante a noção de que todo filme é resultado da manipulação de recursos diversos com vistas à produção de sentido, e é obviamente é atividade de “alguém”<sup>78</sup>.

Assim sendo, podemos dizer que no filme há no mínimo dois tipos de relato. O analista precisa, então, analisar dois níveis fundamentais de narração: (1) um principal, que estaria sob o comando deste *meganarrador* não-anunciado na trama e (2) outro secundário, representado pelos personagens da história. Assim, todos os narradores presentes, mesmo que vistos, em um filme não são, de fato, senão narradores delegados, exercendo a atividade de subnarração. Sendo o *megarrador* responsável pela narração.

O analista pode perceber esse narrador através de diversos recursos fílmicos, como pelo modo que o plano é enquadrado e por certos movimentos de câmara. Tais movimentos quando não dependem da visão de um personagem se convertem em um dos procedimentos que melhor revelam a existência de um olhar habitualmente oculto no filme. (PEÑA-ARDID, 1992).

---

<sup>78</sup> Evidentemente existem teóricos, como o norte-americano Bordwell (1985), que rejeitam a teoria da narrativa aplicada diretamente ao cinema. De acordo com Bordwell, existiriam dois tipos de texto: (1) os que efetivamente pressupõem um narrador e (2) aqueles que o dispensariam, por sua manifestação ser deveras inócua, no texto. Observa-se, no entanto, que, no decorrer de sua argumentação, o autor retoma a questão do narrador ao substituir o termo pela palavra “narração”. Tal denominação “desumanizada”, no entanto, não esconde a pequena falha do autor ao polemizar com o assunto.

Todavia, devido à grande variedade de materiais expressivos existentes em um filme e à capacidade deste de multiplicar e mesclar as instâncias narrativas, torna-se muitas vezes difícil e confuso para o analista identificar aspectos, tais como voz narrativa.

Por exemplo, a situação que prevalece nos relatos escritos, em que a voz do segundo narrador simplesmente recobre a do narrador fundamental, no relato cinematográfico está longe de ser regra. No primeiro caso, devido à unidade da matéria expressiva do veículo linguístico, o narrador, ao delegar a voz a um sub-narrador, se vê quase obrigado a ceder seu sítio de atuação a outro (segundo narrador ou sub-narrador). Quase não se percebe mais o narrador. De certo modo, é como se ele estivesse asfixiado, literalmente, no fluxo das palavras do segundo narrador. Mas, mesmo assim, o analista consegue perceber as distintas vozes narrativas. Já no relato cinematográfico, esta situação não ocorre com tanta frequência, pois é relativamente difícil inviabilizar completamente, por interposição de um segundo narrador, a presença da primeira instância, que é o grande imaginador. Contudo, nem sempre a colisão entre o meganarrador e o subnarrador filmico é tão marcada, nítida, estabelecendo uma relação paradoxal em que se torna mais complexo para o analista perceber o jogo entre as vozes do relato.

Apesar das dificuldades colocadas ao analista de se verificar o narrador e o seu funcionamento no filme e na literatura, o analista tem uma ferramenta importante que pode ajudá-lo a entender e separar mais claramente essas diversas instâncias narrativas, que seria através da análise atenta dos diferentes níveis de saberes com que operam os narradores e subnarradores. Entendido tal funcionamento, fica muito mais simples para o analista perceber como o processo de adaptação filmica negociou, sobretudo por meio de transformações, a voz do narrador, sua operação e seus efeitos ao transmutar a operação do narrador no meio literário para o filmico.

### **3.2.2.7 Focalização**

O termo focalização é proposto por Genette (1972) para se referir ao ver e ao saber do narrador e dos personagens. Ou seja, para se referir às relações entre os elementos apresentados e as concepções sobre as quais se apresentam. Em outras palavras, Bal (1995) define que: “A focalização será, portanto, a relação entre a visão, o agente que vê, e o que se

vê, o que se percebe.”<sup>79</sup> (BAL, 1995, p. 110). Assim, analisar a focalização em uma narrativa é importante, pois permite ao analista correlacionar “narrador” e “evento narrado”, auferindo daí o caminho para a compreensão do porquê de uma história ser contada desta e não daquela maneira.

Apesar de estarem relacionadas, narração e focalização constituem duas ações distintas, ainda que, na maioria das vezes, coincidam na figura de um único agente – o narrador. Um bom exemplo disso consta no romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* em que o narrador, muitas vezes onisciente e externo à narrativa, fala sobre o mundo externo a partir do ponto de vista das personagens; ele verbaliza os pensamentos de certas personagens da trama como se fosse dele próprio, mas a focalização, a perspectiva através da qual o evento nos chega pertence à personagem. Ou seja, ele narra através dos olhos deste último. Deste modo, as palavras são suas, mas a focalização está posta em outro agente focalizador.

De todo modo, qualquer evento narrado numa estória é resultado da configuração do olhar do agente focalizador. Portanto, a depender de qual seja o narrador de um texto (externo ou personagem, para falar apenas das duas macroinstâncias que agrupam a grande variedade de vozes narrativas existentes), a estória chegará ao leitor de determinada maneira, sob determinado ângulo, como uma espécie de “recorte” do universo ficcional retratado.

Uma vez que a definição de focalização se refere à relação, é fundamental que o analista, seja de narrativa fílmica ou literária, observe separadamente ambos os pólos envolvidos na relação – o sujeito (focalizador) e o objeto da focalização. De acordo com Bal, a princípio, a investigação das combinações é importante, uma vez que a imagem que recebemos do objeto vem determinada pelo focalizador. Assim, as seguintes perguntas são necessárias: O que focaliza o personagem ou narrador? A que se dirige? Como o faz: com que atitude contempla as coisas? Quem focaliza?

O focalizador ou sujeito da focalização constitui o ponto de onde são contemplados os elementos. Por sua vez, o objeto da focalização é aquilo que se contempla (um acontecimento, uma pessoa, etc). O focalizador pode nos mostrar esse objeto da perspectiva de um narrador (externo ou personagem). A focalização vinculada a uma personagem pode variar, pode passar de uma personagem a outra. Em tais casos, podemos perceber as diferenças com as quais diversas personagens contemplam os mesmos fatos. A focalização que corresponde a

---

<sup>79</sup> “A focalización es l relación entre a visión,el agente que ve, y lo que se vê”. (BAL, 1995, p. 110). Às vezes, essa diferença não é tão nítida. É o caso, por exemplo, do monólogo interior, em que se apresenta ao leitor a visão o mais diretamente possível.

uma personagem participante da estória é denominada focalização interna (FP). Já quando um agente, situado fora da fábula (não ligado a uma personagem), opera como focalizador ocorre uma focalização externa (FE). Em muitas tramas podem ocorrer também uma alternância entre focalizadores internos e externos. (BAL, 1995).

Contudo, o importante de se entender esses tipos de focalização está no fato de que a partir disso se pode perceber o efeito de manipulação, realizado pelo narrador. Além de permitir ao analista observar como se dá a regulação da informação em um texto e como o narrador faz chegar ao leitor ou espectador aquilo que ele deseja, de acordo com o efeito que pretende causar. Por exemplo, se o focalizador parte da perspectiva de um narrador, que é o personagem principal da estória, e esta resulta do relato de suas experiências pessoais, o leitor ficará subordinado a receber os fatos advindos de uma única perspectiva. Nesse caso, a depender de quão “confiável” seja este narrador, ou (1) a estória vai ser aceita tacitamente pelo leitor ou (2) este vai desconfiar do que lê, dando início a uma segunda leitura – implícita, nas entrelinhas – do texto.

Basicamente, segundo Bal (1995), as relações de conhecimento, de nível de saber, que são determinadas pela focalização, podem se resumir na seguinte tripartição:

- relato não focalizado ou de focalização zero: quando o narrador diz mais do que qualquer outro personagem; o narrador sabe mais do que o personagem, ou mais concretamente, diz mais do que sabe qualquer um dos personagens;
- relato em focalização interna: quando o narrador não diz mais do que sabem os personagens (narrador = personagem). Essa focalização pode ser fixa, quando se dá a conhecer os acontecimentos como se estivessem filtrados pela consciência de um só personagem; variável, quando o personagem focal muda ao longo do romance; mista, quando o mesmo acontecimento se evoca em distintas ocasiões segundo o ponto de vista de diversos personagens. A focalização pode ser interna, no caso do monólogo interior ou fluxo de consciência, por exemplo.
- relato em focalização externa: quando não se permite que o leitor ou espectador conheça os pensamentos ou os sentimentos do herói. Neste caso, o narrador diz menos do que sabe o personagem (personagem > narrador).

É, portanto, fundamental que o analista de adaptação esteja atento às formas de regulação de saber e de informação repassada ao leitor, a fim de que compreenda as

negociações sobretudo das mudanças operadas no processo de adaptação da trama literária para a filmica.

### 3.2.2.7.1 Focalização cinematográfica

No cinema, a relação entre o saber e o ver é bastante complexa de ser percebida, pois se pode construir a focalização a partir do que a câmera mostra, do que se vê na imagem, do que se escuta, do *meganarrador*, do tipo de voz da narrativa, entre outros. Esta complexidade em parte é possível por conta da condição audiovisual do cinema e em parte devido à dupla natureza narrativa e representativa deste.

Para perceber como se estabelece a focalização no cinema, o analista precisa, então, observar não apenas o conteúdo da imagem ou do som como também o lugar de localização da câmera, de onde se olha, os movimentos de câmara e a montagem. Neste sentido, para o analista discutir a focalização no cinema, ele precisa no mínimo observar de que forma as imagens e os sons do filme correspondem à percepção de um personagem da *diegesis* ou remetem a uma instância anônima. Ou seja, observar a ocularização e auricularização, termos sugeridos por Gaudreault e Jost (1995).

A análise da articulação do ver e do saber, proposta por esses pesquisadores, é importante, pois permite que o analista trace claramente a fronteira entre as percepções das instâncias diegéticas e a atividade discursiva do grande imaginador que orienta a nossa leitura. Assim, o entendimento da focalização, classificada por Gaudreault e Jost (1995) como ponto de vista cognitivo, pode ser percebido, em parte, pela completa interação do ver/ouvir e saber do narrador (às vezes também personagens), do meganarrador e do espectador.

De acordo com Gaudreault e Jost (1995), por exemplo, a percepção do ponto de vista a partir do que a câmera mostra<sup>80</sup> e o que o personagem de fato vê, ou seja, a ocularização, pode se dar com base em três posturas: 1) remetemos ao olhar de instância interna a *diegesis*, por exemplo, a um personagem (ocularização interna); 2) atribuímos o olhar a uma instância externa ao mundo representado (narrador externo) (ocularização externa); e 3) nenhuma

---

<sup>80</sup> Segundo Chatman (1988), a câmara e a montagem podem fazer muitas mudanças fluidas no ponto de vista, devido as suas habilidades de se mover abruptamente ou lentamente em qualquer direção. A troca no ponto de vista pode ser percebida, por exemplo, por simples *travelling*, *panorâmica*, *steady-cam*, *raccord*.

instância intradieética, nenhum personagem vê a imagem, ou seja, o plano remete então a um grande imaginador, cuja presença pode ser mais ou menos evidente (ocularização zero)<sup>81</sup>.

Obviamente, a discussão a respeito da ocularização envolve mais aprofundamentos e questões, porém, não nos detemos em explicar todos os tipos de ocularização, pois isso já foi esclarecido por Gaudreault e Jost (1995). Assim, mais do que apenas dizer o tipo de ocularização, cabe ao analista, sobretudo, perceber as implicações que esse ato de ver, esse mostrar, traz para a produção de efeito da narrativa fílmica. Relacionando tudo isso com a auricularização, com as relações de “saber” estabelecidas pela focalização, entre outros.

A focalização ostenta uma posição que engloba todos outros aspectos da trama. Não se pode perceber o completo significado de certos aspectos, como narrador, voz narrativa, ponto de vista, a menos que se vinculem à focalização. A depender de qual seja o narrador de um texto (externo ou personagem), a história chegará ao leitor de determinada maneira. Assim, a focalização pode ser considerada como o meio de manipulação mais importante, mais sutil e mais penetrante, operado na trama.

### 3.3 Poética do Filme

A metodologia *Poética do Filme* é desenvolvida pelo grupo de Pesquisa de Análise Fílmica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA), coordenado pelo Professor Doutor José Francisco Serafim e Pós-Doutor Wilson Gomes. A discussão base sobre tal metodologia é explanada nos seguintes artigos de Gomes<sup>82</sup> (1992, 1996, 2004 a e b): *Estratégias de Produção de Encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles*, *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*, *Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema e Metáforas da diferença: A questão*

---

<sup>81</sup> Podem-se distinguir vários casos: 1) a câmara pode estar à margem de todos os personagens, trata-se de mostrar a cena tentando por todos os meios se ocultar o aparato de filmagem; 2) a posição ou o movimento de câmara podem subtrair a autonomia do narrador em relação ao personagem de sua *diegesis*; 3) a posição da câmara também pode remeter além de seu papel narrativo, a uma eleição estilística, que primordialmente revela o autor-modelo. (GAUDREAUULT e JOST, 1995).

<sup>82</sup> Outros trabalhos de pesquisadores deste Grupo de Pesquisa que tem contribuído para o desenvolvimento e aprimoramento da metodologia *Poética do Filme*: *A Poética dos Anjos Caídos: Um Estudo sobre o Cinema de Wong Kar-Wai* (2004), *A fabricação do Ídolo Pop: A análise textual de videoclipes e a construção da imagem de Madonna* (2005), *Coração de Ouro: O cinema melodramático de Lars Von Trier* (2006), *Elementos para uma poética da música do cinema: Ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes "Ajuste final" e "O homem que não estava lá" (2007)*, *A construção narrativa e plástica do filme Matrix (2008)*, entre outros.

*do inteiramente outro a partir da teoria da construção.* Tal metodologia é elaborada com base nos conceitos e nas descobertas, discutidos no tratado *Poética*, do filósofo grego Aristóteles (1966).<sup>83</sup>

Nesse pequeno tratado sobre ficção e representação teatral e literária, datado do século IV a.C., o filósofo preocupa-se especialmente com a poética das obras. Aristóteles (1966) parte do pressuposto básico que a obra de arte é um conjunto de estratégias previamente organizadas para a produção de efeitos a serem atualizados pelo apreciador<sup>84</sup>. Acerca destes mecanismos de produção de efeitos, ele deixa claro dois princípios: 1º) a poesia é “imitação”, representação e 2º) é da maneira como essa poesia é composta que se pode extrair o prazer do fruidor. A fim de alcançar o prazer, Aristóteles sugere que a tragédia deve ser organizada em seis partes: mito, caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopéia. Essa noção de que toda obra de arte possui elementos expressivos de composição que podem ser decompostos é uma das principais contribuições de Aristóteles resgatada pela *Poética do Filme*, pois a partir disso se pode compreender como esses elementos se articulam e se organizam para produzirem efeito em um leitor-modelo.

Além do estudo dos aspectos estruturais, necessários para compor as representações, Aristóteles (1966) sugere ainda que toda representação precisa ser pensada em função de sua destinação (*dynamis*), ou seja, em função de sua habilidade de provocar um determinado conjunto de efeitos num fruidor.

Daí a metodologia *Poética do Filme* afirmar que cada obra possui um efeito previsto, regulado e antecipado pelo próprio artista no momento de realização da obra, e que deve ser buscado pelo analista. Assim, a obra deve ser observada como uma “estratégia, estratégia de produção de efeito, estratégias de agenciamento e de organização dos elementos da

---

<sup>83</sup> Apesar de ser embasada nos conceitos desse filósofo, a metodologia *Poética do Filme* relativiza, repensa e adapta essas noções. A relativização das bases da *Poética* de Aristóteles e sua devida aplicação nessa metodologia ocorrem devido tanto à distância temporal, que separa os argumentos usados para defender a tragédia dos argumentos usados para explorar o cinema atualmente, quanto ao fato de que o filme significa para além dos aspectos propriamente narrativos. O parâmetro narrativo é apenas um entre os vários que o cinema utiliza na composição de sua obra.

<sup>84</sup> Paul Válery (1991) resgata também essa noção, considerando o fazer, *poiein*, como um agir que termina em uma obra, ou seja, que deixa para trás de si um resultado. O *poiein*, que a poética proposta por Valéry sugere, refere-se a um tipo particular de obras, denominadas “obras do espírito”. As “obras do espírito” são os produtos da atividade humana que não podem ser apreendidos enquanto tais sem que haja uma peculiar cooperação do receptor. Ou seja, a obra só existe como tal ao se efetivar num espírito que a recebe. Essa abordagem de Valéry (1991) representa um avanço para o estudo da poética, pois a partir daí, deixa de ser encarada como uma mera teorização sobre as bases estruturais das obras para levar em consideração também o estudo da relação entre a obra e o intérprete. Além de Valéry, outros teóricos advindos da estética (Luigi Pareyson e Umberto Eco), da semiótica e da lingüística (Roman Jakobson e Tzvetan Todorov) resgatam também essa noção, que adveio diretamente da *Poética* de Aristóteles (1966).

composição voltados para a previsão e a solicitação de determinados efeitos”<sup>85</sup>. (GOMES, 2004a, p.90).

A ideia de programação de estratégias de efeitos da obra aliada à valorização do papel da recepção constitui-se como uma das maiores contribuições de Aristóteles para a análise de como se dá o processo de significação e interpretação dos diversos tipos de textos. Diante disso, podemos dizer que a *Poética do Filme* herda e reconfigura pelo menos dois pressupostos da poética clássica de Aristóteles. O primeiro reconhece o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias configurado a fim de produzir efeitos específicos no espectador.

A perspectiva metodológica que daí decorre indica um procedimento analítico cuja destinação consistiria em identificar os recursos e meios estrategicamente postos no filme. A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os artificios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador. Nesse sentido, seria capaz de ajudar a entender por quê e como se pode levar o apreciador a reagir desse ou daquele modo diante de um filme<sup>86</sup>. (GOMES, 2004a, p.90)

Já o segundo pressuposto herdado entende que o filme só existe como tal no ato de apreciação. O lugar da apreciação é onde os efeitos se concretizam; identificá-lo, portanto, equivale a isolar as sensações, os sentimentos e os sentidos que se realizam no apreciador durante sua experiência. Contudo, a experiência filmica que interessa à *Poética do Filme* não é exatamente a da instância empírica da apreciação, mas sim a da instância prevista no texto da obra, como já discutimos no Capítulo I. Cabe, portanto, ao “analista, antes de tudo, identificar o ‘lugar da apreciação’, enquanto instância onde o filme opera, onde produz seus efeitos, onde se apresenta pela primeira vez como filme.”<sup>87</sup> (Idem, p.91).

Neste sentido, a *Poética do Filme*, como perspectiva analítica, defende que a atividade do analista consiste em movimentar-se entre a apreciação e o texto do filme. Ou seja, o procedimento metodológico previsto pela *Poética do Filme* engloba dois estágios a serem seguidos no percurso analítico: 1º) ao interpretar um filme, o analista deve primeiro partir da

---

<sup>85</sup> “Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y a la solicitud de determinados resultados.” (GOMES, 2004a, p.90).

<sup>86</sup> “La perspectiva metodológica que se deriva de esto indica un procedimiento analítico cuya destinación consistiría en señalar los recursos y medios estratégicamente puestos en el filme. La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En ese sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme.” (Idem, p.90).

<sup>87</sup> “analista, ante todo, identificar el «lugar de la apreciación», como instancia donde el filme opera, donde produce sus efectos, donde se presenta por primera vez como filme.” (Idem, p.91).

apreciação e identificação dos seus programas de efeitos sobre o apreciador; e 2º) o analista deve avaliar e fazer a restituição das estratégias utilizadas para a criação destes mesmos efeitos. Ao solicitar estes dois percursos do analista, evita-se uma abordagem do tipo estruturalista, pois o analista não apenas desarma as estratégias e os programas de efeitos das obras, mas os recompõe para vê-los em função.

Neste sentido, o investimento do analista do processo de adaptação consiste em realizar o percurso inverso ao da produção da obra, ou seja, vai-se da apreciação ao lugar onde esta foi programada. Por exemplo, a partir de emoções como comoção, angústia, medo ou riso, remontam-se as estratégias e os dispositivos (materiais e recursos) que foram capazes de gerá-las.

Na análise de adaptações, teríamos que incluir a esses dois percursos mais um, que seria o de observar como ocorrem as negociações das estratégias entre os programas de produção de efeitos das duas obras (filme e romance), percebendo como estas influenciam na manutenção e/ou transformação do efeito, do sentido, de uma obra para outra. A própria *Poética* da Adaptação parte do ato de negociar, sendo, portanto, necessário que o analista detenha-se na análise dessa negociação.

Para realizar o primeiro percurso acima sugerido, o analista deve identificar e apreciar os programas de efeitos de cada obra (filme e romance). Gomes (2004b) chama de programas a organização e a sistematização das estratégias dedicadas a buscar os efeitos que caracterizam uma obra. De acordo com os tipos de efeitos que cada obra ocasiona no fruidor, sugere que existem três programas predominantes possíveis de serem identificados em uma obra: 1) Programa Poético Sentimental ou Afetivo, 2) Programa Sensorial e 3) Programa Cognitivo ou Comunicacional.

O Programa Poético Sentimental ou Afetivo trata-se de uma descoberta de Aristóteles. O filósofo acredita que a dimensão sentimental ou afetiva da obra corresponde à sua principal característica expressiva. Para ele, os gêneros, em especial, a tragédia, são identificados de acordo com as suas capacidades de produzir um estado de ânimo específico no apreciador, ou seja, um determinado efeito emocional. Assim, o sentimento de horror e compaixão são os efeitos próprios da tragédia, e, por sua vez, a graça é o efeito próprio da comédia. Embora Aristóteles tenha identificado os grupos de efeitos sentimentais básicos, Gomes (2004b) discute que hoje podemos reconhecer programas de todos os tipos, do terror à comédia, da estranheza à excitação sexual, do hiper-realismo ao suspense.

Por sua vez, o Programa Sensorial refere-se basicamente a obras que configuram sua expressão com intenção de solicitar a subjetividade do intérprete em termos sensoriais. O que

se designa como a demanda sensorial da obra consiste num “conjunto de estímulos dedicados a induzir nos sujeitos, para além da mais fundamental percepção sensível, certas disposições sensoriais secundárias aqui simplesmente designadas por ‘sensações’”. (GOMES, 2004b, p.99). A obra pode provocar sensações como:

Rugosidade, aspereza, calor, frieza etc. para as sensações táteis, altura força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, calor, frieza para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestesias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer). (Idem, p. 98).

Geralmente temos a tendência de confundir os programas de efeitos sensoriais com os de efeitos sentimentais, dizemos que sentimos medo da mesma maneira que dizemos que sentimos calor. Isto porque muitas vezes as respostas sensoriais servem de base para as respostas emocionais.<sup>88</sup> Além disto, o fato de haver uma terminologia comum usada para se referir ao efeito principal de cada uma das dimensões, sensação e sentimento, contribui ainda mais para que sejam confundidas, em decorrência de uma frequente contraposição binária entre razão e emoção, que trata sensação e sentimento indistintivamente. Assim, nem sempre é fácil o analista diferenciar uma categoria da outra no interior das obras, entretanto, a disposição sensorial e a disposição afetiva são tão diferentes entre si quanto pode ser uma resposta do intelecto de uma resposta sensorial.

Já o terceiro programa, que abrange os efeitos cognitivos ou comunicacionais, discutido por Gomes (2004b), parte da noção que a obra é organizada para transmitir uma mensagem, transferir ideias, ou seja, para produzir sentido. O Programa Comunicacional de uma obra é muito complexo, passando do tecido informacional básico da trama narrativa, dos jogos de revelação e de ocultamento, até as metáforas e alegorias. É talvez, em virtude disso, que tenha sido o programa mais estudado pelos teóricos.

Essas três dimensões, cognitivas, sensoriais e sentimentais, estão “combinadas ou justapostas em linhas de continuidade onde é muito difícil precisar onde começa uma e termina a outra.” (GOMES, 2004b, p. 98).

A rigor, uma obra qualquer pode demandar uma abordagem que dispense uma das dimensões que em geral compõe uma obra expressiva. Não há

---

<sup>88</sup> Nem sempre as respostas emocionais partem de um padrão sensorial, podendo estabelecer-se sobre a base de respostas cognitivas. “Assim, os sentimentos de ódio e de indignação em geral decorrem de informações, e o sentimento de desespero tanto pode ser provocado por uma informação quanto pela sensação de afogamento, por exemplo. E o desejo tanto pode ter base nocional quanto sensual.” (GOMES, 2004b, p.99).

dúvida que embora, por exemplo, o realizador no cinema tenha à sua disposição uma cartela relativamente variada de programas e dispositivos para configurar os seus filmes, há filmes que são prioritariamente “de mensagens” enquanto outros são predominantemente temáticos (...) Há filmes dedicados principalmente a emocionar ou a fazer rir, nos quais, portanto, os programas cognitivos e sensoriais podem ter valor secundário, assim como há filmes com proposta sensorial predominante, desprovidos de pretensões pedagógicas ou de propósito de revelar alguma coisa sobre a realidade. (Idem, p.113).

Desse modo, a obra é um mecanismo que tenta por todos os meios impor sua programação de efeitos ao apreciador, regendo os parâmetros de sua própria apreciação e análise. Cabendo ao analista observar quais destes atuam e têm lugar predominante em cada obra, organizando e conduzindo os demais.

Identificar o programa é o primeiro passo que o analista de adaptação deve fazer. Após, o procedimento metodológico da *Poética do Filme* sugere que o analista avalie e restitua os efeitos, as estratégias e os meios (materiais e recursos) utilizados para configurar a obra.

Meios são recursos ou materiais que são ordenados e dispostos visando à produção de efeitos na apreciação. Estratégias são tais meios estruturados, compostos e agenciados como dispositivos, de forma a programar efeitos próprios da obra. Os efeitos são a efetivação dos meios e estratégias sobre a apreciação, são a peça cinematográfica como resultado, como obra.<sup>89</sup> (GOMES, 2004a, p.91).

Nessa dissertação, a análise dessas três dimensões é fundamental para se perceber como ocorrem as negociações no processo de adaptação de uma obra para outra. Assim, é, sobretudo, com a análise de certos meios, – como parâmetros visuais, que incluem as dimensões cromáticas e fotográficas (incidência angular, escala de planos, nitidez, contraste, tonalidade, brilho, foco, profundidade de campo, enquadramento, movimentos de câmera, *raccords*), parâmetros sonoros (da música a sonoplastia) e parâmetros cênicos (direção, atuação de atores, cenários, figurinos) – e de determinados recursos e estratégias da Narratologia, apresentados anteriormente, que o analista ampliará sua compreensão do funcionamento, da organização, do programa de produção de efeitos da obra filmica. E, conseqüentemente, poderá perceber um terceiro requisito fundamental para o entendimento da poética do processo de adaptação, que é a observação de como as estratégias e os recursos da

---

<sup>89</sup> “Medios son recursos o materiales que son ordenados y dispuestos en vista a la producción de efectos en la apreciación. Estrategias son tales medios estructurados, compuestos y agenciados como dispositivos, de forma de programar efectos propios de la obra. Los efectos son la efectuação de medios y estrategias sobre la apreciación, son la pieza cinematográfica como resultado, como obra.” (GOMES, 2004a, p.91).

narrativa literária, como os “aspectos” e os “elementos”, são negociados ao serem configurados em uma obra cinematográfica.

Neste sentido, na análise de adaptações com base na metodologia da Perspectiva Poética de Negociação, a *Poética do Filme* aponta para a Narratologia assim como a Narratologia aponta para a *Poética do Filme*. Isto porque o entendimento do funcionamento da poética da obra, seja filmica ou literária, remete o analista ao estudo dos recursos e estratégias da narrativa (Narratologia). Assim como a compreensão da organização e do funcionamento destes recursos e estratégias leva à poética.

Portanto, acreditamos que boa parte do sucesso da análise de adaptações consiste no analista saber conciliar essa via de mão dupla que envolve a Narratologia e a *Poética do Filme*, sabendo desmembrar os materiais, os recursos das obras, e identificando quais estão operando de maneira expressiva, ou seja, desenvolvendo estratégias e produzindo efeitos. E com mãos de tudo isso, ser capaz de perceber como essas dimensões são negociadas por meio de transformações e manutenções no processo de adaptação filmica de obras literárias.

### 3.4 Elementos contextuais na adaptação

Além da análise dos aspectos narrativos e poéticos, que basicamente se voltam para uma análise da obra em si (análise interna), acreditamos que elementos de ordem contextual devem também ser levados em consideração no estudo das obras fílmicas e literárias envolvidas no processo de adaptação. Nesse sentido, Sousa discute que:

A componente contextual, relativa aos códigos (intra e inter)estéticos e às modelações decorrentes das “séries” (Tynianov, 1972) extra-artísticas (códigos vigentes histórico-culturais, sócio-Ideológicos, político-econômicos, etc.) de quem adapta, ser temporalizado numa sócio-esfera da qual se não separa e que, por isso, desempenha uma interferência relevante na operação intersemiótica; devem ser percebidos no processo de adaptação. (SOUSA, 2001, p.11)

Inclusive, os próprios adeptos da noção de recriação sugerem em suas discussões que componentes de ordem histórica, econômica, social, cultural e ideológica precisam também ser considerados. Andrew (2000), Whelehan (1999), Xavier (2003), Naremore (2000),

Oliveira (2004), Catrysse (1992), Stam (2000; 2008), Johnson (2003), Ray (2000), Vanoye (1994) e Eco (2007) são alguns dos pesquisadores que abordam aspectos ora mencionados.

Andrew (2000), por exemplo, argumenta que as análises de adaptações precisariam considerar tanto aspectos dos sistemas de significação e de narração quanto levar em conta o campo do discurso, da prática cultural e da história artística. Já Stam (2000), afirma que aspectos culturais e históricos dos locais onde os filmes são realizados e opções ideológicas do diretor influenciam nas mudanças efetivadas na adaptação cinematográfica de obras literárias.

Eco (2007), por sua vez, discute que critérios contextuais, como convenções editoriais e exigências comerciais, não devem ser vistos como extra-artísticos.

Imagino que quando Michelangelo recebeu o pedido de desenhar a cúpula de São Pedro a demanda implícita era não apenas que fosse bela, harmônica e grandiosa, mas também que ficasse de pé – e o mesmo é o que se pode hoje, digamos a Renzo Piano ao encomendar-lhe o desenho e a construção de um museu. Podem ser critérios jurídico-comerciais, mas não são extra-artísticos, pois a perfeição da função também faz parte do valor de uma obra de arte aplicada. (ECO, 2007, p. 23-24).

Com base em tais discussões, entendemos que as obras literárias ou filmicas, analisadas no processo de adaptação, são produtos culturais inscritos em um determinado contexto cultural, econômico, social e histórico. Sob esta ótica, embora a proposta metodológica da Perspectiva Poética de Negociação se volte mais sistematicamente para a análise da obra em si, através da aplicação da Narratologia e da *Poética do Filme*, o analista não é impedido de se beneficiar do conhecimento do contexto na efetivação de sua análise. Pode acontecer até mesmo que um mecanismo interno empregado numa obra só se deixe compreender corretamente a partir de informações contextuais.

Os aspectos contextuais que podem ajudar o analista na compreensão do processo de adaptação são: 1) as condições dos meios de produção dentro da indústria cinematográfica; 2) o contexto social; 3) o contexto político, econômico e histórico; e 4) os elementos de ordem cultural e artística, entre outros.

Dentro das condições dos meios de produção, o analista pode observar o efeito de certas personalidades-estrelas, o estilo particular do estúdio, condições econômicas, produção e distribuição, predileções do diretor, convenções de gênero, técnicas e recursos das linguagens, e troca de capital simbólico, que justifica ou demanda o uso de determinados protótipos literários na adaptação, etc. Em relação ao contexto social, político, econômico e

histórico, deve-se levar em conta as lutas da sociedade, as ideologias vigentes no período, os embates políticos, a distância ou a proximidade entre os períodos em que as duas obras (filme e romance) são realizadas, entre outros. Já dentro dos elementos de ordem cultural e artística, o analista precisa observar os tipos de movimentos artísticos vigentes, os estilos, a estética, as preferências artísticas dos realizadores, as convenções de gênero e etc.

Embora todos estes aspectos possam influenciar nas negociações ocorridas no processo de adaptação, o analista não precisa usar todos, cabendo a ele determinar os que lhe convém para enriquecer sua interpretação e para contribuir no entendimento do funcionamento das obras. Além disto, é importante dizer que o analista não deve os utilizar para explicar as obras, mas sim para mostrar como são influenciadas por tais elementos. Ou seja, ele precisa sempre colocá-los em função do entendimento do funcionamento das obras, retornando sempre à obra em si.

## CAPÍTULO IV

### Poética de Negociação no Processo de Adaptação Cinematográfica de *Macunaíma*

#### 4.1 Panorama Geral do Capítulo

Este capítulo apresenta, em um primeiro momento, a análise do romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* e do filme *Macunaíma*. Nesse sentido, analisamos elementos referentes a fábula e aspectos da trama de cada uma das obras, observando como constituem seus programas narrativo-poéticos de produção de efeito. Na verdade, não nos detemos a tratar tópico por tópico os elementos, aspectos e recursos que são sugeridos no Capítulo III. Assim, à medida que desenvolvemos as análises, vamos discutindo alguns desses tópicos, para que, por fim, possamos discutir especificamente a poética do processo de adaptação da obra literária *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, percebendo como elementos e aspectos narrativos do romance são negociados ao serem adaptados para o cinema.

#### 4.2 Análise da Obra Literária *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*

##### 4.2.1 Aspectos contextuais

O romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* é considerado uma obra-prima da literatura brasileira, foi escrito em seis dias de trabalho, em dezembro de 1926, corrigido e aumentado em janeiro de 1927, e publicado em 1928 pelo escritor modernista brasileiro Mário de Andrade. A obra, considerada um marco para o movimento literário modernista<sup>90</sup>,

---

<sup>90</sup> Costume-se denominar de Modernismo o movimento literário que se intensifica com a Semana da Arte Moderna de 1922. (BOSI, 1994).

de 1922, e do grupo antropofágico<sup>91</sup>, de 1928, é construída a partir da combinação de uma infinidade de textos pré-existentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, constituindo-se assim como uma rapsódia. Ou como o próprio escritor costuma defini-la, como uma antologia do folclore brasileiro.

Mário de Andrade inspirou-se na obra *Vom Roraima zum Orinoco – Do Roraima ao Orenoco* – do etnólogo naturalista alemão, Theodor Koch-Grünberg, que reúne uma série de mitos e lendas das comunidades indígenas *Arekuná* e *Taupiláng*, publicada em cinco volumes, entre 1916 e 1924. Outras fontes, como por exemplo, lendas e mitos folclóricos brasileiros e indígenas, livros de Capistrano de Abreu, Couto Magalhães, Pereira da Costa ou mesmo relatos orais, como o que o compositor Pixinguinha fez de uma cerimônia de macumba, são também mesclados na obra. (CAMPOS, 1973; SOUZA, 2003).

O uso de fontes populares e indígenas na composição de *Macunaíma* está ligado à preocupação de Mário de Andrade com ‘abrasileirar’ a literatura brasileira e desse modo descolonizá-la, isto é, criar uma literatura moderna e independente que embora compartilhe algumas das preocupações da literatura européia, não seja apenas uma imitação de normas literárias européias. Mário viu o nacionalismo como o primeiro passo num processo de autodescobrimento que alcançaria o universal na medida em que valores estéticos populares (expressos no folclore e na cultura popular) se incorporassem ao pensamento erudito. (JOHNSON, 1982, p. 101-102).

A noção de nacionalismo, de brasilidade, de uma identidade nacional, de um resgate das raízes culturais e artísticas brasileiras, permeava o contexto cultural e artístico do modernismo, movimento literário em que Mário de Andrade estava inserido. De acordo com o pesquisador Alfredo Bosi (1994), os intelectuais modernistas tinham um desejo de mudança e de ruptura com as normas artísticas e estéticas brasileiras até então estabelecidas, como o parnasianismo e o simbolismo. O modernismo interessava-se, sobretudo, por uma revolução estética. Procurando, assim, de modo geral, desenvolver uma arte com características e raízes próprias, preocupando-se ainda com temas de cunho nacional.

---

<sup>91</sup> Devido à publicação de *Macunaíma* ter coincido com o início do grupo da antropofagia e por o romance apresentar traços semelhantes a esse, a obra foi considerado pelos artistas da época – Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp – como o marco do antropofagismo (1928). Entretanto, o modernista Raul Bopp (1977) afirma que Mário de Andrade não se considerava participante do grupo da antropofagia. O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade sugere entre outras coisas que o antropofagismo consiste no retorno às raízes, ao primitivo, às fontes puras e genuínas da nossa civilização. Um primitivismo “sem compromissos com a ordem social estabelecida: religião, política, economia. É uma volta do primitivo antes de suas ligações com a sociedade e cultura ocidental e européia.” (BRITO, 1986, p.33).

“O que me interessou por *Macunaíma* foi inquestionavelmente a preocupação que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros.” (Andrade *apud* Campos, 1973, p.05).

Contudo, o nacionalismo de Mário de Andrade não é o nacionalismo xenófobo de certos grupos dentro do movimento modernista, como o “Verde-Amarelo” e o “Anta” de Plínio Salgado. Para ele, o nacionalismo é uma forma de universalizar a literatura brasileira, sendo um primeiro passo para desenvolver um caráter brasileiro independente.

*Macunaíma* é inclusive uma crítica ao brasileiro sem raízes, sem identidade, que ainda não havia conseguido superar seu *status* colonial mesmo depois da Independência. De acordo com Mário de Andrade, o brasileiro não tem caráter definido porque ele não tem nem sua própria civilização, nem uma consciência de tradição. Ao se referir à palavra caráter, não está determinando apenas uma realidade moral, mas sim uma entidade psíquica permanente do brasileiro.

Nesta perspectiva, vemos em *Macunaíma* um herói “caleidoscópico”<sup>92</sup>, ambivalente e contraditório. O caráter que ele parece demonstrar em um capítulo, logo se desfaz no outro. Ora se apresenta valente ora medroso; ora rural ora urbano; ora bom ora mau; ora capaz ora inepto; ou os dois ao mesmo tempo.

Esse breve entendimento dos aspectos contextuais da obra é fundamental, pois no caso de *Macunaíma*, o material temático da obra e até mesmo o Programa Cognitivo com base no qual a obra se estabelece tem a realidade nacional, da época da produção (Modernismo), como foco. Nesse ponto, a maneira como os modernistas discutiam ou viam a sociedade na qual viviam influencia diretamente na constituição de suas obras.

#### 4.2.2 Elementos da fábula literária

*Macunaíma* é uma fábula construída nos moldes das fábulas mágicas e fantásticas, na qual ocorrem episódios miraculosos, transformações fantásticas, atuam atores arquetípos, míticos, o tempo é surreal, o lugar é descentralizado. A fábula de *Macunaíma* centra-se ao redor de um acontecimento central: a aventura da personagem *Macunaíma* em busca da pedra mágica *muiraquitã*, um talismã de sorte, que lhe foi concedida pela personagem guerreira

---

<sup>92</sup> Este termo é utilizado por Marina Jordão (2000) para designar a personagem *Macunaíma* e o romance de Mário de Andrade.

amazona Ci, no fim do capítulo III. No meio do capítulo seguinte, a pedra é perdida e depois achada pelo gigante Piaimã, Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma parte em busca do amuleto e nessa aventura percorre diversos locais diferentes. Até o final do capítulo XIV a ação se reduz praticamente à busca do amuleto, que é recuperado na disputa com o gigante. Após a recuperação da pedra, ocorre um segundo movimento narrativo, baseado no acontecimento da volta de Macunaíma junto aos irmãos Manaape e Jiguê para a terra de origem (capítulo XV), a perda novamente da pedra (no capítulo XVII, em que Macunaíma luta com a Uiara) e a transformação de Macunaíma em estrela (capítulo XVII).

De um modo resumido, então, são basicamente dois acontecimentos centrais que regem o ciclo narrativo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o primeiro que gira em torno do recebimento-perda-busca-resgate da muiraquitã, e o segundo, que se refere à volta de Macunaíma a terra de origem, após vencer Venceslau, resgatando o amuleto, e o novo dano (retratado pela segunda perda do amuleto, exórdio). Fora isso, na obra literária existe também uma série de episódios secundários.

Baseando-se nessa noção, podemos dizer que a fábula da estória é dividida em três partes, ou momentos narrativos, nos quais atuam uma série de acontecimentos e intrigas paralelas ou secundárias.

A primeira parte, que antecede o recebimento da pedra mágica, trata do nascimento de Macunaíma, profecias (“... nasceu Macunaíma, herói da nossa gente”), da qualificação do menino, sendo definido por suas traquinagens, molecagens, espertezas, qualidades espirituais em que participava de rituais religiosos, teimosias, desrespeito a mãe e ao mesmo tempo “respeitava aos mais velhos). Além da apresentação e caracterização de outros atores, como os irmãos de Macunaíma, Manaape e Jiguê, a mãe, as cunhadas, Sofará e Iriqui, a guerreira amazonas, Mãe do Mato e Imperatriz do Mato Virgem, Ci, o Currupira, a Cotia, Capei, entre outros. No primeiro momento, ocorre ainda a morte da mãe de Macunaíma, a doação da muiraquitã a Macunaíma pela personagem Ci e uma série de episódios de construção binária, baseado na proibição/infração (Macunaíma não obedece a mãe, não divide a comida com os irmãos / a família o abandona / morte da mãe. Macunaíma com a ajuda dos irmãos conquista a personagem Ci, cometendo outra infração. Ci dá luz a um menino numa tribo de mulheres amazonas / a criança é envenenada, ela e Ci morrem. Ci transforma-se em estrela). A morte da mãe faz com que eles partam pelo mundo. “Então Macunaíma deu a mão pra Iriqui. Iriqui deu a mão pra Manaape, Manaape deu a mão pra Jiguê e os quatro partiram por esse mundo”. (ANDRADE, 2004. p.23).

Percurso de partida, que depois é reforçado e reiniciado na narrativa, após a morte de Ci e a perda da pedra. Na fuga de uma aventura, em que Macunaíma se envolve com Capei, ele perde o amuleto, mas só depois se dá conta. “Então Macunaíma pôs reparo que perdera o tembetá. Ficou desesperado porque era a única lembrança que guardava de Ci.” (ANDRADE, 2004, p.35). “... campearam, campearam, em vão, nada da muiraquitã.” (Idem, p.36).

Geralmente em narrativas nas quais ocorre um exórdio e o acontecimento gira em torno da resolução deste, a primeira parte ou situação inicial, de acordo com o semiótico, Haroldo de Campos (1973), é de equilíbrio, bem-estar e tranquilidade, mas também apresenta uma fase preparatória que coloca a personagem em condição de vulnerabilidade para que ocorra a complicação narrativa. Em *Macunaíma*, percebemos essa marca, ou seja, na primeira parte, há uma fase de equilíbrio e preparação (a personagem comete uma série de infrações e é colocada em uma situação vulnerável).

O exórdio ou complicação narrativa marca, então, a segunda parte da fábula de *Macunaíma*. O dano se dá após a perda da muiraquitã por Macunaíma, que é engolida por um tracajá. Essa é apanhada por um pescador e vendida para o gigante Piaimã, Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma descobre o paradeiro da pedra por meio de um doador, o uirapuru (pássaro), e inicia, de fato, seu percurso em busca do amuleto.

Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava (...) Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma havia de ser marupiara não, porque um tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê. Dito isto o passarinho uirapuru executou uma letra no ar e desapareceu (...) Então Macunaíma contou o paradeiro da muiraquitã e disse pros manos que estava disposto a ir em São Paulo procurar esse tal de Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá roubado. (ANDRADE, 2004, p.36-37).

A mudança espacial para o mundo urbanizado, a transformação racial de Macunaíma e seus irmãos, a partida em busca da pedra, a ampliação de situações secundárias ao acontecimento principal, o *clímax* narrativo, que corresponde ao enfrentamento entre Macunaíma e Venceslau, a liquidação do exórdio, que se dá com o resgate da pedra, são desenvolvidos na segunda parte. Essa corresponde a 12 capítulos da obra literária – Capítulo IV a XV – ou seja, mais da metade do romance, que ao total tem XVII capítulos e um Epílogo.

A luta final entre Macunaíma e Venceslau, em que os dois se confrontam na festa de casamento da filha do gigante, é desdobrada em vários conflitos, fazendo com que o clímax narrativo final seja todo tempo ampliado e retardado. Johnson (1982), inclusive, expõe e analisa detalhadamente cada um desses episódios, antes do enfrentamento final e resgate da pedra. A recuperação do talismã é, então, uma consequência imediata da vitória de Macunaíma sobre o gigante. Os episódios observados na obra literária e também analisados por Johnson (1982) são: 1) Macunaíma encontra o gigante e é morto por uma flechada, mas ressuscita com ajuda de doadores de poderes mágicos; 2) Macunaíma tenta enganar o gigante e se disfarça de francesa; 3) Macunaíma dá uma sova no gigante, por meio de um feitiço em um terreiro de macumba; 4) Macunaíma procura assustar a família do gigante com palavrões; 5) Macunaíma encontra com a esposa de Venceslau, a velha Ceiuci, e enamora com a filha mais moça do gigante.

Já a terceira parte de *Macunaíma* corresponde aos episódios do segundo movimento narrativo, que reinstaura um clima de conflito e desequilíbrio na narrativa vez que ao perder a muiraquitã novamente, Macunaíma volta a romper com o estado de equilíbrio que havia sido gerado com a recuperação do talismã no término do primeiro movimento do ciclo narrativo. Os episódios que marcam essa parte são: O retorno de Macunaíma junto aos irmãos para a sua terra natal; O abandono de Macunaíma pelos irmãos; A nova perda da pedra; A morte do herói.

Até aqui, estamos mostrando como a fábula de *Macunaíma* é organizada, sobretudo, nos focando no elemento – acontecimento. Todavia, falaremos ainda de outros elementos da fábula de *Macunaíma*, como atores, tempo e lugar.

Os atores de uma fábula, segundo Bal (1995), são os agentes que causam ou experimentam um acontecimento, podendo ser sujeito, objeto, doador, receptor, ajudante e oponente. Em *Macunaíma*, podemos dizer, de maneira resumida, que todos esses actantes existem. Na verdade, devido ao número de episódios paralelos e secundários se multiplicar a todo tempo existem vários sujeitos-objetos, doadores-receptores, ajudantes-opponentes na fábula, mas não nos deteremos a destrinchar todos eles.

No actante sujeito-objeto, temos, resumidamente, Macunaíma-Venceslau. Macunaíma é o protagonista, herói e vítima. Venceslau Pietro Pietra é o antagonista, que tem como motivação e finalidade da vilania usufruir de uma vida cômoda, confortável, ter um enriquecimento ilícito, por possuir o talismã. “O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé, Tietê”. (ANDRADE, 2004, p.37).

Os doadores em *Macunaíma* são muitos: Ci, Uirapuru, Manaape, Jiguê, entre outros. Alguns dos ajudantes e oponentes, que segundo Bal (1995), não estão em relação direta com o objeto, não sendo necessários para a ação, prestando uma ajuda não essencial, são: Currupira, Cotia, Formiga Cambigique, Carrapato Zlezlegue, Exu, Árvore Volomã, Capei, José Prequeté, Macaco Mano, etc.

Esses atores exercem suas funções na fábula em diversos lugares. *Macunaíma* é uma narrativa em que o lugar é descentralizado e em alguns pontos indeterminado. Todavia, parece que o local em que a narrativa se desenvolve é o Brasil, já que o lugar do nascimento (“fundo do mato-virgem”, “tribo tapanhumas”), do enterro da mãe (Pai da Tocandeira), das aventuras do herói (Amazônia, São Paulo, Belém, Rio de Janeiro e etc) fazem referência a este país.

Esses elementos desenvolvem-se em um tempo no qual a duração é indeterminada, pois não se tem explicitamente o período ou marcadores temporais, como idade, ano e etc, em que se desenrola os momentos narrativos e existem muitas mudanças abruptas na passagem de um episódio para outro. Apesar das indefinições de datas, a maior parte da estória parece se desenrolar na década de 1920, ocorrendo em paralelo a uma série de episódios que remetem a fábula para outros períodos. *Macunaíma* estabelece contato com figuras que viveram em séculos distintos. Ele fala com João Ramalho (século XVI), com os holandeses (século XVII), com o pintor francês naturalista Hercule Florence (século XIX) e com Delmiro Gouveia (século XIX) – pioneiro da usina hidroelétrica Paulo Afonso e industrial nordestino que criou a primeira fábrica nacional de linhas de costura.

Era Maria Pereira cunhã portuguesa amumfumbada naquela brecha do moro desde a guerra com os holandeses. *Macunaíma* não sabia bem mais que parte de Brasil estava e lembrou de perguntar. (ANDRADE, 2004, p.101).

Mas o terreno era cheio de socavas e logo adiante estava outro desconhecido fazendo um gesto tão bobo que *Macunaíma* parou sarapantado. Era Hércules Florence. (Idem, p.137).

Apesar da duração da fábula ser praticamente indeterminada e existir inúmeros episódios paralelos<sup>93</sup> e secundários aos acontecimentos narrativos centrais, dificultando a compreensão da cronologia da fábula de *Macunaíma*, podemos dizer que tal obra possui uma sequência lógica de acontecimentos.

---

<sup>93</sup> “Já a utilização de linhas paralelas na fábula dificulta o reconhecimento de uma só seqüência cronológica”. (BAL, 1995, p. 48-49).

## 4.2.4 Aspectos narrativos e poética da obra literária

### 4.2.3.1 Programas de efeito

A obra literária *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* desenvolve sua trama para transmitir, sobretudo, uma mensagem. A mensagem central refere-se a uma leitura crítica a respeito da constituição do caráter, não apenas moral como também psíquico, do brasileiro. Macunaíma, como personagem que representa o povo brasileiro, não possui caráter definido, consciência de raízes culturais e nem tradições próprias, mas está em busca de sua identidade. Uma busca sem motivações sólidas, que tem na identidade do outro e nas riquezas seu ideal, o que acaba por originar um percurso fracassado. Esta mensagem é simbolicamente retratada no romance, sobretudo ao retratar a perda-busca do amuleto mágico muiraquitã. Desta forma, *Macunaíma* atua com base em um Programa de Efeito Cognitivo que utiliza recursos como simbologia, ambiguidade e contradição para transmitir uma leitura irônica-crítica sobre o caráter do brasileiro. Uma crítica que se volta muito mais para a ética desse do que propriamente para uma discussão política ou ideológica. A narrativa de *Macunaíma* desenvolve um herói sem caráter, no sentido sem moral, enfatizando, sobretudo, a ambivalência e a contradição das características morais do herói e do seu percurso em busca do amuleto mágico.

A construção da crítica não ocorre de uma maneira pesada, panfletária, impositiva, mas tem também na comicidade, que gera graça (riso), um dos seus recursos de produção de efeito. Aspectos que contribuem para direcionar a leitura “crítica-cômica” do filme são as caracterizações contraditórias e ambivalentes das personagens. Há uma série de episódios secundários que envolvem as personagens em trapaças, truques, malandragens e aventuras. Macunaíma e a Francesa, Macunaíma no terreiro de macumba, Macunaíma e Capei, Macunaíma e Vei, Macunaíma e o Gigante, Macunaíma e a velha Ceiuci, Macunaíma e Tequeteque, Macunaíma e a piolhenta de Jiguê, Suzi, entre inúmeros outros.

Além disso, as ações e funções das personagens são desempenhadas de maneira contraditória. Macunaíma, por exemplo, é caracterizado pelo narrador como um herói, mas suas ações e objetivos são contrários ao que se esperaria de um herói. Desde pequeno é preguiçoso (o narrador enfatiza várias vezes a frase “-Ai que preguiça”), mas também esperto para conseguir dinheiro e ficar atrás de mulher. Faz xixi na mãe, engana os familiares e as

outras personagens que convivem com ele para tirar vantagem. Chora quando não fazem o que ele quer: “Macunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra vez e a noite ficou bem difícil de passar pra todos.” (ANDRADE, 2004, p.14).

De um modo geral, a comicidade, no romance, é enfatizada pelos aspectos risíveis das ações, atitudes e composições psicológicas e morais das personagens, servindo tanto para provocar a graça (riso) quanto para contribuir que o leitor faça uma leitura crítica a respeito da condição moral do brasileiro. O Programa Afetivo atua em paralelo ao Programa Cognitivo e, em certos pontos, o aspecto Afetivo da obra literária perde um pouco seu efeito, por conta de estratégias que discutiremos mais adiante.

Neste sentido, o texto de *Macunaíma* atua com base em dois programas de efeitos, Cognitivo e Afetivo. Assim, o ideal é que pudéssemos analisar detalhadamente cada um dos recursos e aspectos narrativos envolvidos nas estratégias de produção de efeitos destes programas para entender como funciona a trama narrativa de *Macunaíma*. Contudo, nos detemos a analisar as estratégias de ambiguidade e contradição, que, a nosso ver, são os aspectos fortes que contribuem mais diretamente para a produção de efeito na narrativa literária de *Macunaíma*, direcionando o leitor-modelo a fazer uma leitura dupla, crítica-ironica e cômica (risível) da obra.

#### 4.2.3.2 Estratégias narrativo-poéticas de produção de efeito

A ambiguidade e a contradição, utilizadas no tramar de aspectos como tempo, ordem, personagem, espaço, narrador e focalização, na narrativa literária *Macunaíma: o herói sem caráter*, atuam conjuntamente para construir a mensagem central ambígua da obra: Macunaíma, como personagem que representa o povo brasileiro, é um herói, mas sem caráter definido, ou seja, sem consciência de raízes culturais e tradições próprias, que se envolve em uma busca, que se torna também ambígua, de resgatar tanto suas raízes perdidas (representada pela partida de sua terra de origem, após a morte de Ci, a perda da muiraquitã e a volta ao Uraricoera-condição de origem) quanto obter apenas prosperidade, riquezas, ter um vida cômoda (representado pela vida próspera e riquezas de Venceslau e pelo interesse por elementos estrangeiros e europeizados).

A ambiguidade e a contradição podem ser percebidas na narrativa de *Macunaíma* logo na maneira em que se estabelece a apresentação dos acontecimentos. Paralelo ao foco narrativo central – perda-busca-resgate da muiiraquitã – opera uma série de narrativas secundárias<sup>94</sup>. Assim, o episódio nuclear quase em nenhum momento se impõe com exclusividade, o narrador com uma voz “quase sempre” proferida em um tempo posterior, em um nível externo e total controle sobre os eventos, de modo geral, ofusca o foco narrativo central ao multiplicar incessantemente os episódios secundários.

Em *Macunaíma*, a ocorrência frequente desses eventos secundários serve para explicar a origem dos eventos ou episódios narrados, prolongar o desenrolar em busca da pedra e retardar a chegada ao clímax. Exemplos disso podem ser percebidos em vários episódios ao longo do romance: Macunaíma vai ao terreiro de Macumba, Macunaíma e a Vei, Macunaíma e a velha Ceiuci, Macunaíma e Capei, entre outros. Observe um trecho do romance, que retrata como os eventos secundários são justapostos ao núcleo narrativo:

Macunaíma ia seguindo e topou com a árvore Volomã bem alta. Num galho estava um pitiguari que nem bem enxergou o herói, se desgoelou cantando (...) Macunaíma olhou para cima com a intenção de agradecer mas Volomã estava cheinha de fruta (...) – Volomã, me dá uma fruta, Macunaíma pediu (...) Caíram todas as frutas e ele comeu bem. Volomã ficou com ódio. Pegou o herói pelos pés e atirou-o pra além da baía de Guanabara numa ilhota deserta, habitada antigamente pela ninfa Alamoia que veio com os holandeses. Macunaíma pendia tanto de fadiga que pegou no sono durante o pulo. Caiu dormindo embaixo duma palmeirinha guairô muito aromada onde um urubu estava encarapitado. (ANDRADE, 2004, p.65).

A proliferação de eventos secundários no romance aguça também a curiosidade e a ansiedade do leitor, que fica querendo saber como se resolverá a intriga. Todavia, a repetição frequente desses eventos aliada ao uso de muitas lendas, mitos, simbologias e de longos trechos com expressões e palavras desconhecidas para designar uma espécie ou gênero, seja de plantas, pássaros, peixes, (“o jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-uruaru de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d’água”), acaba por ocasionar um efeito contrário à leveza do Programa Afetivo, que gera riso, dificultando, na verdade, o entendimento do acontecimento narrativo principal. Provocando-se, assim, tanto um incomodo quanto um desinteresse na continuidade da leitura da obra. Fatores que de certa maneira prejudicam os efeitos previstos na obra.

---

<sup>94</sup> De acordo com Lewis Herman (apud CHION, 1989), uma intriga secundária é um desvio em relação á intriga principal, pondo em ação personagens secundários cujos atos estão relacionados com a intriga principal e com os fatos e gestos dos protagonistas.

Entretanto, de toda maneira essa série de repetições e indeterminações não deixa de funcionar a favor da construção ambígua da tese central do romance. Os episódios secundários quase sempre envolvem Macunaíma em aventuras que tendem a enfatizar as trapaças e as espertezas do herói, que, de certa forma, acabam distanciando a personagem de seu propósito de recuperar a pedra, voltar à sua condição de origem (representando a construção de sua identidade), fazendo-o se perder e ofuscar, facilmente, na sua empreitada. Logo depois de cada episódio, se inicia outro, prolongando ainda mais o afastamento de Macunaíma do seu objetivo, ou, o narrador passa a relatar, brevemente, o acontecimento central (busca da muiraquitã). Exemplos: “Resolveu abandonar a empresa, voiltando pros pagos de que era imperador. Porém Maanape falou assim: - Deixa de ser aruá, mano! (...) desanima não que arranjo as coisas!”. (ANDRADE, 2004, p.41).

Então se escutou um urro guaçu e Capei veio saindo d'água. E Capei era a boiúna. Macunaíma ergueu o busto relumeando de heroísmo e avançou pro monstro. Capei escancarou a goela e soltou uma nuvem de apiacás (...) Então ela urrou mais e deu um bote na coxa de Macunaíma. Ele só fez um afastadinho com o corpo, agarrou num rochedo e juque! decepou a cabeça da bicha (...) Eles chisparam mais. Correram légua e meia e olharam pra trás. A cabeça de Capei vinha rolando sempre em busca deles. Correram mais e quando não podiam de fadiga treparam num bacupazieiro ribeirinho para ver se a cabeça continuava pra diante .... (Idem, p.34).

Mas, ao mesmo tempo em que ofuscam o acontecimento principal, os episódios secundários lançam Macunaíma em uma série de aventuras laterais que reforçam seu interesse em sempre sair no lucro e ter uma vida cômoda e de riqueza fácil. Assim, o narrador coloca a personagem em uma ação que se projeta em dois planos extremos e simultâneos – a atração pelas riquezas, alegoricamente representada por elementos estrangeiros e europeizados, e o desejo de resgatar as raízes, alegoricamente representado pela volta ao Uraricoera, ao mato-virgem, ao Brasil primitivo, ou seja, a realização da identidade brasileira – construindo-se a tese ambígua da obra.

Mensagem que diz: a aventura de Macunaíma não é norteadada por uma empresa consciente da personagem, mas ela quase sempre se dá de maneira inesperada em uma sucessão de atos fortuitos e surgidos ao caso e visando muitas vezes dois alvos opostos. Como afirma Gilda e Souza (2003), a oscilação entre o modelo europeu e a diferença brasileira rege de certo modo todo o comportamento de Macunaíma, mostrando que ele como brasileiro é um personagem sem uma identidade definida, sem moral, sem objetivos sólidos, e que, portanto, realiza um percurso que culmina no fracasso. “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói

capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu.” (ANDRADE, 2004, p.159).

O episódio Vei, a Sol, deixa nítida a construção da mensagem. Este episódio está dividido em duas partes do romance que se concentram no capítulo VIII (intitulado Vei, a Sol) e XVII (Ursa Maior). No primeiro momento desse episódio, Macunaíma percorre o caminho de sua aventura quando grita para a Lua (Capei) pedindo para ela lhe aquecer, mas a lua sabendo que o Sol já estava chegando falou: “- Peça no vizinho! ela apontando pra Sol que já vinha lá no longe remando pelo paraná-guaçu. E foi-se embora.” (ANDRADE, 2004, p.66). Quando a Lua sai, Macunaíma fica sozinho com o urubu.

O narrador constrói neste momento uma situação na qual Macunaíma passa a precisar de ajuda que será fornecida por um novo personagem da história – o Sol: “Vei vinha chegando vermelha e toda molhada de suor. E Vei era a Sol (...) Vei tomou Macunaíma na jangada que tinha uma vela cor-de-ferrugem pintada com muruci e dez as três filhas limparem o herói, catarem os carrapatos e examinem se as unhas dele estavam limpas”. (Idem, p.66). O sol é representado por uma figura feminina, pois são nas relações com personagens femininas que Macunaíma ganha vitalidade (isto ocorre também com Ci). Mas são também estas que o fazem se perder na trajetória de busca. Assim, desde já a Sol adquire um traço ambivalente – aquela que traz energia para a vida do herói e também maldição, abrindo possibilidade para que no final da história, o narrador utilize a personagem como um instrumento de vingança.

A chegada de Vei no capítulo VIII representa, de fato, a possibilidade de uma boa vida para o herói. Macunaíma ao se encontrar com Vei e suas três filhas no primeiro episódio é beneficiado:

Vei tomou Macunaíma na jangada que tinha uma vela cor-de-ferrugem pintada com murici e fez as três filhas limparem o herói, catarem os carrapatos e examinem si as unhas estavam limpas. E Macunaíma ficou alinhado outra vez. (ANDRADE, 2004, p.66).

Outros exemplos: “O herói suspirou (...) Veio um enfaro feliz subindo pelo corpo de Macunaíma.” (Idem, p.67). “E cerrando os olhos malandros, com a boca rindo num riso moleque safado de vida boa, o herói gostou, gostou e adormeceu.” (Idem, p. 68).

Quando o herói acordou, a embarcação já estava no Rio de Janeiro e Vei lhe propôs uma de suas filhas em casamento: “- Meu genro: você carece de casar com uma das minhas

filhas. O dote que dou para ti é Oropa França e Bahia. Mas porem você tem de ser fiel e não andar assim brincando com as outras cunhãs por aí” (Idem, p. 68).

Macunaíma agradece, promete que se casará, jurando por sua mãe duas vezes. Contudo, tal juramento é na verdade uma construção irônica, pois logo nos episódios iniciais o narrador mostra que o personagem pouco se importa com a mãe e com os outros, levando-nos a crer, portanto, que o juramento não tem nenhuma intenção de fidelidade. Além do mais, a própria construção que o narrador vem estabelecendo já revela que Macunaíma é uma personagem sem caráter, sem compromisso e avesso à fidelidade.

Diante disso, basta que Vei e suas três filhas deixem Macunaíma sozinho para que ele se esqueça de seu compromisso e as traia com uma portuguesa. Esta é a primeira parte da construção da ambiguidade que rege a tese central da narrativa – Macunaíma é um herói sem caráter, sem raízes culturais e que se atrai facilmente por outras tradições (no caso aqui, européia), perdendo-se facilmente na busca pelo retorno a suas origens.

Essa escolha já traz uma consequência negativa ao herói:

Pois si você tivesse me obedecido casava com uma das minhas filhas e havia de sempre moço e bonitão. Agora você fica pouco tempo moço talqualmente os outros homens e depois vai ficando mocetudo e sem graça. (ANDRADE, 2004, p. 69).

Entretanto, Macunaíma pouco se importa com essa situação e diz que não queria mesmo nenhuma das três filhas de Sol. Nesse ponto, o narrador reforça mais uma vez a atração pela Europa e a negação de suas próprias raízes. Terminado o capítulo o narrador praticamente deixa de lado a relação de Macunaíma e Vei para só retorná-la no último capítulo, quando Macunaíma volta ao Uraricoera, já com a posse da pedra.

Contudo, até chegar a essa parte da narrativa, o narrador vai aprofundando a cada episódio o interesse do herói por elementos que lhe afastam de seu objetivo central – a busca da muiraquitã (o resgate da tradição). A modernidade, a vida na cidade grande, as perdas, os danos, a falta de caráter, as relações de Macunaíma com outras personagens, o modificam gradualmente, que se torna facilmente habituado aos padrões urbanos e estrangeiros. A transformação, que de certa forma mostra a fragilidade da personalidade ou do caráter do herói, começa a ocorrer mesmo antes de Macunaíma partir para a cidade. No episódio em que ele se torna branco isso fica claro: “Mas a água era encantada (...) quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o petrume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.” (ANDRADE, 2004, p.40). “- Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porem pretume foi-se e antes

fanhoso que sem nariz.” (ANDRADE, 2004, p.40). “Todos ficaram pasmos com a mudança do herói”. (Idem, p.40)

Assim, quando ele retoma a muiraquitã e volta ao lugar de origem, o Uraricoera, no segundo movimento narrativo de *Macunaíma*, o herói não mais se adapta à vida nesse lugar e tudo perde o sentido de ser. A artimanha do narrador em relatar a inadequação de Macunaíma ao Uraricoera tem pelo menos dois propósitos interessantes: 1) mostrar a fragilidade da moral e caráter de Macunaíma, revelando que ele havia sido transformado e adaptado demais a outros valores (urbano e estrangeiro), não conseguindo mais resgatar as suas origens; e 2) preparar o espaço para que o herói fique enfadado, triste, desanimado, sem vontade de viver, devido à inadequação à sua cultura de origem (de onde partira), e conseqüentemente necessite da ajuda de alguém que lhe traga ânimo, vigor e vitalidade (como ocorre em diversas partes da narrativa, em que ele sempre precisa da ajuda de outros para realizar seu percurso). É neste espaço que a Sol, sabendo da atração de Macunaíma pelo estrangeiro e relembrando a afronta sofrida no episódio VIII, retorna ao universo narrativo com objetivo de se vingar de Macunaíma.

Vei, a Sol escorregava pelo corpo de Macunaíma, fazendo cosquinhas, virada em mão de moça. Era malvadeza da vingarenta só por causa do herói não ter se amulherado com uma filha da luz. (ANDRADE, 2004, p.154).

Para ser bem sucedida, então, Vei utiliza-se de elementos voltados para a riqueza e prosperidade, que de certa forma também motivam a busca de Macunaíma pelo amuleto (que também representa a possibilidade de vida cômoda). Assim, Vei reveste a miragem que atrai o herói, tornando a lagoa coberta de ouro e prata: “a água fria naquele clima do Uraricoera e naquela alta hora do dia e disfarçando a aparência ameríndia da Uiara sob os traços lusitanos de Dona Sancha.” (SOUZA, 2003, p.56). Outros indícios da armadilha de Vei:

A lagoa estava toda coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo. E Macunaíma enxergou lá no fundo uma cunhã lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade. E a cunhã lindíssima era a Uiara. (Andrade, 2004, p.155)

Macunaíma queria a dona. Botava o dedão n’água e num átrio a lagoa tornava a cobrir o rosto com as teias de ouro e prata. Macunaíma sentia o frio da água, retirava o dedão. (Idem, p.155).

Macunaíma resiste durante algum tempo à tentação: “Foi assim muitas vezes”. (Idem, p. 155). No entanto, não resiste e cai nos braços da iara ilusitória. Quando Macunaíma cai na água, Vei chora a vitória, pois a Uiara era um monstro.

Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo (...) Estava sangrando com mordida pelo corpo todo, sem perna direita sem os dedões sem os cocos-da-bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum de seus tesouros (...) As piranhas tinham também comido o beijo dele e a muiraquitã! Ficou feio louco. (ANDRADE, 2004, p. 156).

O herói procura desesperadamente a pedra, não a acha, perde o sentido de viver e vira estrela.

As duas escolhas de Macunaíma – no primeiro movimento narrativo, ele prefere a portuguesa, deixando de lado a Vei; e no segundo momento, escolhe mergulhar nas águas cobertas de ouro e prata, onde encontra a Uiara, personagem folclórica que no romance tem características européias semelhantes à Dona Sancha (origem espanhola) – revelam que ele, como representante do povo brasileiro (alegoricamente), é uma personagem ambígua e contraditória, sem caráter definido, sem consciência de raízes culturais e tradições próprias, e que tem de certa forma uma motivação frágil ao se perder facilmente em sua busca pelo amuleto, que representa tanto o resgate de suas origens quanto a obtenção de uma vida prospera (por meio de sorte, sem esforço). Sendo, assim, a mensagem central transmite que o brasileiro é um povo ainda sem consciência de raízes e tradições próprias, tendo ainda na sua busca por identidade uma motivação pouco sólida e embasada. “Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte”. (ANDRADE, 2004, p.79).

Essa ambiguidade e contradição, que em *Macunaíma* serve tanto para transmitir a tese central quanto para gerar a graça (riso), são percebidas não apenas na interpretação do episódio Vei, a Sol, mas também com a utilização de outros aspectos da trama narrativa, como espaço, personagens, tempo, voz, focalização, entre outros.

Em relação à voz e focalização, o narrador apresenta-se quase sempre em um tempo posterior e em um nível externo. Essas características conferem ao narrador um forte grau de onisciência e controle sobre tudo o que ocorre na estória. No entanto, esse narrador externo à narrativa realiza a todo momento cortes bruscos na trama para dar lugar à voz dos personagens, que às vezes proferem seu discurso de maneira direta, e em outros momentos a narrativa adquire maior ambiguidade com a utilização de um discurso indireto livre. Nesse sentido, o narrador afasta-se e aproxima-se dos personagens com muita facilidade. Exemplos:

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina ... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina. (ANDRADE, 2004, p. 43)

Quando por causa do jeito de Piaimã o herói entendeu o que significava o tal de 'conforme', ficou muito inquieto. Matutou: Será que o gigante imagina que sou francesa mesmo!... Cai fora, peruano senvergonha! E saiu correndo pelo jardim (Idem, p.52)

Macunaíma estava muito contrariado. Não conseguia reaver a muiraquitã e isso dava ódio. O melhor era matar Piaimã. (Idem, p.57).

Foram juntos e chegaram lá. O parque estava uma boniteza. Tinha tantas máquinas repuxos misturados com a máquina luz elétrica que agente se encostava um no outro no escuro e as mãos se agarravam para agüentar a admiração. Assim a dona fez e Macunaíma sussurrou docemente. (Idem, p.84).

No outro dia Macunaíma acordou febreiro. Tinha mesmo delirado a noite inteira e sonhado com navio. – Isso é viagem por mar, falou a dona da pensão. (Idem, p. 105).

Então a carrapatada caiu no chão por encanto e foi-se embora. Carrapato já foi gente que nem nós... Um feita botou uma vendinha na beira da estrada e fazia muitos negócios porque não se incomodava de vender fiado. (Idem, p.121).

Essa maneira de articular a voz e a focalização contribuem ainda para gerar uma dúvida sobre quem está proferindo o discurso. A dubiedade se aprofunda quando o narrador passa a voz a outro narrador. Este último possui uma voz que está dentro da estória, mas que não é propriamente a voz de nenhum dos personagens. Ou seja, é a voz de um narrador-testemunha que não participa diretamente da estória, mas que de vez em quando se intromete no discurso de maneira imperceptível. Isso porque quase nunca se nota a diferença entre esse narrador e o que até então estava contando a estória. Só através de uma análise mais aprofundada se percebe a diferença entre um e outro. Exemplos:

E Vei era a Sol. Foi muito bom para Macunaíma porque lá em casa ele sempre dera presentinhos de bolo-de-aipim pra Sol laber secando. (ANDRADE, 2004, p.66).

No céu escampado da noite não tinha uma nuvem nem Capei. A gente enxergava os conhecidos os pais-das-arvóres os pais-das-aves os pais-das-caças... (Idem, p.85).

Agora estão se rindo um pro outro. (Idem, p.118).

Apenas no último capítulo do romance se nota quem é esse narrador, pois o outro narrador diz o seguinte: “Tem mais não. O papagaio dormia.” (ANDRADE, 2004, p.154). Essa ideia nos leva a inferir que a voz dúbia e indeterminada na história é a voz do papagaio que conviveu com Macunaíma. Contudo, a inferência só é confirmada no epílogo do romance, quando o narrador afirma:

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos o herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. (Idem, p.162).

Assim, percebemos que o narrador de *Macunaíma* é aquele que conta a estória, que lhe foi contada através da perspectiva de um outro. Desta maneira, as palavras são suas, mas a focalização está posta em outro agente focalizador. Mescla-se, assim, com frequência, focalização interna e focalização zero, o que gera duas conseqüências contraditórias em *Macunaíma*: 1) onisciência e controle sobre a história; e 2) ao focalizar a partir do olhar de outro, o narrador tem a quantidade de informações reduzidas (visão limitada). Isso faz com que o narrador de *Macunaíma* valorize o *modo de telling* de narrar, ou seja, ele dá uma visão panorâmica da narrativa, contando o que aconteceu e faz ainda inferências. Além do mais, a mesclagem entre a visão limitada e a onisciência do narrador permite que ele geralmente informe mais do que o personagem sabe. Assim, o narrador passa a se intrometer na estória, explicando o porquê de determinadas situações, dando sutilmente opiniões, mostrando contradições e construindo ironias, enfatizando tanto a ambigüidade da mensagem central quanto a graça (riso).

Macunaíma sentiu que ia chorar. Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não. (ANDRADE, 2004, p.19).

O currupira estava querendo mas era comer o herói, ensinou falso. (Idem, p.20).

Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos. (Idem, p.25).

Por causa do fio geado é que Capei é tão fria. (Idem, p.36).

Manaape e Jiguê resolveram ir com ele, mesmo porque o herói carecia de proteção. (Idem, p.37).

Êh! Essa ele nunca pode ria esquecer não, porque a rede feiticeira que ela armara pros brinquedos, fortalecida com os próprios cabelos dela e isso torna a tecedeira inesquecível (Idem, p.41).

Não conclui mais nada porque inda não estava acostumado com o discurso... (Idem, p.43).

Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. (Idem, p.57).

Porém, por causa dela estar velha vermelha e tão suando o herói não maliciava que a coroca erma mesmo a Sol e andava matinando fazer Macunaíma genro dela. (Idem, p. 66)

Tinha no perfil duro um narizinho tão mimoso que nem servia pra respirar. Porém como ela só se mostrava de frente e fastava sem virar Macunaíma não via o buraco no canguote por onde a pérfida respirava. (Idem, p.155).

Esse modo de narrar com cortes abruptos (passagem de um tipo de voz a outra, de um tipo de discurso a outro, de um modo de focalização a outra) lembra muito as narrativas cinematográficas. Tal técnica confere velocidade, simultaneidade, contradição e indeterminação na narrativa; características que podem também ser percebidas na construção do aspecto tempo em *Macunaíma*.

*Macunaíma* é uma narrativa na qual o caráter mítico, fantástico dos episódios, é muito claro, assim o tempo da trama apresenta-se impreciso<sup>95</sup> e com traços surrealistas. São poucas as passagens do romance em que datas são determinadas<sup>96</sup>. A indefinição temporal permite, portanto, que o narrador estabeleça uma relação anacrônica, em que a ordem da trama e da estória se distinguem. Já o ritmo narrativo, que de acordo com Bal (1995), refere-se à quantidade de tempo em que ocorrem os acontecimentos de uma fábula e a quantidade de tempo gasta para sua apresentação na trama, em *Macunaíma* acontece por meio de sumários e elipses: “Muitos casos sucederam nessa viagem por caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga, matos-virgens e milagres do sertão. Macunaíma vinha com os dois manos pra São Paulo. Foi o Araguaia que facilitou-lhes a viagem.” (ANDRADE, 2004, p.39).

As pausas e desacelerações são também comuns nesta narrativa. Em alguns episódios, a fábula principal praticamente deixa de existir ou então se estende demais o desenvolvimento da trama em relação à quantidade de tempo em que leva para ocorrer na fábula ou ainda se dá mais atenção a um episódio do que a outro. Os episódios: Boiúna Lua, encontro com o

<sup>95</sup> Construído por expressões temporais que conferem a narrativa certo grau de indeterminação, por exemplo: “no outro dia”, “pela hora antes da madrugada”, “nem cinco sóis eram passados”, “no outro dia bem cedo”, “idos de maio do ano”, “nesse tempo”.

<sup>96</sup> Na *Carta Pras Icamiabas* (capítulo IX) é uma das poucas passagens da obra em que temos uma referência clara de tempo da ocorrência da estória. “Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas. Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte Seis. São Paulo.” (ANDRADE, 2004, p.71).

Curupira e a Cotia, chegada a São Paulo, encontros com o gigante, a Carta pras Icamiabas (cap IX), revelam a ocorrência de pausa e de desaceleração. A existência de resumos e elipses, de um lado, e pausas e desacelerações, de outro, contribuem para enfatizar a ambiguidade e a indeterminação temporal em *Macunaíma*, permitindo que categorias temporais distintas coexistam. Assim, nessa obra literária é possível que:

Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho do ócio, sem período de apogeu que contrastem com as épocas de decadência. (SOUZA, 2003, p.33).

Todavia, ao mesmo tempo em que a ocorrência de pausas e de desacelerações atua no sentido de enfatizar a ambiguidade e a indeterminação temporal em *Macunaíma*, funciona também ocasionando certo desinteresse do leitor pela continuidade da leitura, como já discutimos mais acima.

Por sua vez a frequência, ou seja, o número de vezes em que o acontecimento se dá na fábula e o número de vezes em que é apresentado na trama, em *Macunaíma*, de um modo geral é apresentada, principalmente, por meio de repetições<sup>97</sup> e resumos<sup>98</sup>. O narrador repete várias vezes as mesmas características das personagens, os fatos, os episódios. Por exemplo, ele utiliza de repetições para enfatizar as aventuras, traquinagens, malandragens, as características da preguiça, esperteza, falta de moral, do herói. As repetições em *Macunaíma* contribuem para enfatizar o caráter cômico, ambíguo e contraditório do herói e da mensagem da obra.

Em relação ao aspecto espaço, podemos dizer que assim como a categoria tempo, ele tem um caráter fantástico, apresentando-se ilimitado, múltiplo e generalizador (ou seja, descentralizado e desregionalizado). A construção do espaço em *Macunaíma* tem como marco de referência o Brasil e esta percepção se constrói pela acumulação e determinação dos locais em que a narrativa se desenrola: ora Macunaíma encontra-se em São Paulo, ora no Rio de Janeiro, na Amazônia, em Pernambuco, Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Pará, Maceió, Ceará:

---

<sup>97</sup> Repete que Macunaíma vira príncipe, umas três vezes. Repete ao longo de toda narrativa, que ele é preguiçoso. Repete mais de uma vez a frase: “E por toda parte recebia homenagens e era sempre seguido pelo séquito sarapintando de jandaias e araras vermelhas” (ANDRADE, 2004, p.36). “Macunaíma agradeceu e prometeu que não ia brincar com outras cunhas”. “Macunaíma tornou a prometer, jurando outra vez pela mãe. Nem bem Vei com as três filhas entram no cerradão que Macunaíma ficou cheio de vontade de ir brincar com uma cunha.” (Idem, p.68).

<sup>98</sup> Usa inúmeras expressões para resumir a ocorrência freqüente de fatos: “Semana em semana”, “Rezava diariamente”, “Repetiu 13 vezes”, “Foi assim muitas vezes”. “Isso fora muitas festinhas.” “Passou meses na rede”.

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. (ANDRADE, 2004, p.13).

No outro dia Macunaíma depois de brincar cedinho com a linda Iriqui, saiu para dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém topou com uma viada parida. (Idem, p.22).

Madrugadinha pousaram o corpo da velha numa rede e foram enterrá-la por debaixo de uma pedra no lugar chamado Pai da Tocandeira. (Idem, p.22).

Caminhou caminhou caminhou e já perto de Manaus ia correndo quando o cavalo deu uma topada que arrancou chão. (Idem, p.100)

Galopeou galopeou galopeou. Passando no Ceará decifrou os leiteiros indígenas do Aratanha; no Rio Grande do Norte costeando o serrote do Cabelo-não-tem decifrou outro. Na Paraíba, indo de Manguape pra Bacamarte ... (Idem, p.100).

Macunaíma não sabia bem mais em que parte do Brasil estava e lembrou de perguntar. (Idem, p.101).

Tomou pela direita, desceu o morro do Estrondo que soa de sete em sete anos seguiu por uns caponetes e depois de cortar um travessão encapelado fez o Sergipe de ponta a ponta e arou ofegante num agarrado muito pedregoso. (Idem, p.137).

O fato de o espaço ser desregionalizado e construído com base na acumulação e determinação remete a obra a um espaço que se refere ao Brasil como um todo. Macunaíma, deste modo, não é uma personagem nem do Norte e nem do Sul do Brasil, ele é nacional. E, portanto, a mensagem irônica-crítica, contida nessa obra, remete o leitor diretamente ao entendimento da constituição das tradições e raízes culturais do povo brasileiro como um todo.

Por último, as personagens da trama de *Macunaíma* são também construídas de maneira ambivalente e contraditória tanto pela elaboração do conteúdo (características) quanto pela repetição e desconstrução das características. “De certo modo, todos estão sujeitos a uma espécie de oscilação semântica que os envolve num halo de indeterminação, obrigando o leitor a confrontos freqüentes e constantes reaverificações de sentido.” (SOUZA, 2003, p.33).

Por exemplo, a personagem Ci, que entrega a muiraquitã a Macunaíma, em certos momentos aparece caracterizada como a Rainha da Floresta, Imperatriz do Mato-Virgem, e em outros momentos é designada como a Rainha das Icamíabas, ou seja, equivalente, de acordo com o dicionário de Câmara Cascudo (1988), a indígena das amazonas, mulheres guerreiras.

Ci é uma doadora mágica, protetora, guerreira, que traz inicialmente certa estabilidade à narrativa, mas ao mesmo tempo prepara Macunaíma para o dano, para o início do desequilíbrio narrativo ocorrido no primeiro movimento narrativo da obra. “Terminada a função a companheira de Macunaíma toda enfeitada ainda, tirou do colar um muiraquitã-famoso, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó”. (ANDRADE, 2004, p. 29). Após receber esse amuleto, Macunaíma o perde e inicia seu percurso em busca dele.

A relação de Macunaíma com Ci serve também para mostrar a falta de caráter de Macunaíma. Logo após se relacionar com Ci, ele transforma-se imediatamente no “Imperador do Mato-Virgem”: “Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem”. (Idem, p. 26). Torna-se também dependente de Ci, mostrando sua fácil adequação ao outro e enfatizando sua característica de ser preguiçoso<sup>99</sup>, acomodado e de querer ter uma vida confortável, sem fazer esforço<sup>100</sup>. Características estas que são enfatizadas ao longo do desenrolar narrativo e que servem para construir a mensagem central da obra, de Macunaíma, como o brasileiro, que não tem raízes e tradições culturais sólidas e bem-definidas.

Outro exemplo de personagem construído ambígua e contraditoriamente é Venceslau Pietro Pietra, gigante Piaimã, que ora é tido como italiano ora peruano, ora esperto ora bobo, ora vilão ora vítima.

Macunaíma também é uma personagem ambígua e contraditória, e é, sobretudo, na maneira como o narrador apresenta a personagem que se desenvolve o Programa Afetivo (Graça) e o Programa Cognitivo (Tese) da obra. Macunaíma, como representante do brasileiro (“herói da nossa gente”), já é revelado, desde o início da narrativa, como um herói contrário ao do marco de referência. Geralmente, o “herói clássico”, de acordo com o pesquisador Joseph Campbell (2007), remete a um tipo de personagem mítica, que tem o nascimento miraculoso e cheio de presságios, possui características físicas de deuses e qualificações morais e psicológicas positivas e recebe uma missão definida, que geralmente visa o bem e o equilíbrio da coletividade. Contrariamente, Macunaíma é um herói atípico, que tem uma busca individualizada e um percurso com motivações fracas e ambíguas, sendo fracassado. É também caracterizado como feio, mau, esperto, malandro, preguiçoso, mau: “... a índia

<sup>99</sup> O narrador enfatiza essa característica inúmeras vezes nesse episódio, mostrando principalmente, a preguiça de Macunaíma em fazer sexo com Ci. Mesmo que tenha sido apresentado como uma personagem, que desde criança gostava de “brincar” com as cunhadas e mulheres, no episódio com Ci, Macunaíma, contraditoriamente, tem preguiça na hora de fazer sexo.

<sup>100</sup> “o herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede matando formiga taioca, chupitando golinhas estalados de pajuari...” (Andrade, 2004, p.26).

tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma”. (ANDRADE, 2004, p.13). “Uhum ... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem máquina” (Idem, p.62).

Macunaíma, assim, vai sendo construído física, moral e psicologicamente, ao longo da narrativa, ambígua e contraditoriamente, contribuindo, assim, para gerar a comicidade da obra e mensagem de que ele é sem caráter, sem raízes definidas. O narrador utiliza inúmeros adjetivos e episódios (traquinagens, aventuras e etc) para isso<sup>101</sup>.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: - Ai! Que preguiça!”. (ANDRADE, 2004, p.13).

Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. (Idem, p.13).

E também esportava quando ia tomar no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados (...) No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha mão nas graças dela (...) Nos manos cuspi na cara. Porém respeitava os velhos.(Idem, p.13).

Então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma afastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá. (Idem, p.21).

As lágrimas escorregando pelas faces infantis do herói iam lhe batizar a peitaria cabeluda. Então ele suspirava sacudindo a cabeçinha. (Idem, p.36).

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava ... milreis... Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói...Murmurou desolado: - Ai que preguiça!... (Idem, p.41).

---

<sup>101</sup> Macunaíma também se transforma em príncipe, formiga, chuvisco, piranha, branco, estrela. Transforma também as outras personagens em coisas: Jiguê em “máquina telefone”, inglês na “máquina London Bank”, São Paulo em um “bicho-preguiça”. A *Carta Pras Icamíabas* (Cáp. IX) mostra claramente a mudança sofrida por Macunaíma, devido a vida na cidade, no meio urbano., enfatizando a sua falta de consciência de tradição e cultura própria. Além de sugerir uma crítica a influência das culturas européias e norte-americanas no Brasil, enfatizando a construção da tese central da obra. “Pois não contentes de terem aprendido da França, as subtilezas e passes da galantaria a Luís XV, as donas paulistas importam das regiões mais inhóspitas o que lhes acrescenta ao sabro, tais como pezinhos nipônicos, rubis da Índia, desenvolturas norteamericanas; e muitas outras sabedorias e tesoiros internacionais.” (ANDRADE, 2004, p. 74-75). “Muito estimariamos que compartilhásseis da nossa desconfiança, senhoras Amazonas; e que convidásseis também algumas dessas damas para demorarem nas vossas terras (...) porque aprendais com elas um moderno e mais rendoso gênero de vida, que muito fará avultar os tesoiros do vosso Imperador.” (Idem, p.76). “... Império do Mato Virgem, cujo este nome, aliás, proporíamos se mudasse pra Império da Mata Virgem, mais condizente com a lição dos clássicos.” (Idem, p.76).

... não poupamos esforços nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, por que iniciemos, quando for do nosso retorno ao Mato Virgem, uma série de melhoramentos, que, muito nos facilitarão a existência, e mais espalhem nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do Universo. E por isso agora diremos algo sobre esta nobre cidade, pois pretendemos construir uma igual nos vossos dominios e Império nosso. (Idem, p.76-77).

Então os vizinhos perceberam que tudo era mentira do herói, tiveram raiva e entraram no quarto dele pra tomar satisfação. (Idem, p. 90).

- Mas eu não pedi pra ninguém procurar rastro, moço, me desculpe! Meus manos Maanape e Jiguê é que andaram pedindo, eu não! Culpa é deles! (Idem, p.92).

O advogado quis fugir porém Macunaíma atirou um pontapé nas costas dele e entrou pelo povo distribuindo rasteiras e cabeçadas. (Idem, p.93).

O herói nem achou graça porque estava temendo de medo... (Idem, p. 97).

Porém Macunaíma que era namorado da companheira de Jiguê, todos os dias comprava uma lagosta pra ela, punha no fundo do jamachi e por cima esparramava a macacheira pra ninguém maliciar. (Idem, p.115).

Jiguê tendo amanhecido com dor de cotovelo desconfiou. Macunaíma percebeu a dor do mano e fez uma mandiga pra ver se passava. (Idem, p.115).

Até aqui, mostramos as estratégias narrativo-poéticas utilizadas na obra literária *Macunaíma*, que funcionam na operacionalização dos Programas de Efeitos predominantes nesta obra: Cognitivo e Afetivo.

### **4.3 Análise do Filme *Macunaíma***

#### **4.3.1 Aspectos contextuais do filme**

O entendimento do contexto histórico, cultural, político e econômico, no qual a obra cinematográfica *Macunaíma* é realizada, é importante tanto para compreendermos determinadas questões que influenciam no processo de adaptação da obra literária *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* quanto pelo fato de a análise do filme *Macunaíma*

está diretamente relacionada a um Programa Cognitivo que inevitavelmente requer uma compreensão do contexto de realização da obra.

*Macunaíma* é o terceiro longa-metragem e a segunda adaptação cinematográfica de obra literária, realizado pelo cineasta modernista brasileiro Joaquim Pedro de Andrade. Outras adaptações dirigidas por ele são: *O padre e a moça* (1965), *Os Inconfidentes* (1972), *Guerra Conjugal* (1975) e *Vereda Tropical* (1977).<sup>102</sup> O roteiro do filme baseia-se na obra literária *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, que já analisamos anteriormente. A exibição dessa adaptação cinematográfica ocorre, pela primeira vez, no Brasil, em 1969<sup>103</sup>.

O filme é considerado componente das obras filmicas da III fase do movimento cinematográfico brasileiro Cinema Novo<sup>104</sup>. Movimento que começa a se desenvolver e se

---

<sup>102</sup> Joaquim Pedro de Andrade dirige também outras produções audiovisuais, entre curtas, médias e longas metragens: *O Mestre de Apipucos* (1959), *Couro de Gato* (1960), *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), *Cinema Novo* (1967), *Brasília, contradições de Uma Cidade Nova* (1967), *A Linguagem da Persuasão* (1970), *O Aleijadinho* (1978) e *O Homem do Pau Brasil* (1981). O cineasta deixa pronto ou iniciado o roteiro de vários outros filmes, que pretendia realizar: “‘As minas de prata’, baseado no romance de José de Alencar, ‘Vida mansa’, inspirado em um conto de Clarice Lispector, ‘Defuntos’, adaptação de romances de Pedro Nava, ‘Tampinhas e Galaláus’, a respeito da importância dos baixinhos, na história do Brasil, ‘Rondon’, sobre o expedicionário brasileiro, além de ‘Buriti’ e ‘Grande Sertão Veredas’, a partir da obra de Guimarães Rosa, ‘Casa grande e senzala’, baseado no livro de Gilberto Freyre e o ‘Imponderável Bento contra o crioulo voador’, publicado postumamente em livro, pela editora Marco Zero, roteiro que teve como ponto de partida ‘O loteamento do céu’, de Blaise Cendrars”. (OLIVEIRA, 2004, p.250). Confira Sinopse e Ficha Técnica dos Filmes de Joaquim Pedro de Andrade no ANEXO I.

<sup>103</sup> Antes de ter sido permitida a exibição, este filme foi censurado pelo chefe do SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas), Aloysio Muhlethaler. Esse sugeriu a proibição a menores de 18 anos e cortes de 15 cenas inteiras, a maioria de peitos e nádegas nus, palavrões, piadas e certas frases como: “muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são.” No entanto, em outubro de 1969, o filme é autorizado para ser exibido no cinema com quatro cortes: cenas em que aparece nitidamente nas vestes de Sofará (Joana Foom) o símbolo da Aliança para o Progresso; seqüências em que Ci (Dina Sfat) aparece nua sobre Macunaíma (Paulo José); cena em que essa aparece dando mamadeira ao bebê (Grande Otelo) com os seios nus; e diálogos sobre adivinhação: “Juntar pêlo com pêlo, para cobrir o pelado”. (SIMÕES, 1999).

<sup>104</sup> O pesquisador Ramos (1987), divide as fases do Cinema Novo em: 1) Primeira Fase (1963) cuja principal marca é a representação de temas que retratam a realidade brasileira, sobretudo, a miséria e a exploração, resultantes do subdesenvolvimento do país. Alguns filmes dessa fase são: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Gláuber Rocha), *Os Fuzis* (Ruy Guerra), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos); 2) Segunda Fase (1964-68), marcada por filmes pessimistas, que tendem, a analisar, sobretudo, o fracasso da esquerda intelectualizada diante do golpe militar de 1964. Exemplos: *O Desafio* (Paulo César Saraceni), *Terra em Transe* (Glauber Rocha); e a Terceira Fase (1968-1972), com forte preocupação de representar o Brasil e sua história, tendo uma vocação voltada para desenvolver alegorias. Filmes desse momento: *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Júnior), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade), entre outros. Não nos detemos a discutir cada uma dessas fases, pois procuramos entender, de maneira resumida, a essência do Cinema Novo, como todo.

realiza no período de 1950 a 1969<sup>105</sup> e tem como premissa ideológica geral a visão crítica da realidade brasileira e a descolonização da cultura<sup>106</sup>.

o que agente propunha era um cinema livre de limitações do estúdio, um cinema das ruas que tivesse contato direto com o povo e seus problemas (...) Propúnhamos também trabalhar com equipes pequenas (...) reivindicávamos a liberdade de autoria para o diretor (...) Não era cinema simplesmente que nós queríamos, era cinema brasileiro (...) que refletisse a realidade brasileira. (SANTOS apud MORENO, 1994, p.138).

Nesse sentido, o Cinema Novo nasce como instrumento político e de transformação social, tratando de temas tipicamente brasileiros por meio de uma linguagem cinematográfica com características próprias, em contraposição ao cinema de estúdio da Companhia Vera Cruz, que era produzido naquela época<sup>107</sup>. Todavia, mais do que apenas se libertar das formas clássicas do cinema internacional, em especial o americano, os cinemanovistas procuravam também valorizar o papel do diretor como autor<sup>108</sup>. Em outras palavras, esse movimento se caracterizou pela produção local de filmes independentes, de baixo custo, com linguagem própria e com temas nacionais (tratados “sem máscaras”)<sup>109</sup>.

Alguns temas tratados nos filmes do Cinema Novo são: cotidiano dos brasileiros (principalmente dos marginalizados, favelados, pescadores, camponeses do Nordeste), problemas das zonas rurais, nordestinas e urbanas do Brasil (pobreza, cangaço, miséria, formação de aglomerados urbanos, migrações urbanas, alienação, desigualdades econômicas, exploração resultante do subdesenvolvimento do país, fracasso da esquerda intelectualizada diante do golpe militar de 1964, reflexos da ditadura militar, relações entre povo, a classe

---

105 Esta fase é marcada também pela efervescência cultural em outras áreas de produção artística. Na literatura, podemos destacar a vanguarda Concretista, iniciada pelos irmãos Campos (Haroldo de Campos e Augusto de Campos) e Décio Pignatari. O neo-concretismo, a poesia-práxis e o tropicalismo são outros exemplos. Na pintura, o sucesso é de Portinari, Segal, Tarsila Amaral, Di Cavalcanti, Gobbis e Pancetti. Na arquitetura, são exaltados Lúcio Costa, Niemeyer. Já na música destaca-se a bossa nova e o tropicalismo. No teatro, têm-se as peças no Teatro Arena. (MORENO, 1994).

106 “O nacionalismo inerente ao movimento é melhor descrito como nacionalismo crítico, pois nunca se aproxima do nacionalismo xenofóbico que caracterizou muitos movimentos nacionalistas ao longo da história do Brasil.” (JOHNSON, 1982, p.77).

107 De acordo com o pesquisador Antonio Moreno (1994, p.115), os cinenovistas pretendiam: “1) uma definição de filme brasileiro com estas características: a) capital 100% brasileiro; b) realizado em estúdios e laboratórios brasileiros; c) argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil; d) direção de brasileiros ou de estrangeiro radicado no Brasil; e) papéis principais desempenhados por atores brasileiros”.

108 Sendo influenciados pelo movimento francês de *política de autores* ou *nouvelle vague*, os cinemanovistas procuravam ter papel autoral (marcas próprias) no cinema.

109 Esse modo de retratar a realidade aproxima os cinenovistas dos neo-realistas italianos. Este pregava um cinema rodado nas ruas, na qual a realidade deveria ser explorada sem manipulações e preconceitos. Um exemplo é o filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), de De Sica. Apesar de haver esses pontos de contatos do cinema europeu com o Cinema Novo, esse último tinha problemáticas diferentes, por isso surgia com características diferentes.

média e a burguesia) e uso de alegorias<sup>110</sup>. Assim, o entendimento do efeito de determinadas obras do Cinema Novo relaciona-se à compreensão das mensagens contidas nos Programas Cognitivos de suas obras.

O uso de temas nacionais e de uma linguagem cinematográfica com características próprias tinha, de certa forma, o intuito de popularizar o cinema, fazendo com que o público se identificasse com as temáticas abordadas assim como tivesse uma atitude crítica e engajada política e socialmente. Todavia, de acordo com Johnson (1982), alcançar as classes populares é um dos maiores problemas enfrentados pelo Cinema Novo, que percebeu isso principalmente a partir de 1968. Talvez por exigirem certo esforço para o entendimento de sua mensagem, muitos desses filmes acabaram caindo no âmbito do excessivamente metafórico, dificultando, por sua vez, sua fruição. De um modo geral, não conseguem criar um cinema popular nem no sentido de conquistar uma grande audiência, nem no sentido de comunicar sua mensagem às classes populares.(MORENO, 1994).

*Macunaíma* surge exatamente nesse momento em que os cineastas procuram resolver, de certa forma, esse distanciamento entre cinema e espectador, e, em que precisam se expressar diante de uma censura mais acirrada com o AI-5, de um novo mercado cinematográfico e de outro movimento artístico, o tropicalismo. As afirmações de Joaquim Pedro de Andrade retratam bem essas questões:

Meu crédito com os produtores se havia esgotado, e eu acho que essa era a única maneira de fazer alguma coisa. Porque de qualquer forma já existe um público de cinema aqui no Brasil, e o *Macunaíma* tinha esta vantagem: propunha uma saída diferente do que estamos acostumados, porque tinha a possibilidade de comunicar com muita gente entendida em cinema, mas também podia ganhar o Brasil inteiro, por sua polêmica. E porque é profundamente enraizada na cultura brasileira, eu achava que podia inclusive renovar o público de cinema, atrair aqueles que estavam afastados do cinema há muito tempo, o público da chanchada, por um caminho diferente, sem repetir as velhas fórmulas com variações. O *Macunaíma* é realmente diferente de tudo quanto foi feito em matéria de cinema, não pelo meu trabalho, mas em virtude do próprio livro. (ANDRADE apud HOLLANDA, 1978, p. 123).

Procurar um tipo de purismo em cinema que implique em recusar o desafio do consumo de massa (posição mais comum do que se pensa) é uma atitude reacionária. (...) O avançado é assumir o lado moderno do cinema, que é justamente a possibilidade de se comunicar com a massa (...) Este caminho, de qualquer modo, é sempre muito perigoso: pode facilmente levar à prostituição da proposta inicial com o fito de assegurar audiência, etc.: (...)

---

<sup>110</sup> De acordo com Johnson (1982), o uso de alegorias pelo Cinema Novo é, em certo sentido, uma radicalização do desejo de se criar uma linguagem cinematográfica descolonizada assim como um escape agressivo às limitações oriundas de um sistema político ditatorial.

De qualquer forma acho fundamental a exploração crítica deste caminho. Foi neste sentido que realizei *Macunaíma*. (Idem, p.124).

Tive a intenção deliberada, desde o início, de procurar uma comunicação popular tão espontânea, tão imediata, como a da chanchada, sem ser subserviente ao público. Apesar de não ser subserviente, o filme não é paternalista, no sentido em que talvez fossem paternalistas os primeiros filmes do Cinema Novo: *dando uma lição*. Ele procura ser feito do povo para o povo, é a orquestração mais simples possível, mais direta de motivos populares, atendendo à definição de rapsódia, que foi como Mário de Andrade qualificou o livro. (ANDRADE apud CALDEIRA, 1969).

Segundo o pesquisador Fernão Ramos (1987), *Macunaíma* é um exemplo de filme do Cinema Novo que mostra ser possível atingir o grande público sem recorrer às fórmulas tradicionais da narrativa clássica. O filme representa um marco de bilheteria para a sua época, sendo assistido por aproximadamente dois milhões de espectadores. A quinta melhor bilheteria entre os filmes brasileiros de 1969. (BENTES, 1996; JOHNSON, 1982).

Diante do exposto, podemos dizer que o filme é um caleidoscópio das tendências visuais, estilísticas e musicais de sua época, incorporando imagens grotescas, extravagantes e o modelo “kitsh” do tropicalismo, elementos teatrais, atores consagrados da época, como Grande Otelo (já era famoso por suas atuações nas chanchadas) e Jardel Filho, tradições musicais diversas como, MPB, Jovem Guarda e etc. De certa forma, o uso de elementos populares, comuns ao repertório dos espectadores, como atores consagrados e músicas famosas, serve para gerar uma empatia imediata dos espectadores com filme.

Contudo, o uso de elementos populares, em *Macunaíma*, vai além do simples fato de atrair público. Como o filme é uma obra que procura transmitir uma mensagem, almejando gerar no leitor-modelo uma atitude reflexiva e crítica, o uso de elementos populares (contextuais) é também uma forma de criar uma identificação e aproximação da vida do herói com o público, estimulando o leitor-modelo a pensar sobre as questões levantadas no filme. Assim, a eficácia do efeito da obra está diretamente relacionada ao uso de elementos populares, que se em um primeiro nível serve para atrair o público para as salas de cinema, em um segundo, contribui para fazer com que a mensagem do filme seja transmitida e atinja seu objetivo no maior número possível de espectadores.

Nesse sentido, podemos dizer que a própria opção do cineasta de realizar o filme com base em uma obra literária *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, que já era consagrada, faz parte do interesse da adaptação cinematográfica em ser popular, ou seja, atrair o público e transmitir sua mensagem à maior parte desse.

A realização de *Macunaíma* retrata ainda o estabelecimento de uma relação muito próxima e frutífera entre cinema e literatura, na época do Cinema Novo<sup>111</sup>. A aproximação entre as duas formas de arte, nesse momento, ocorre, de uma maneira geral, tanto porque o Cinema Novo encontra no Modernismo uma temática semelhante (temas nacionais, representação da sociedade e do povo brasileiro) quanto porque com o tempo o trabalho de reflexão interna, de codificação e de representação do Cinema Novo começa a ser feito nos roteiros, geralmente oriundos de obras literárias. (AVELAR, 1986).

As adaptações cinematográficas dos cinemanovistas diferenciam-se das anteriores a esse movimento – que eram quase sempre reproduções das obras literárias canônicas, com o aproveitamento quase integral de diálogos criados por escritores como José de Alencar, Júlio Ribeiro, Aluísio Azevedo – à medida que passam a substituir o mero aproveitamento do enredo pronto por novas soluções e reformulações da obra de partida e a valorizar a liberdade criativa na construção dos roteiros. Sob tal perspectiva, Joaquim Pedro de Andrade afirma:

O que escolho não são livros que aparentemente se prestem a uma adaptação cinematográfica. Eles não têm uma história dramática desenvolvida. Mas isso para mim constitui um estímulo porque às vezes consigo enxergar ali um filme que ainda não sei qual é, mas eu intuo a possibilidade do filme. Então, justamente pelo fato deles não terem a coisa resolvida com estrutura fílmica, eu posso chegar a soluções originais. Esse, por exemplo, foi o caso de *Macunaíma*, um dos filmes mais conhecidos que eu fiz. As pessoas achavam que aquele texto era insuscetível de ser transformado em filme, a não ser por um processo de desenho animado ou uma coisa assim, que pudesse retratar fielmente as mágicas todas que havia no livro. Mas eu havia enxergado um caminho para adaptação. (ANDRADE apud HERMANN, 1990).

Essa afirmação do cineasta sobre *Macunaíma*, que pressupõe a noção de liberdade e autoria presentes na Perspectiva Poética de Recriação, aliada a afirmação anterior do cineasta sobre o uso do título da obra literária para atrair o público tem implicações diretas no processo de adaptação cinematográfica de *Macunaíma*, resultando em uma poética de negociação entre elementos e aspectos “transferidos” e “transformados”. É o que observaremos à medida que desenvolvermos a análise da fábula e da trama do filme.

---

<sup>111</sup> Na época do Cinema Novo, a literatura surge como inspiradora de diversos filmes, como: *Vidas Secas*, *Fome de Amor*, *Gimba*, *Ganga Zumba*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, *Asfalto Selvagem*, *Dom Casmurro*, *Crime de Amor*, *O auto da compadecida*, *O cabeleira*, *Grande Sertão Veredas*, *Homem Nu*, *Menino de Engenho*, *Pagador de Promessas*, entre outros.

### 4.3.2 Elementos da fábula filmica<sup>112</sup>



**Figura 1**

Cartaz do Filme

A fábula do filme *Macunaíma* conta a estória do percurso de vida de um herói brasileiro, Macunaíma (Grande Otelo e Paulo José)<sup>113</sup>. Embora esteja centrada em uma personagem de caráter mítico (herói), tal fábula não retrata muitos acontecimentos miraculosos ou mágicos. Um dos principais acontecimentos do ciclo narrativo de *Macunaíma* é a busca da pedra muiraquitã, amuleto da sorte que o herói ganha da guerrilheira Ci (Dina Sfat), perde posteriormente, e é achado por Venceslau Pietro Pietra (ator Jardel Filho). A maior parte da estória retrata as ações que Macunaíma desenvolve para recuperar o amuleto. Após resgatar tal pedra, Macunaíma e os irmãos Maanape (Rodolfo Arena) e Jiguê (Milton Gonçalves) retornam para “maloca” (local onde Macunaíma nasceu), terra de origem.

Assim, a fábula filmica é dividida em três partes. A primeira trata do nascimento do herói, das profecias a respeito dele (a mãe diz: “nome que começa com Má tem má sina”), da apresentação e caracterização física e moral das personagens, como Maanape e Jiguê. Além de apresentar a mãe de Macunaíma (Paulo José), as cunhadas, Sofará (Joana Fomm) e Iriqui (Mária do Rosário), a Cotia, o Currupira. No primeiro momento, ocorre ainda a morte da mãe de Macunaíma, sua transformação em branco e a partida dele com os irmãos para o “mundo de deus”.

<sup>112</sup> Ficha Técnica e Sinopse do Filme, no Anexo II.

<sup>113</sup> Macunaíma é interpretado por Grande Otelo, na primeira parte do filme, exceto em duas seqüências, nas quais ele é representado por Paulo José: 1) na seqüência em que ele transforma-se em príncipe e 2) na cena em que ele torna-se branco. A partir de então, até o término do filme, o herói é representado pelo autor Paulo José.

A segunda parte da fábula é marcada pela chegada de Macunaíma na cidade. Neste local desenvolve-se a maior parte da estória. No meio urbano, Macunaíma estabelece uma série de relações com outras personagens (vigaristas, mendigos, prostitutas, moradores da cidade, Ci, Venceslau, Vei), desempenhando uma série de trapaças. A chegada à cidade, o relacionamento com Ci e a perda-busca-resgate da pedra marcam a segunda parte da estória.

Neste momento, o dano narrativo se estabelece, pois algumas cenas depois da morte de Ci, Macunaíma descobre que a pedra que ela tinha lhe dado foi encontrada pelo gigante Venceslau. Assim, a narrativa passa a ser construída com base na busca-resgate da muiraquitã. O clímax narrativo ocorre quando Macunaíma consegue resgatar a pedra, em uma luta carnalizada, no final do filme. Antes do *clímax*, a relação entre Macunaíma e Venceslau é desdobrada em vários outros conflitos, cujo intuito único é a obtenção da pedra: 1) Macunaíma vai à casa do gigante, leva um tiro e se finge de morto; 2) Macunaíma tenta enganar o gigante e se disfarça de francesa; 3) Macunaíma dá uma sova no gigante, por meio de um feitiço em um terreiro de macumba; 4) Os médicos tentam curar o gigante da macumba; 5) Macunaíma tenta enganar a esposa de Venceslau, a velha Ceiuci (Myrian Muniz), e suas filhas.

Em paralelo ao eixo principal desenvolve-se uma série de ações secundárias que retratam as trapaças do herói para se sair bem. Tais ações funcionam tanto para prorrogar a resolução do conflito final quanto a repetição das malandragens e jogos de trapaça de Macunaíma. Algumas situações paralelas ao eixo principal: Macunaíma e o vigarista, Macunaíma e o mendigo, Macunaíma e o engraxate, Macunaíma faz discurso na praça, Macunaíma no terreiro de macumba, Macunaíma vai à casa do governo para tentar conseguir bolsa para o exterior, entre outras.

A terceira parte da narrativa inicia-se após a “vitória” de Macunaíma sobre Venceslau. O herói retorna com os irmãos para sua terra de origem, que se encontra completamente destruída e abandonada. Macunaíma é abandonado pelos irmãos. E por fim é engolido pela sereia Iara (Maria Lúcia Dahl).

De um modo geral, em *Macunaíma* existem sujeitos, objetos, doadores, ajudantes e oponentes. No actante sujeito-objeto, temos, resumidamente, Macunaíma-Venceslau. Macunaíma é o protagonista, herói e vítima. Venceslau Pietro Pietra é o antagonista e vítima, que tem como motivação e finalidade da vilania usufruir de uma vida cômoda, confortável, ter um enriquecimento ilícito, por possuir o talismã. Já os doadores em *Macunaíma* são muitos, basicamente, Ci, Maanape e Jiguê. Alguns dos ajudantes e oponentes no filme são Currupira, Cotia, Vei, Mendigo, Vigarista, Menino-Engraxate, entre outros.

Os atores desempenham suas ações, principalmente por meio de suas relações com Macunaíma, em diversos lugares. O lugar macro em que a narrativa se desenvolve é o Brasil (determinado pelo o que o narrador diz no início: “nasceu Macunaíma em um lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil”). O ambiente em que prevalece o desenvolvimento da estória no filme é o meio urbano.

Por último, em relação ao elemento tempo, podemos dizer que a ordenação e disposição dos acontecimentos seguem uma sequência cronológica lógica e linear. O filme trata praticamente da estória de um herói, que nasce, cresce, desenvolve suas ações e morre. Todavia a duração para ocorrer esse percurso é indeterminada, pois as mudanças se dão visualmente e são apresentadas rapidamente, sem, por exemplo, a demarcação de marcadores de tempo, escritos ou sonoros.

### **4.3.3 Aspectos narrativos e poética da obra filmica**

#### **4.3.3.1 Programas de efeito**

Uma leitura em primeiro nível do filme *Macunaíma* revela o desenvolvimento de um Programa Afetivo que tem como efeito a graça (riso) gerada pela comicidade ou humor. São várias as estratégias utilizadas para provocar tal efeito, entretanto, um dos recursos frequentemente aplicados para revelar o humor é a ironia. Esta ironia, no filme, é construída principalmente pelo modo ambíguo e contraditório com que se articulam elementos narrativos e filmicos. Por exemplo, imagem, música (contrapõe ou repete aquilo que se vê), diálogo (reforça características e ações das personagens, uso frequente de ditos populares - clichês<sup>114</sup>), *narração-over* (constrói características psicológicas e morais, desfaz tal construção, expõe opiniões sutis, redundância e contradição entre o que narra e o que mostra), repetição de traços de caracterização psicológica e moral das personagens, uso excessivo de materiais falsos (“fake”), hiperbólicos e “kitsh” para constituir espaços e caracterizar personagens,

---

<sup>114</sup> Alguns ditos populares no filme: “Primeira pancada é que mata cobra”. “Branco quando corre é campeão. Agora preto é ladrão”. “Falar no mau, preparar o pau”. “Plantei mandioca, nasceu maniva, de ladrão de casa ninguém se priva”. “Quando urubu está de caapora, o de baixo caga no de cima”.

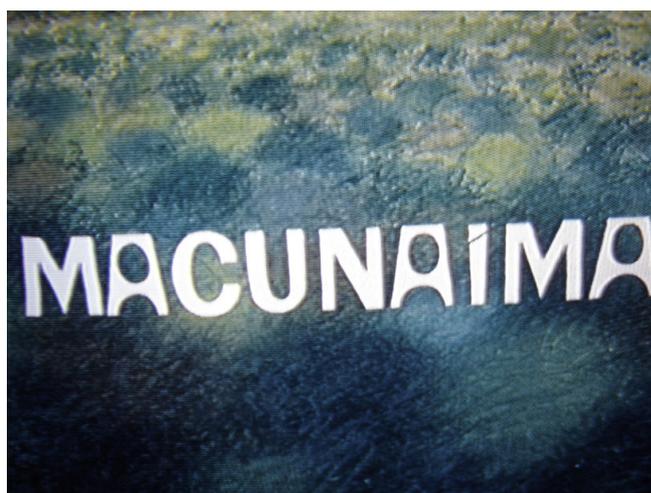
desenvolvimento de ações que fogem da previsibilidade e que são marcadas por um jogo de trapaças e malandragens.

Entretanto, mais do que apenas destacar aspectos risíveis no filme, a ironia serve também como estratégia para levar o leitor-modelo a um segundo nível de leitura. Leitura essa que transmite uma mensagem, levando à reflexão crítica. Em outras palavras, a leitura superficial cômica (interna) leva a uma leitura crítica (alegórico-referencial). Assim, em *Macunaíma* há um Programa Afetivo e um Cognitivo atuando em conjunto. O filme coloca o leitor-modelo não diante da possibilidade de optar por uma ou outra possibilidade (riso ou reflexão), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias como única forma de se atingir eficazmente o efeito previsto.

Na verdade, o discurso irônico, ou, mais especificamente, sua ambigüidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal/figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia. Por essa razão, colocar-se como receptor de um discurso irônico significa justamente compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado, a duplicidade da enunciação. Um movimento seletivo, no sentido de aceitar o discurso como unicamente literal ou como unicamente figurado, significaria assumir uma atitude desqualificadora da recepção e, conseqüentemente, da ironia edificada pelo enunciador. (BRAIT apud BITTENCOURT, 2006).

A percepção da mensagem de uma obra pressupõe um conhecimento referencial, contextual, por parte do leitor-modelo, a fim de que se permita identificar num sentido figurado (alegórico) um sentido mais sério. Na década de 1960, grande parte dos cineastas encontrou na comicidade e na alegoria uma forma que sintetizava a necessidade de criação pessoal diante das dificuldades para colocar abertamente questões relevantes da realidade brasileira da época, devido principalmente às limitações impostas pela ditadura. (JOHNSON, 1982; XAVIER apud YAKHNI, 2000). É nesse sentido que o filme *Macunaíma* requer do seu leitor-modelo um conhecimento enciclopédico que o permita entender certos códigos culturais, políticos, econômicos do período de sua produção, 1960. Todavia, a não compreensão de todos os códigos contextuais não acarreta a incompreensão do desenvolvimento narrativo da fábula do filme, pois mesmo que não se perceba todas as alegorias e referências contextuais, a narrativa fílmica continua a ser lógica e compreensiva. As mensagens contidas em *Macunaíma* são muitas, possibilitando uma diversidade de interpretações. Contudo, defendemos que o filme tem um forte caráter político, procurando tratar da vida do herói Macunaíma, que alegoricamente representa o brasileiro.

A referência que sugere que a leitura da mensagem se relacione ao Brasil e ao brasileiro fica evidente logo na abertura (créditos) e na primeira sequência do filme. Os créditos aparecem impressos sobre uma imagem fixa (uma espécie de pano de fundo) de uma grama verde (cor oficial do Brasil), acompanhado em *background*, do hino patriótico *Desfile aos heróis do Brasil*<sup>115</sup>, composto por Heitor Villa-Lobos, cuja letra glorifica os heróis do Brasil. O refrão do hino: “Glória aos homens-heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul” é repetido enfaticamente. Assim, os créditos aliados à primeira sequência do filme, que retrata o nascimento de Macunaíma, em que ele é exaltado e aclamado pelo seu irmão Jiguê e um coro de vozes, em BG, dizendo: “Macunaíma, herói da nossa gente!” e a *voz-over*<sup>116</sup> do narrador: “Foi assim, num lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma, herói da nossa gente...”, deixam claro que o tema básico do filme refere-se ao Brasil e ao brasileiro.



**Figura 2**

Créditos de Abertura do Filme

---

<sup>115</sup> Letra do hino:

Glória aos homens que elevam a pátria  
 Esta pátria querida que é o nosso Brasil  
 Desde Pedro Cabral que a esta terra  
 Chamou gloriosa num dia de abril  
 Pela voz das cascatas bravias  
 Dos ventos e mares vibrando no azul  
 Glória aos homens heróis desta pátria  
 A terra feliz do Cruzeiro do Sul (bis)  
 Até mesmo quando a terra apareceu  
 Fulgurando em verde e ouro sobre o mar  
 Esta do Brasil surgindo à luz  
 Era a taba de nobres heróis.

<sup>116</sup> Som extradiegético inserido sobre a imagem.

Ao longo do filme, as ações e acontecimentos tendem a girar em torno do percurso de vida do herói brasileiro. Mostram, principalmente, problemas culturais, sociais, políticos e econômicos, que ele vive. Problemas como racismo, pobreza, desigualdades, influência da cultura exterior<sup>117</sup> são tratados de maneira cômica, em que as ações desenvolvem-se por meio de uma série de truques, malandragens, trapaças e jogos de interesse. Macunaíma é um manipulador de mil truques necessários à sobrevivência, que evitam seu aniquilamento assim como garantem sua ascensão. Entretanto, no percurso em que Macunaíma procura se dar bem, ele passa a ter uma vida egoísta, sem propósito e alienada, que acaba o levando ao fracasso.

Nesse sentido, a apresentação dos problemas de uma maneira cômica é uma forma de provocar riso e revelar satiricamente o “verdadeiro” problema que está por trás da “realidade fílmica”.

Tal como Manuel Bandeira, tema de seu segundo documentário de curta-metragem, Joaquim Pedro de Andrade, poeta em pele de cineasta, também se interessa pelos *becos*, pelos recantos às vezes sombrios da sociedade e dos seres que dela participam. As evidências da superfície interessam-lhe apenas na medida em que são desmistificadas e mostradas como esconderijos das profundas contradições da sociedade brasileira. Joaquim Pedro prefere ver através das aparências – da ideologia, se esta palavra for aceita para designar os falsos valores com que a sociedade capitalista se justifica e se defende –, para examinar criticamente o que existe por debaixo delas. Seu cinema é um cinema de desmistificação. (JOHNSON, 1984, p.01)

A mensagem que o filme quer mostrar é corporificada nas relações “antropofágicas”<sup>118</sup> que Macunaíma estabelece com as outras personagens. Relações nas quais cada um tenta

---

<sup>117</sup> O racismo existente no Brasil é denunciado também comicamente no filme. Macunaíma transforma-se em branco (passando a ser representado por Paulo José) por meio de uma fonte de água e ao som de BG de harpas, conferindo um caráter mágico ao processo de mudança do herói. Maanape, vendo a transformação dos irmãos, se aproxima também da fonte, mas Macunaíma o adverte: “e se você que já é branco ficar preto.” Por sua vez Jiguê, corre para perto da fonte e fica ansioso para se transformar em branco. Entretanto, nada ocorre, e ele afirma: “mas que azar mano só deu para embranquecer as palmas”. A seqüência que mostra Macunaíma querendo bolsa de estudo para ir à Europa revela a vida sem propósito e a influência do exterior que torna a personagem alienada. Maanape dá uma solução para Macunaíma ir a Europa procurar Venceslau, dizendo: “Achei uma solução! Você finge de artista, arranja uma bolsa do governo e vai para Europa também!”. Macunaíma aparece na próxima cena vestido patrioticamente de fraque verde-amarelo, saindo de um prédio do governo. A *narração-over* explica: “Na maloca do governo informaram que já tinha pra mais de mil artistas na pensão da Europa, fora outros mil e tantos na fila esperando nomeação, de modo que o herói só podia viajar no dia de São Nunca”. Ao descer a rua, sobre a música “Mangangá de barriga amarela”, de Macedo Soares. O herói está vestido patrioticamente, mas sua ação em busca de ir para o exterior e a voz do narrador revelam a alienação e de pendência cultural de Macunaíma e do brasileiro.

<sup>118</sup> Segundo Johnson (1982), a antropofagia, segundo a perspectiva de Joaquim Pedro de Andrade, refere-se ao relacionamento que caracteriza a sociedade capitalista, principalmente em países subdesenvolvidos. Nessa perspectiva, o antropofagismo é para esse cineasta um meio de denúncia social, em que o mais forte come o mais fraco.

“salvar-se” do seu modo, denunciando o imperialismo cultural e econômico, sobretudo norte-americano, que se encontra por trás dessas relações.<sup>119</sup>

As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda basicamente antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais. A antropofagia se institucionaliza e se disfarça. Os novos heróis, à procura da consciência coletiva, partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda. (ANDRADE apud HOLLANDA, 1978).

Resumindo, então, a obra cinematográfica faz um comentário crítico sobre o imperialismo cultural e econômico ocorrido no Brasil, que acaba por fazer o brasileiro alienado e vítima do sistema. É, sobretudo, na relação entre Macunaíma e Venceslau que tal alegoria é construída, como veremos ao longo dessa análise. Uma mensagem extremamente pessimista e negativa é transmitida em relação ao Brasil e ao brasileiro.

A sequência final do filme – morte de Macunaíma – mostra a jaqueta verde rodeada de sangue; segue-se a tela dos créditos (com o fundo verde) e a inserção em BG da mesma música da abertura; depois se mostra uma tela preta, por alguns segundos, sem som; finaliza o filme – representa literalmente o negativismo. O uso da tela verde dos créditos e a música patriótica, na abertura do filme, antecede o nascimento de Macunaíma, criando um clima de exaltação nacionalista e o universo referencial da mensagem (Brasil). A repetição desses mesmos recursos, posteriormente à morte do herói e antes da tela preta, ironiza o tipo de herói que é “exaltado” no Brasil.



**Figura 3**  
Sequência Final do Filme



**Figura 4**  
Cena em que Macunaíma é morto pela Iara

<sup>119</sup> Estudiosos como Johnson (1982) e Hollanda (1978) apresentam interpretações sobre o filme semelhantes a essa, contudo eles não chegam a explicar os recursos narrativo-poéticos que levam a construção de tal mensagem.

A mensagem é não só uma crítica à realidade brasileira, vítima do imperialismo econômico e cultural norte-americano, como denuncia indiretamente como “falsa” a noção de modernidade e desenvolvimento cultural e econômico, vivida pelo Brasil, que era pregada pela ideologia dominante, na época (governo militar). Nesta perspectiva, o filme centra a narrativa no socialmente baixo, fazendo o mais inferior, a fim de provocar um grande desnudamento – e conseqüente rebaixamento – do que socialmente apresenta-se como elevado e superior. (GONZÁLEZ, 1994).

Resumindo, então, as estratégias narrativas e poéticas de produção de efeito em *Macunaíma* atuam no sentido de provocar graça (riso) e revelar a ironia escondida, desmistificando, assim, a realidade aparente sugerida em um primeiro nível, e levando a leitura para um segundo nível de uma realidade referencial existente no Brasil, de fato.

#### **4.3.3.2 Estratégias narrativo-poéticas de produção de efeitos**

Como vimos, a comicidade perpassa toda a obra filmica *Macunaíma*. Aristóteles, na sua obra *Poética*, considera que o cômico consiste no prazer de rirmos daquilo que é ridículo, que tem defeitos e vícios que retratam o caráter inferior do homem. Para Schopenhauer, este resultaria da incongruência existente entre uma ideia e o objeto real a que se pretende aplicar essa ideia. Por sua vez, Theodor Vischer sugere o absurdo e a incoerência como causas do cômico. Já Henri Bergson salienta que o cômico é um fenômeno exclusivamente humano, destacando ainda que este se dirige à inteligência. Os vários tipos de cômico surgem categorizados na obra de Bergson: o cômico das formas resultaria essencialmente da rigidez adquirida por uma fisionomia; o cômico dos movimentos teria origem nas atitudes, gestos ou movimentos mecânicos com caráter repetitivo; o cômico de situação resultaria da repetição insistente de determinado acontecimento ou da inversão dos papéis das personagens em face de uma dada situação; cômico de palavras teria origem na aplicação à linguagem dos processos de “repetição”, “inversão” e “interferência”; por fim, o cômico de caráter derivaria essencialmente da falta de integração da personagem na sociedade e de algo semelhante a uma distração da própria personagem. Não apenas a insociabilidade serve para marcar o cômico de caráter de uma personagem, pois em certos casos basta um defeito ou fraqueza psicológica para gerar o riso quanto também a diferença de personalidades de cada personagem. (CASTRO).

Na obra fílmica *Macunaíma*, praticamente todos esses recursos e estratégias de manifestação do cômico existem, levando a obra a dois níveis de leitura. Parâmetros visuais, que incluem as dimensões cromáticas e fotográficas (enquadramento<sup>120</sup>, movimentos de câmera<sup>121</sup>, montagem<sup>122</sup>), parâmetros sonoros (trilha sonora, ruídos, voz do narrador, diálogos) e parâmetros cênicos (atuação de atores, cenários, figurinos) atuam no sentido de fazer com que os aspectos da trama narrativa (personagens, espaços, tempo, narrador, entre outros) sejam construídos e funcionem para construir a leitura dupla.

O desenvolvimento dos Programas de Efeito, em *Macunaíma*, como já vimos, está diretamente relacionado às ações e aos tipos de relações que a personagem central experimenta no decorrer da narrativa. Assim, a análise de como *Macunaíma* é constituído física, moral e psicologicamente, exerce papel fundamental para o entendimento das estratégias de produção de efeitos da trama.

De acordo com Antonio Candido (2004), no cinema, o figurino é um elemento importante para a construção da significação das personagens devido à sua presença visual imediata. Na trama do filme, as personagens fisicamente são caricaturadas, bizarras e grotescas. As caracterizações “kitsh” e “fake” são observadas no vestuário, marcado por cores fortes, uso de adereços, contraste de cores destoantes e propositalmente “bregas”. Na sequência em que *Macunaíma* e os irmãos chegam à cidade, o herói usa um casaco xadrez e Jiguê veste um terno azul turquesa, com camisa verde e gravata cor de rosa. Ao longo do filme, *Macunaíma* veste-se de mulher (francesa), transforma-se em príncipe com roupa de papel crepom. Venceslau usa trajes que lembram os de um palhaço: um *smoking* roxo com shorts verdes e ligas segurando a meia. São modos de caracterização que criam uma narrativa de um mundo “fake”, hiperbólico, grotesco e absurdo, que leva as personagens a serem construídas tanto humorística quanto satiricamente.

---

<sup>120</sup> De acordo com o estudioso de cinema, Marcel Martin (2003), o plano pode ser determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração do intervalo entre dois cortes consecutivos. Conforme a distância entre a câmera e o objeto filmado, o plano é classificado em: *plano geral* quando mostra um amplo espaço; *plano médio* mostra um espaço específico e as personagens são focalizadas por inteiro; *plano de conjunto* enquadra a área onde geralmente se desenvolvem as ações, ou seja, o cenário ainda se impõe, só, que agora, os elementos já estão mais definidos. É ainda um plano descritivo apesar de comportar uma ação mais definida; *plano americano* quando os atores são mostrados do joelho para cima; *primeiro plano* mostra as personagens enquadrados dos ombros até a cabeça; *primeiríssimo plano* enquadra o rosto da personagem. Há ainda outros tipos de planos, porém não mencionaremos todos aqui.

<sup>121</sup> A câmera realiza diversos tipos de movimento que adquirem significados diferentes quando analisados no conjunto do filme. Os mais estudados são: *panorâmica*, *travelling*, *grua*, *zoom*, *câmera na mão*, *câmera fixa*, *câmera subjetiva*.

<sup>122</sup> A definição mais simples que encontramos sobre montagem foi a seguinte: “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração.” (MARTIN, 2003, p.132).



**Figura 5**  
Figurino e Caracterização: Venceslau



**Figura 6**  
Macunaíma transforma-se em Francesa



**Figura 7**  
Maanape, Macunaíma e Jiguê, em cena que antecede o aparecimento de Ci



**Figura 8**  
O herói faz discurso na Praça



**Figura 9**  
O herói após a morte da guerrilheira Ci

O fato de Macunaíma remeter à estória de um “herói brasileiro” serve também para a construção da leitura dupla do filme. Macunaíma, embora tenha sua função definida como sujeito e herói da narrativa, desenvolve ações e apresenta características físicas e morais contrárias ao marco de referência que se tem de um “herói clássico”. Ele tem um nascimento comum, é predestinado negativamente, possui características físicas, morais e psicológicas negativas, contraditórias e ambíguas, e não tem uma missão definida. Ao contrário do que se espera de um herói clássico, que ao desenvolver seu conflito com o antagonista procura o bem comum, Macunaíma é um herói que desenvolve uma luta que não visa o bem coletivo, mas apenas a posse do amuleto (representação da sorte, do dinheiro, do bem-estar) em benefício próprio. Desta forma, como representante do brasileiro, Macunaíma tanto é um herói engraçado quanto fracassado.

Tal maneira de composição dá-se desde a sequência inicial do filme, constituída por seis planos, que retrata o nascimento de Macunaíma. A abertura da sequência é antecipada por um quadro (tela) vermelho aliado a *voz-over* do narrador: “No fundo do mato virgem houve um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera que...”. O silêncio sugerido pela narração é logo desfeito, pois a cena posterior inicia-se com os berros da mãe de Macunaíma. Um plano médio e um primeiro plano enquadram a velha, uma espécie de travesti, parindo um filho dentro de uma cabana de palha. O próximo plano enquadra a velha, da cintura para baixo, de onde cai Macunaíma, que chora estridentemente.



**Figura 10**  
Nascimento de Macunaíma



**Figura 11**  
A mãe de Macunaíma o predestina negativamente:  
“Nome que começa com MA tem má sina”

A mãe de Macunaíma, em vez de alegrar-se e querer ver o menino, logo o taxa de feio e o predestina negativamente: “Nome que começa com Má tem má sina”. São os irmãos de Macunaíma, Jiguê e Maanape, que se encarregam de segurá-lo e lhe vestir. Jiguê carrega o menino no colo e diz ironicamente: “Olha a cara dele mãe, bonitinho, não?” A velha retruca: “Oxente! Que menino feio danado!” Maanape, irritado com a resposta da mãe, contesta: “A senhora também não é nenhuma beleza!” Então, Jiguê, contradizendo a sua própria fala anterior, completa o diálogo afirmando: “Chora não irmãozinho, feiúra não é documento.” O nascimento do herói, então, orienta o leitor-modelo a fazer a leitura dupla, que irá perpassar toda a obra. O herói é apresentado de maneira bizarra e caricaturada (por meio do figurino, enquadramento, diálogo, voz no narrador), gerando riso e revelando uma ironia a respeito do tipo de herói que se constitui e que se exalta no Brasil.

Outro fator que contribui para determinar a leitura dupla do filme é a construção ambígua e contraditória da personalidade das personagens (em si e entre eles) por meio da conjunção de recursos, imagem, *voz-over*, diálogos, música, espaço, entre outros. Macunaíma é malandro, esperto, bobo, preguiçoso, vitorioso, fracassado. Já os irmãos de Macunaíma, embora sejam caracterizados diferentemente entre si, ao serem relacionados com Macunaíma, ficam sempre em condições inferiores (fato que se modifica no fim do filme), vítimas das trapaças do herói. Maanape é o irmão mais velho de Macunaíma e aparece como um chefe, uma força moral e desafiadora e ao mesmo tempo como carinhoso e compreensivo. Jiguê apresenta-se como bobo, ingênuo, e ao mesmo tempo esperto.



**Figura 12**  
Macunaíma engana seus irmãos



**Figura 13**  
O herói lamenta a morte de Ci no cemitério

Sendo assim, ao relacionar a personalidade de Macunaíma com seus irmãos, podemos dizer que o herói vai desenvolvendo-se como uma personagem sem “preceitos”, sem moral e egoísta, cujo objetivo maior é sempre se dar bem. Macunaíma trapaceia os irmãos em várias situações: dá em cima de todas as mulheres de Jiguê, finge-se de morto para ser carregado pelos irmãos até a pensão, mente para eles dizendo que tem muito peixe no lago e que viu o rastro da cotia na cidade, esconde comida dos irmãos que passam fome, gasta o dinheiro deles na compra do pato, os abandona quando passa a viver com Ci, entre outros.

Além das relações com os irmãos, as relações de Macunaíma com outras personagens, como Ci, Venceslau, vendedor do pato, moradores da cidade, Vei e suas filhas, mulheres do filme, contribuem também para reforçar essas características do herói, revelando através da graça (riso) e da ironia uma série de relações antropofágicas, que se em um primeiro nível criam um universo de um “salve-se quem puder”, em um segundo, levam a refletir sobre os problemas brasileiros que estão por trás desses tipos de relações.



**Figura 14**  
Macunaíma cai na armadilha da esposa de Venceslau



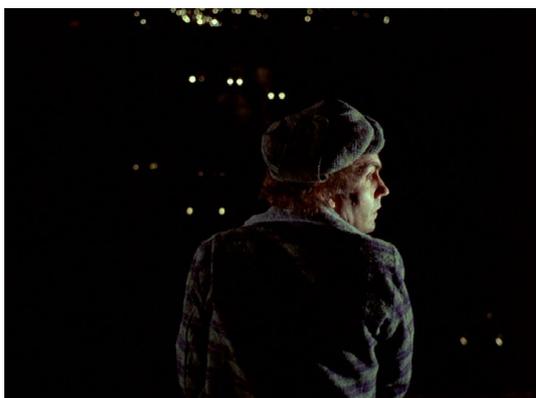
**Figura 15**  
Macunaíma e a três filhas da personagem nordestina



**Figura 16**  
Macunaíma recebe cuidados da dona da pensão

Assim, tais relações mostram o “baixo”, o “inferior”, das personagens, a fim de denunciar o que parece “alto”, “elevado”. Por exemplo, Macunaíma, ao chegar à cidade, reflete sobre o modo de vida urbano. A câmera em primeiro plano mostra Macunaíma olhando e admirado com o movimento dos carros na cidade. Nesta cena a *narração-over* comenta: “Macunaíma passou uma semana sem comer nem brincar, só pensando nas máquinas”. Logo na cena seguinte, Macunaíma aparece em um plano conjunto numa cama com três mulheres e os dois irmãos. Aqui a *voz-over* do narrador relata a conclusão do pensamento de Macunaíma a respeito da cidade da seguinte forma: “... o pensamento dele sacou bem claro uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens na cidade”.

Diante dessa sequência, em um primeiro momento, Macunaíma e o espectador são identificados numa só posição, reforçando a ideia de que ambos estão em situação de “reflexão”, como sugere a *narração-over*. A narração posterior, que completa a anterior (a qual diz que Macunaíma passara uma semana pensando sobre as máquinas da cidade), sobre a imagem de Macunaíma com as mulheres na cama revela ironicamente o resultado da reflexão. Macunaíma refletiu, mas tornou-se “máquina” também. Tal construção tanto reforça o lado cômico da personagem quanto faz o leitor-modelo (que havia sido colocado na mesma posição de Macunaíma) refletir e ler criticamente sobre o processo de “mecanização” do homem diante do mundo moderno<sup>123</sup>. Assim, o que é tido como “alto” e “positivo” (moderno) é desmascarado e criticado no filme por aquilo que é “baixo” (pois torna a sociedade alienada e vítima do processo de mecanização).



**Figura 17**

Macunaíma reflete sobre a mecanização no meio urbano



**Figura 18**

Macunaíma e os irmãos com prostitutas

<sup>123</sup> De acordo com Johnson (1982), na década de 1960, era comum discussões à respeito da influência da modernização sobre o homem.

A relação estabelecida, ao longo da narrativa, entre Macunaíma e a personagem Ci exerce também um papel fundamental na construção da mensagem do filme. A narrativa constrói esta relação tornando Macunaíma uma personagem interesseira e dependente de Ci. Desse modo, após a morte dela, a narrativa abre espaço para reforçar ainda mais o percurso de um “herói” fracassado e alienado, que tem sua vida motivada por uma busca individual e egoísta. O seu único intuito passa a ser a recuperação da muiraquitã, que simbolicamente, ao longo da estória representa o resgate de uma vida repleta de dinheiro, tranquilidade, sorte e comodidade (tudo que ele tinha quando vivia com Ci). A própria guerrilheira explica o valor da pedra para Macunaíma: “Essa é a pedra da sorte chamada muiraquitã, enquanto eu tiver com ela só me acontece coisa boa”.



**Figura 19**

Ci explica o significado da muiraquitã para Macunaíma

Na relação com Ci, Macunaíma usufrui das boas condições de vida (dinheiro, sexo<sup>124</sup>, comodidade) que ela lhe oferece. Situação nítida na sequência em que Ci chega à casa com uma mala cheia de dinheiro e o espalha por toda a cama. O dinheiro hipnotiza Macunaíma. As notas verdes levam o herói a fazer sexo com Ci, na cama repleta de dinheiro. Macunaíma torna-se objeto de desejo da guerrilheira.

<sup>124</sup> É retratado tanto pelas cenas de sexo em si quanto pela caracterização de Macunaíma (roupão roxo com o desenho dos órgãos genitais masculinos), pelo cenário (as paredes do quarto são cor-de-rosa e vermelho), pelo uso de câmera na mão e *zoom*, pelos ruídos de prazer das personagens, pelo uso da cartela (letreiro de fundo cor-de-rosa com a frase: “Muitas vezes depois”).



**Figura 20**

Sexo entre Macunaíma e Ci



**Figura 21**

Macunaíma fica “admirado” ao ver tanto dinheiro e faz sexo com Ci em uma cama repleta de cédulas

A dependência que torna Macunaíma um objeto de desejo, um alienado, é retratada não apenas por meio de dinheiro ou de sexo, mas também pelas suas atitudes e características físicas e morais. Elementos filmicos como cenário, figurino, enquadramento, movimentos de câmera e som (diálogos e *narração-over*), reforçam o lado engraçado das cenas quando, em conjunto, revelam as contradições que induzem o leitor-modelo a refletir sobre o que lhe é representado.

Tal construção se dá ao longo de toda a parte da narrativa em que Macunaíma vive na casa de Ci. Após a luta do herói e da guerrilheira no elevador, a *voz-over* do narrador explica: “O herói agora vivia sossegado na casa de Ci, a guerreira que tinha gostado tanto de brincar com ele. De manhã, Ci acordava bem cedo e ia guerrear na cidade. Macunaíma ficava descansando.” À medida que o narrador fala, a imagem, em plano conjunto<sup>125</sup>, mostra Macunaíma sentado em uma cadeira bebendo água, tocando violão, em um ambiente cheio de elementos modernos. A câmera fixa e a duração do que é mostrado, junto à *narração-over* e à imagem, colocam em relevo características que tornam o herói e suas ações contraditórias, o que acaba culminar no riso e aliado à mensagem que o filme como um todo sugere, leva à reflexão. Outras cenas que atuam nesse sentido: os irmãos de Macunaíma ligam, pedindo para ir morar com ele. Então, o herói responde: “Olha aqui Maanape, um é pouco, dois é bom,

<sup>125</sup> Os planos de conjunto e a câmera fixa servem também para valorizar o cenário da casa. Há, nesse ambiente, elementos modernos, que mostram o tipo de vida que o herói almejava e que caracterizam o traço de guerrilheira da personagem, Ci: um atira-alvo fixado na parede, um barril de pólvora, um quadro com uma bomba explodindo, um mimeógrafo, uma metralhadora pendurada na parede etc. Além disso, o cenário serve para mostrar o significado simbólico que permeia a relação das personagens. As paredes da casa são de todas as cores: verde, amarelo e vermelho. Contudo, é a cor vermelho que prevalece nas paredes do quarto, que remete simbolicamente a idéia de amor, sexo e paixão que era vivida entre Ci e Macunaíma.

quatro vira bagunça”; em algumas cenas de sexo, Macunaíma começa a beijar Ci e depois fica com preguiça de continuar; Macunaíma e Ci têm um filho preto (representado por Grande Otelo). A *voz-over* do narrador ironiza: “Desse jeito, nem seis meses se passaram e Ci pariu um filho preto. Macunaíma ficou de repouso o mês de preceito, porém se recusou a jejuar.”<sup>126</sup> A imagem mostra Macunaíma deitado na rede comendo frutas; o herói passa por uma transformação física, deixando a barba crescer, entre outras.



**Figura 22**

Macunaíma tem uma vida tranqüila na casa da guerrilheira Ci



**Figura 23**

O herói rejeita os irmãos quando passa a viver com Ci

Desse modo, fica ressaltado, em um primeiro nível de leitura, o lado cômico da personagem (ele quer dinheiro, quer viver bem sem fazer esforço, é preguiçoso e interesseiro), para em um segundo momento ironizar os mesmos aspectos, a fim de mostrar a alienação de Macunaíma a um sistema que o torna dependente; leitura que é completada após a morte de Ci. Com a morte dela, o acontecimento narrativo principal passa a girar em torno da busca da pedra, mostrando a alienação de Macunaíma diante de um sistema que o havia tornado “preso” e “dependente”, mas que ao mesmo tempo, por lhe oferecer vantagens, ele o quer de volta.

A busca pela pedra constrói a narrativa no sentido de fazer com que o percurso do herói seja marcado por uma série de relações com outras personagens, as quais servem para corporificar as relações antropofágicas, que, por sua vez, contribuem, significativamente, como já dissemos, para produzir a leitura dupla prevista na trama fílmica. Embora a busca

<sup>126</sup> Situação semelhante e oposta aconteceu na morte da mãe de Macunaíma, na qual os irmãos jejuaram o tempo de preceito e Macunaíma não jejuou. Ele contradiz códigos esperados.

seja apenas uma das ações que orientam o percurso narrativo do herói, em *Macunaíma*, ela é um importante elemento construtor do sistema de efeito fílmico, vez que abre espaço para ocorrência das relações antropofágicas, sobretudo com a personagem Venceslau Pietro Pietra produzindo riso e transmitindo uma mensagem.

A relação entre Macunaíma e Venceslau, que é motivada pela busca da pedra, corresponde a quase a metade de todo o tempo de duração do filme, sendo, portanto, um elemento extremamente fundamental para o entendimento dos mecanismos de produção de efeito do filme. De fato, como já dissemos, é na relação entre essas duas personagens que o leitor-modelo consegue claramente perceber a leitura dupla sugerida.

A perda da pedra não é explicitamente mostrada na trama, o recurso de elipse passa por cima desse acontecimento. O leitor-modelo só fica sabendo da perda quando o filme mostra Macunaíma lendo uma página de jornal, que contém a foto de Venceslau e a seguinte notícia: “Os campeões da indústria privada: O gigante da indústria do comércio seu Venceslau Pietro Pietra declarou a reportagem que a pedra mais preciosa de sua coleção, uma pedra difícil, chamada muiraquitã, que dá muita sorte a quem possui, ele encontrou na barriga de um bagre.”

A câmera aproxima-se lentamente do rosto do personagem, de modo a focalizar o jornal e o olhar de Macunaíma sobre este. O recurso de *zoom* serve, então, para revelar o susto da personagem e mostrar ao leitor-modelo a descoberta progressiva do paradeiro da pedra, à medida que Macunaíma lê a notícia. Realiza-se, assim, um *flashback*, que retrata o momento da entrevista dada ao jornal. Muito mais do que apenas retratar a notícia, este *flashback* funciona como uma estratégia para ironizar aquilo que a notícia mostra por meio da imagem do jornal e da leitura de Macunaíma. Na sequência do *flashback*, Venceslau é caracterizado física e moralmente, por meio de planos americanos e conjuntos, diálogos e ações, como orgulhoso, “kitsh”, grotesco e “fake”, desfazendo assim o que a notícia retrata anteriormente, “o gigante da indústria do comércio”. Venceslau é, de fato, um “gigante” da indústria do comércio, mas contraditoriamente é um “gigante” fracassado. O próprio diálogo dele mostra claramente a contradição: “Qualquer um desses operários miseráveis podia ter encontrado a pedra, mas não! Eu que achei o muiraquitã. Muiraquitã é a pedra da sorte e eu fiquei rico e como dinheiro também dá sorte fiquei riquíssimo... Tudo isso é máquina nova. Americana... de segunda mão”. O cenário também reforça essa contradição, pois em vez de ostentar riqueza retrata um ambiente com poucos elementos, poucas máquinas no fundo e muita areia no chão.

Em outras palavras, Venceslau é, então, um rico fracassado, que possui dinheiro e explora seus operários, porém só pode comprar máquinas norte-americanas de segunda mão e

seu sucesso é fruto da sorte (pedra muiiraquitã) e não de seu esforço individual. Venceslau assim como Macunaíma torna-se um alienado e vítima do mesmo sistema, representado como aparentemente “bom”. Revela-se, então, mais uma vez, a ironia (alegoria) do filme, que leva a crítica do imperialismo cultural e econômico vivido no Brasil em todas as instâncias (“burguesia” e “classe pobre”).

A leitura dupla do filme que provoca riso e leva à transmissão dessa mensagem é retratada nas sequências entre Macunaíma e Venceslau também por meio do cenário e do figurino. O figurino das personagens é hiperbólico. Por exemplo, na cena em que Macunaíma tenta resgatar a pedra, fingindo-se de “francesa”, Venceslau aparece trajando um *smoking* roxo com *short* verde estampado e ligas segurando suas meias pretas, enquanto o herói fantasia-se de mulher, com um vestido róseo brilhoso, cordões azuis, peruca loira, chapéu colorido (azul e verde) e maquiagem exagerada. O cenário também valoriza um mundo hiperbólico, com o uso de cores saturadas e materiais e objetos falsos e inusitados (papel crepom, vitrines com pássaros, manequins na vitrine, coleção de pedras e animais, projetor, entre outros).



**Figura 24**

Cenário da Casa de Venceslau



**Figura 25**

Cenário da Casa de Venceslau

O figurino e o cenário, nessas seqüências enfatizados pelos planos conjuntos e gerais, são mais exagerados do que os do restante do filme. Representam um mundo carnavalesco, criando com mais ênfase a leitura dupla do filme. A caracterização do figurino e do cenário são estratégias para provocar a graça (riso) e ironizar a figura de Venceslau e Macunaíma e a relação que ambos estabelecem entre si. Segundo Bakhtin, a criação de um universo narrativo carnavalesco destrona as pessoas de suas posições hierárquicas, desmascarando tudo que está

oculto, mostrando tudo que é baixo, por trás de um mundo considerado “superior”. (BAKHTIN apud GONZÁLEZ, 1994). Assim, o modo como a relação entre Macunaíma e Venceslau se desenvolve resulta em uma sátira a respeito das relações antropofágicas que ocorrem no Brasil tornando a sociedade alienada.

Na sequência final da luta entre esses personagens, um plano geral mostra o local onde irá ocorrer a luta. O cenário, o figurino e as ações das personagens remetem a um mundo grotesco e carnavalizado. Tem-se uma grande piscina com pedaços de corpos borbulhando no sangue, um palanque (de um lado da piscina) com rosas amarelas, vermelhas e azuis, também balões. A velha Ceiuci, esposa de Venceslau, roda uma roleta para ver quem é o próximo a ser jogado na feijoada. Ela diz: “Atenção! Vai rodar. Cachorro número cinco. Quem foi filhona.” A alegria da festa resume-se em os convidados saberem quem será o próximo a ser empurrado na piscina para a morte.



**Figura 26**

Cena que antecede o clímax narrativo



**Figura 27**

Cenário onde ocorre a luta final entre Macunaíma e Venceslau

O *clímax* narrativo ocorre, então, em um lugar carnavalizado, no qual a luta entre o herói e o gigante é representada como uma espécie de brincadeira. Venceslau coloca Macunaíma em um balanço e o balança de um lado para o outro da piscina. A música, valsa *Danúbio Azul*, de Strauss, mistura-se ao som das vozes eufóricas dos convidados, ávidos a ver Macunaíma cair. Por sua vez, o herói consegue sair do balanço, arranca o amuleto de Venceslau e força o gigante a subir no balanço. Venceslau sendo balançado de um lado para o outro diz: ”Lem, lem, lem. Se dessa eu escapar, nunca mais como ninguém.” Macunaíma flecha o traseiro de Venceslau, que se afoga na piscina, gritando “Falta sal”. O herói em um plano geral levanta a mão, expressando sua vitória, e todos aclamam o som de uma música

carnavalesca. A câmera do alto retrata todo o clima de aclamação, funcionando para mostrar uma vitória que coloca todos, em um plano geral, em um mesmo nível. A ideia que se transmite, de acordo com o que já vinha sendo construído no filme, é que na sociedade brasileira, marcada pelas relações antropofágicas, todos acabam sendo vítimas de um mesmo sistema. Mesmo os que são “altos”, “ricos” (Venceslau), tornam-se alienados e fracassados, vítimas de uma sociedade baseada no imperialismo cultural e econômico estrangeiro. Tornam-se alienados e fracassados porque seus mecanismos de sobrevivência passam a ser os mesmos que o fazem alienar-se, assim não conseguem resistir à dependência que lhe causa o sistema. Por sua vez, o considerado “baixo”, “inferior”, ao almejar esse “alto”, fica igualmente vítima do sistema, porque seus mecanismos de sobrevivência também são incorporados desse sistema. Assim, revela-se por trás das aparências do que é considerado “baixo” e do que é considerado “alto” um mesmo problema.



**Figura 28**

O herói resgata a pedra muiraquitã



**Figura 29**

O herói comemora sua vitória

A incorporação, por Macunaíma, do sistema é claramente figurada na sequência final do filme. Após a luta com Venceslau, o herói volta para sua terra de origem (a “maloca” do início do filme) em um barco cheio de objetos modernos (ventilador, TV, toca-discos, liquidificador e guitarra elétrica). Ao mostrar a imagem, a *voz-over* do narrador comenta ironicamente: “Então três manos voltaram para a querência deles. Estavam satisfeitos, porém o herói ainda mais contente que os outros, porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa. Levava com ele o que mais o entusiasmara da civilização da cidade e a moça chamada Princesa que era bem elegante.”

O fato de o narrador dizer que o herói tinha um sentimento de vitória e ao mesmo tempo mostrar o que mais o entusiasmara na cidade (mostra os objetos) retrata a conquista de Macunaíma do que ele tanto almejava (a pedra que representava a vida boa e de riqueza de Venceslau e de Ci), mas contraditoriamente mostra sua incorporação e dependência ao sistema que o tornara alienado. O segundo nível de leitura do filme é então acionado, fazendo refletir sobre as relações estabelecidas entre o brasileiro e o imperialismo econômico e cultural que leva à alienação e ao fracasso. A morte do herói, ao som da mesma marcha do início do filme, seguida de uma tela preta, reforça e finaliza a construção da leitura crítica negativa a respeito do Brasil e do brasileiro.



**Figura 30**  
Macunaíma retorna à terra de origem, levando inúmeros eletrodomésticos

A obra filmica *Macunaíma* é construída com intuito de gerar dois níveis de leitura através da articulação entre aspectos narrativos e elementos fílmicos: acontecimentos e ações (relações entre as personagens), personagens (características físicas e morais apresentadas pelo figurino, tipos de enquadramentos, cenário, música, diálogo, *narração-over*, ações, funções e relações que desenvolvem), espaços (cenário, objetos, tipos de materiais, enquadramento, movimentos de câmera, profundidade de campo), tempo (ordenação dos acontecimentos, ritmo e frequência expressados através da montagem, duração de seqüências e planos, cartela) e narração (*voz-over*, diálogos, música). Falaremos sobre os aspectos mencionados de maneira mais específica e breve, visto que de certa forma eles já são discutidos à medida que apresentamos essa análise até aqui.

#### 4.3.3.3 Outros aspectos da trama filmica

O modo como o espaço é configurado em *Macunaíma*, aliado a outros aspectos e recursos, serve também para provocar a leitura dupla prevista no filme. As ações e os acontecimentos são apresentados ao fundo de cenários de lugares “reais” (ruas da cidade, floresta, praças, praia, entre outros) e de cenários “não-naturais”. Estes últimos são compostos por cores saturadas e variadas, de tons quentes, uso de objetos modernos e inusitados, criando assim como o figurino um mundo exagerado e falseado. Reforçando-se, assim, o lado cômico do filme assim como chamam a atenção do leitor-modelo para a sátira, que percorre toda a obra filmica. Por exemplo: Venceslau é representado como um “capitalista”, “industrial-burguês”, “comedor de gente”. Os elementos do cenário reforçam essa característica – máquinas industriais, vitrines com pássaros, cremes importados, telefone, projetor, banheira, bonecos “manequins” com rosas que encobrem as partes íntimas – tornando as ações, atitudes e a relação que ele estabelece com Macunaíma ainda mais engraçada e ironizando sua configuração (ele é um “industrial-burguês”, mas o mesmo tempo um alienado, vítima do imperialismo cultural e econômico estrangeiro, que só o permite ter máquinas e produtos de segunda mão).

O uso de planos gerais, planos conjuntos, associados aos *travellings* e câmera fixa, em *Macunaíma*, retratam a constituição do espaço. De acordo com Marie e Aumont (2003), esses tipos de enquadramento servem, sobretudo, para evidenciar os cenários no cinema. O filme também se utiliza de muitos planos médios, que servem para descrever as ações e características (figurino) das personagens. Já em relação às transições dos planos, podemos dizer que de modo geral o filme tem uma montagem linear, com transições suaves, uso de *raccords*. Não se recorre a *fade in*, *fade out*, nem sobreposições. São poucos os momentos em que se realiza uma montagem paralela, como na sequência em que Macunaíma vai ao terreiro de macumba para dar uma surra em Venceslau. A montagem linear, que retrata cada acontecimento em uma sucessão lógica, em *Macunaíma*, é uma estratégia de fazer com que a segunda leitura do filme de fato seja acionada, pois é muito mais fácil o leitor-modelo identificar a segunda leitura diante de uma narrativa lógica, sem muitos recursos que a tornam “fabulosa” e confusa, do que se ele tivesse que gastar energia para decifrar do que se trata a estória do filme.

Desse modo, a ordem de sucessão dos acontecimentos temporais na fábula e a ordem da disposição destes na trama, no filme, aparenta estar em concordância, prevalecendo o uso

do recurso narrativo de acronia. Segundo Gaudreault e Jost (1995), no cinema, o entendimento da ordenação depende em boa medida da temporalidade verbal, que veicula os textos escritos, ou do relato sonoro e visual (caracterização, mudanças no espaço, etc). Entretanto, embora no filme a marcação temporal não seja tão nítida, pois não existem explicitamente indicações sobre o tempo da fábula (o tempo é quase que indefinido), percebe-se uma ordenação linear do desenvolvimento lógico dos acontecimentos. As anacronias também ocorrem no filme. O *flashback* mais nítido ocorre quando Macunaíma descobre o paradeiro da muiraquitã, por meio da leitura de um jornal. Imediatamente a cena remete ao momento em que Venceslau era entrevistado pelo jornal.

Já o ritmo narrativo, no filme, de um modo geral é percebido por meio da *voz-over* do narrador, das mudanças de um lugar para outro, das transformações de ações e características de personagens. As elipses (crescimento rápido do herói – já nasce adulto, não se mostra a cena na qual a pedra é perdida, não se mostra visualmente a morte de Ci, o filho de Macunaíma some da narrativa, não se mostra a cena em que Venceslau vai para a Europa), os resumos (resume-se o tempo em que ele vive com Ci, a voz do narrador afirma: “nem se passaram seis meses e Ci teve um filho preto”, quando ele era pequeno o narrador explica: “na infância fez coisas de sarapantar”) e as cenas (Macunaíma e o vigarista, Macunaíma e o menino-engraxate, Macunaíma e o mendigo) são comuns ao longo do desenvolvimento narrativo. O filme também detém a maior parte da narrativa sobre as ações que se desenvolvem na cidade. Como é na cidade que são estabelecidas com mais força as relações antropofágicas tratadas no filme, a estratégia de gastar mais da metade da duração do filme neste local serve para chamar o leitor-modelo para a existência de relações antropofágicas e para a consequente leitura crítica que o filme sugere sobre elas.

Em *Macunaíma* não é tão fácil definir se uma ação mostrada na tela vale por uma ou por muitas similares, pois esta é uma dificuldade, segundo Gaudreault e Jost (1995), própria da linguagem cinematográfica. Mas, de toda forma, podemos dizer que temos em *Macunaíma* a ocorrência de frequências múltiplas (Macunaíma se encontra várias vezes com Venceslau) e iterativas (cartela com o texto: “Muitas vezes depois”; *voz-over* do narrador: “fez muitas coisas de sarapantar”, “todos os dias Ci ia guerrear na cidade e Macunaíma ficava em casa”), reveladas, principalmente, por meio de relato escrito, som (diálogos, *narração-over*) e imagem. A estratégia de retratar todos os encontros entre Macunaíma e Venceslau é uma forma de a narrativa não apenas reforçar o lado engraçado da relação antropofágica como também ampliar o entendimento da ironia que se constrói por meio dessa relação.

Por fim, o papel desempenhado pelo narrador é também fundamental para a produção dos efeitos na narrativa fílmica *Macunaíma*. Embora no cinema, segundo Bal (1995) seja difícil perceber o narrador explicitamente, em *Macunaíma* conseguimos percebê-lo pelo movimento da câmera, tipo de enquadramento, e sobretudo pelo recurso do som (*voz-over*). A *voz-over* recobre as cenas e sequências ao longo de todo o filme, aparecendo 33 vezes. O narrador é onisciente, está em um tempo posterior e em um nível externo. Esse narrador em *Macunaíma* exerce várias funções. Ele revela o pensamento das personagens, explica, apresenta, opina, comenta as ações, repete o que se mostra em termos visuais, contradiz o que se mostra e se focaliza. De um modo geral, a *voz-over* do narrador contradiz o que mostra a imagem, as ações e as caracterizações das personagens. Por exemplo, após a morte da mãe de Macunaíma, o narrador diz: “os irmãos jejuaram o tempo de preceito, com Macunaíma lamentando-se heroicamente.” A imagem mostra Macunaíma na maloca passando a mão na bunda de Iriqui. Já após a morte de Ci, tem-se um plano geral de um cemitério. Um caixão aparece lentamente da esquerda, dando a impressão de que o caixão é de Ci. O narrador logo desmente o que a imagem sugere: “O herói não encontrou nada que pudesse enterrar, mas fez questão de ir ao cemitério mesmo assim”.

O que o narrador fala aliado ao modo e tom que ele se expressa, à imagem, aos diálogos, ao que mostra as cenas e as sequências, às ações das personagens, ao enquadramento, ao movimento de câmera e a música, levam à construção de uma narrativa contraditória. Contradição que gera tanto graça (riso) quanto a ironia, previstos nos Programas de Efeito que atuam no filme.

#### **4.4 Poética da Adaptação Fílmica de *Macunaíma***

O filme *Macunaíma*, analisado como adaptação, é uma leitura crítica tanto da obra de partida quanto do próprio contexto em que é produzido. A poética interna dessa adaptação é diretamente influenciada por aspectos contextuais; sendo assim, é ao mesmo tempo uma obra crítica e um instrumento de reflexão política e social, uma obra popular (atrai público e dialoga com ele) e uma interpretação criativa da obra de partida.

*As adaptações* de Joaquim Pedro não se limitam a simples transposições de uma obra literária de um meio artístico para outro. Ele trabalha um processo

de inversão e diálogo, questionando, olhando o texto original de um ângulo diferente, dando uma interpretação que talvez não estivesse evidente à primeira vista. Sua estratégia crítica, especialmente a partir de *Macunaíma*, é inverter – na verdade, subverter – os valores implícitos nos modelos dos discursos escolhidos para serem utilizados, quer seja uma versão *oficial* da história (*Os Inconfidentes*) ou a comédia erótica (*Guerra Conjugal*). (...) A sátira, que usou pela primeira vez em *Macunaíma*, tornou-se a sua arma favorita na inversão carnavalesca dos valores estabelecidos, arma que atinge o ponto máximo de perfeição em *Vereda Tropical*. (JOHNSON, 1984, p.01).

Nessa perspectiva, falar de fidelidade diante de uma obra que tem como marca fornecer uma leitura crítica para fazer com que o leitor-modelo reflita sobre o que lhe é apresentado, é no mínimo infrutífero. *Macunaíma* é uma adaptação que se coloca sob a base poética da Perspectiva de Negociação, em que elementos da fábula e aspectos da trama são negociados por meio do uso de recursos visuais, sonoros e cênicos.

De modo geral, os Programas de Produção de Efeito – Afetivo e Cognitivo – que atuam no romance são negociados para operar equivalentemente no filme, com base em estratégias semelhantes (contradição e ambiguidade) e pelo uso de materiais e recursos distintos. Todavia, embora filme e obra literária atuem com os mesmos Programas de Efeito, observamos na adaptação filmica o Programa Cognitivo atuando mais nitidamente do que o do romance. Seja porque no cinema a operação conjunta e simultânea de parâmetros visuais, sonoros e cênicos amplia a possibilidade de fazer com que a contradição e a ambiguidade se aprofundem no filme, tornando a percepção de uma segunda leitura (crítico-reflexiva) bem mais evidente, seja porque o próprio contexto de produção da obra filmica está bem mais comprometido em conceber a arte como prática política e reflexiva do que o da obra literária, que, pelo menos em um primeiro momento, está mais desvinculado de questões políticas e sociais.

#### **4.4.1 Poética de Negociação de elementos da fábula**

A estrutura de apresentação e de ordenação dos acontecimentos da fábula literária é negociada no processo de adaptação de *Macunaíma* de modo a permanecer, praticamente, equivalente. Basicamente, os acontecimentos são negociados do romance para o cinema mantendo a mesma natureza de confrontação (busca da pedra), de identidade dos atores (caráter moral de Macunaíma) e de localização (ambiente urbano e ambiente “natural”). A

estória do romance e do filme centra-se ao redor da trajetória de vida e de aventuras do herói, estando a maior parte do desenvolvimento narrativo em torno do acontecimento da perda-busca-resgate da pedra muiraquitã.

Ao redor da confrontação ocorrem inúmeras ações paralelas em que Macunaíma relaciona-se com diversas personagens. Ações que no filme e no romance servem para enfatizar o desejo de Macunaíma em ter uma vida cômoda e de riqueza fácil, construindo, como já discutimos, a leitura dupla prevista tanto no romance quanto no filme. Além de contribuírem para retardar a chegada ao *climax* narrativo. No romance, o longo tempo gasto para contar cada uma das ações acaba de certa forma por dificultar a compreensão do acontecimento principal e por tornar a leitura extensa. Enquanto no filme, pela natureza do próprio cinema, que apresenta os mesmos acontecimentos em uma duração de tempo determinada e menor, as ações paralelas são encenadas brevemente, funcionando com muito mais eficácia no sentido de tornar a leitura mais compreensiva e atraente.

O processo de adaptação de *Macunaíma* realiza uma negociação que tende a manter a mesma estrutura do ciclo narrativo da fábula literária, desenvolvida com base em três partes. Na adaptação, cada uma das partes apresenta acontecimentos semelhantes aos do romance. Contudo, ocorrem também mudanças na ordem em que os acontecimentos são apresentados, exclusão e/ou inclusão de fatos e personagens, condensação de acontecimentos e resolução de forma distinta de certos acontecimentos.

Algumas mudanças na ordenação da sequência dos acontecimentos são: 1) no romance, **após a morte da mãe**, os irmãos partem “por esse mundo”, encontram com Ci, Macunaíma passa a viver com Ci, ela tem um filho, o menino morre, Ci presenteia Macunaíma com uma muiraquitã e vira estrela no céu, Macunaíma e os irmãos partem novamente, episódio de Capei/Boiúna Luna, Macunaíma percebe que perdeu a muiraquitã, os irmãos vão procurar a muiraquitã, o pássaro Uirapuru explica o paradeiro da pedra, todos partem para a cidade atrás da muiraquitã, transformação racial das personagens, o herói chega a São Paulo e brinca com três cunhas, o herói aprende que tudo na cidade é máquina. No filme, após a morte da mãe, os irmãos partem por “esse mundo de Deus”, atravessam o rio e chegam à cidade por meio de um pau-de-arara, o herói reflete sobre a vida na cidade e conclui que tudo era máquina, Macunaíma brinca com três prostitutas, Macunaíma encontra Ci, passa a viver com ela, ela mostra a muiraquitã, a guerreira tem um filho, Ci morre, Macunaíma lamenta a morte de Ci dançando em um “cabaré”, Macunaíma é levado para a cidade por Vei e suas três filhas, o herói descobre por meio de um jornal que a muiraquitã de Ci está com Venceslau, começa a perseguir Venceslau para resgatar a muiraquitã. 2) No romance, **ao**

**longo da confrontação com Venceslau**, Macunaíma vai à casa de Venceslau e leva um tiro de flecha, morre, é ressuscitado pelas mágicas de Maanape, Macunaíma transforma-se em francesa e vai ao encontro do gigante, Macunaíma foge de Venceslau, Macunaíma vai para o Rio de Janeiro fazer macumba para se vingar de Piaimã, Macunaíma encontra-se com Vei e suas três filhas, Vei pega Macunaíma com a portuguesa e o repreende, Macunaíma escreve carta para Icamíabas (Amazonas), Episódio Pauí Pódole, Macunaíma inventa que tinha rastro de veado em frente da bolsa de mercadorias, todos procuram e não acham, confusão na cidade, Macunaíma é preso e foge, Macunaíma e o Chuvisco, o herói fala palavrões para assustar Venceslau, Ceiuci pesca Macunaíma e o leva para casa, Macunaíma foge, Padres escondem Macunaíma da velha Ceiuci, Macunaíma continua fugindo pelo Brasil, Macunaíma pega sarampo, Piaimã e a família vão para Europa, o herói vai ao governo se finge de pintor para conseguir bolsa para Europa, Macunaíma compra pato de dinheiro de tequeteque, Macunaíma e Chupinzão, Macunaíma e o macaco-mano, Maanape ressuscita Macunaíma, depois de ele ter dado uma pancada nos testículos e morrido, Macunaíma brinca com Suzi (mulher de Jiguê), Venceslau volta da Europa, Macunaíma fica de tocaia e entra na casa de gigante com os convidados do casamento da filha, Macunaíma luta com Venceslau, o mata e recupera a pedra. Já no filme a sucessão se dá da seguinte forma: Macunaíma vai à casa de Venceslau e leva um tiro de espingarda, finge-se de morto, Macunaíma transforma-se em francesa, Macunaíma foge de Venceslau, Macunaíma vai fazer macumba para se vingar de Piaimã, Médicos tentam curar Venceslau da sova de macumba, Macunaíma faz discurso na praça, Macunaíma inventa que tinha rastro de cotia na cidade - confusão, Macunaíma vai para pensão e deixa os irmãos, Jiguê é preso e volta para casa, Macunaíma compra pato de turco, Macunaíma e o menino-engraxe, Macunaíma vai a casa de Venceslau e tenta enganar Ceiuci, Macunaíma foge, Piaimã vai para Europa, Macunaíma vai ao governo se finge de artista para conseguir bolsa para Europa, Macunaíma e o mendigo, os irmãos cuidam de Macunaíma, Macunaíma brinca com Suzi (mulher de Jiguê), Macunaíma recebe convite para ir à casa de Venceslau que voltara da Europa, Macunaíma vai de carro para a festa na casa do gigante, Macunaíma recupera a pedra e mata Venceslau; 3) No romance, **depois da morte de Venceslau**, Macunaíma parte para a terra de origem com os irmãos, a Princesa fica com ciúmes de Macunaíma e vira estrela, o herói chega à terra natal, é abandonado pelos irmãos, passa a viver com um papagaio, Vei a Sol o faz sentir calor e querer mergulhar na lagoa atrás de Uiara, o herói perde várias partes do corpo e percebe que perdeu a muiraquitã, Macunaíma decide virar estrela, epílogo final. No filme, a ordenação dos acontecimentos ocorre assim: Macunaíma parte para terra de origem em um barco, Iriqui brinca com ele e o troca por Jiguê,

ele é abandonado pelos irmãos, fica com calor e se lembra que fazia tempo que não brincava, mergulha no lago para brincar com a Iara e morre.

Além das mudanças na ordem de exposição de acontecimentos, a adaptação realiza também condensações; por exemplo, o episódio da Carta Pra Icamiabas e o discurso de Macunaíma na Praça são condensados no filme em um único episódio em que o herói faz um discurso na Praça da Cidade. Por sua vez, ocorrem ainda inserções, por exemplo, a cena em que os médicos vão à casa de Venceslau para curá-lo da macumba.

A adaptação de *Macunaíma* realiza ainda inúmeras exclusões no estrato da fábula, isto porque uma das formas da linguagem cinematográfica negociar com a linguagem literária o excesso de eventos e de tempo gasto para contá-los é por meio de exclusões. Assim, a adaptação retira inúmeros episódios do romance: Macunaíma tenta assustar a família do gigante com palavrões, o filho de Macunaíma com Ci morre depois de tomar leite envenenado, Ci vira estrela, episódio da perseguição de Boiúna Luna, ressucitação de Macunaíma por meio de magia, Vei pega Macunaíma com a portuguesa e o repreende, Macunaíma recebe vista do índio Santo Antônio e da mãe de Deus, padres escondem Macunaíma da velha Ceiuci, Macunaíma fica fugindo pelo Brasil, Macunaíma e Chupinzão, Macunaíma fica doente de sarampo, a Princesa vira estrela.

As exclusões na adaptação de *Macunaíma* tendem também a retirar da fábula fílmica os episódios “mágicos” e “fantásticos”, tão frequentes na narrativa literária. Assim como tratá-los realisticamente. Isto porque a ideia da adaptação de *Macunaíma* é permitir que o filme transmita uma mensagem sobre um mundo referencial, sobre uma realidade social, política e econômica do Brasil, tornando explícito o que estava implícito no original e radicalizando muitos aspectos políticos latentes no romance.

Em relação à constituição das três partes da estória, podemos dizer que a adaptação negocia com romance tanto a ordem em que os acontecimentos são apresentados como também as funções narrativas desempenhadas em cada parte. Praticamente a primeira parte, que exerce a função de apresentar uma situação de equilíbrio, de estabelecer as funções dos atores, de situar o lugar narrativo e de preparar para o exórdio (ou dano), continua operando na adaptação fílmica. Assim, nesta parte, os atores apresentados são os mesmos, com algumas exceções. Macunaíma, a mãe, os irmãos, as cunhadas, Sofará e Iriqui, o Currupira e a Cotia, aparecem nesse momento. A personagem Ci que aparece no primeiro momento da narrativa literária só é apresentada na segunda parte. Isto ocorre porque a poética da adaptação dessa obra ao relacionar diretamente a partida de Macunaíma e os irmãos, após a morte da mãe, a ida à cidade – excluindo, portanto a primeira partida em que ele encontra Ci, a segunda

partida depois da morte de Ci e a terceira partida para a cidade em busca da pedra – acaba por adiar a apresentação de Ci para a segunda parte da narrativa.

Tal mudança, muito mais do que apenas para funcionar como economia narrativa (pois, se retira episódios do romance), serve propositalmente para situar a ocorrência das relações antropofágicas que Macunaíma irá desenvolver em um ambiente urbano. Local que não só abre espaço para que as relações ocorram, como também para que se aprofundem. Fazendo-se, assim, com que a transmissão da mensagem do filme surta mais efeito.

A partir da mudança na ordem da primeira parte, conseqüentemente reordena-se a segunda parte. Basta uma breve comparação entre a sucessão dos acontecimentos no romance e no filme, que já apresentamos nos parágrafos anteriores, para vermos que as inversões são muitas. Por exemplo, a segunda parte narrativa do filme apresenta primeiramente a chegada à cidade para só depois apresentar Ci (ao contrário do romance), a busca pela pedra muiraquitã não leva a uma deslocalização espacial (campo – cidade) (ao contrário do romance), a apresentação de Vei e suas três filhas acontece imediatamente após a morte de Ci (ao contrário do romance), entre tantas outras. Mas, de toda forma, é na segunda parte que se estabelece tanto no romance quanto no filme, a confrontação e o clímax narrativo. Assim, mesmo com as mudanças operadas na fábula da adaptação, por meio de exclusões, inversões, condensações e inserções, o eixo narrativo central (perda-busca-resgate da muiraquitã) continua funcionando no filme, assim como no romance, para abrir espaço para a ocorrência de ações paralelas.

Já na terceira parte da narrativa fílmica, praticamente se mantém a mesma ordem dos acontecimentos que são mostrados no romance, com algumas exclusões. Em ambas as obras, Macunaíma parte para a terra de origem com os irmãos, o herói chega à terra natal, é abandonado pelos irmãos, o herói sente calor, mergulha no lago e é engolido pela Iara. Exclui-se da narrativa fílmica, dessa parte: o retorno de Vei, a nova perda da pedra e a transformação do herói em estrela. Isto porque, no filme, a mensagem irônica que transmite o final fracassado do herói não está ligada à nova perda da pedra, como ocorre no romance. A nova perda da pedra, no romance, reforça simbolicamente a incapacidade do herói em restituir suas raízes e origem. Esta função torna-se, então, inútil no filme, uma vez que a mensagem irônica da adaptação a respeito do fracasso e da alienação do herói é construída quando ele parte para sua terra natal, levando aparelhos modernos e eletrodomésticos.

Os lugares da fábula fílmica são diversos, assim como são os da fábula literária. A adaptação negocia essa apresentação de lugares, mantendo, assim como no romance, o desenvolvimento da estória em vários locais. Contudo, a localização precisa do filme de que a

estória se desenvolve no Brasil é definida desde o início, com intuito de associar a leitura reflexiva da obra a uma crítica ao país. Tal necessidade é bem mais forte no filme, onde há uma urgência bem maior do que o romance de ser uma obra que leva à reflexão e ao engajamento social e político.

Por fim, a adaptação negocia o elemento tempo, mantendo, assim como na narrativa literária, a duração indeterminada. No cinema, de acordo com Bal (1995), os marcadores de temporalidade são menos perceptíveis do que na literatura, sendo, portanto, a duração da fábula filmica de *Macunaíma* tão indeterminada quanto a da fábula literária. No filme *Macunaíma*, em função de sua necessidade de dialogar com o mundo “real”, as mudanças temporais não são tão abruptas ou “fantásticas” com as da obra de partida.

#### **4.4.2 Poética de Negociação de aspectos da trama**

A Poética da adaptação filmica de *Macunaíma* usa a ambiguidade e a contradição, assim como o faz a obra literária, para gerar o efeito de leitura dupla, acionado pela atuação em conjunto do Programa Afetivo e Cognitivo. O Programa Cognitivo da obra literária utiliza essas estratégias para transmitir uma mensagem irônico-crítica a respeito da falta de caráter do brasileiro refletida por meio de sua dependência cultural estrangeira. Enquanto, a adaptação negocia os mesmos recursos para transmitir uma mensagem igualmente irônico-crítica a respeito de um brasileiro sem caráter e alienado devido ao sistema de imperialismo cultural e econômico. O negativismo e pessimismo contidos na mensagem do filme são atingidos com mais eficácia do que no romance pelo fato de o filme ter um caráter mais político e social do que o romance. Por sua vez, o Programa Afetivo também se desenvolve com mais vigor no filme *Macunaíma*, uma vez que exclui e condensa o excesso de eventos míticos, lendários e fantásticos e as inúmeras e duradouras ações paralelas presentes na obra de partida, que de certa forma tornam a leitura massante, prejudicando o acionamento do Programa Afetivo.

A maior parte da mensagem do filme é construída pela maneira como Macunaíma se relaciona com as outras personagens, sobretudo com Venceslau. Podemos dizer, basicamente, que os eventos que ocorrem em paralelo ao eixo-principal (busca da pedra, que está com Venceslau) funcionam para reforçar, secundariamente, a leitura irônico-crítica que é construída com base na relação entre o herói e o gigante. No romance, a relação entre Macunaíma e Venceslau exerce também papel fundamental para sugerir a mensagem irônico-

crítica. Todavia, na obra literária grande parte do efeito dessa mensagem é alcançada ainda por meio de uma ação secundária, que retrata o relacionamento entre Vei e Macunaíma. Assim, podemos dizer que o processo de adaptação tem na negociação de manutenção e de transformações das ações secundárias apenas uma forma de reforçar sua mensagem do eixo-principal, enquanto no romance a ação “secundária” específica entre Macunaíma e Vei exerce uma função primária na construção da mensagem principal.

A Poética de Negociação também exerce manutenções e transformações em relação à constituição das personagens. De um modo geral, as funções, ações e relações que as personagens exercem são as mesmas, mas a ênfase que se dá à caracterização moral e física é diferente. Em ambas as obras, as personagens são apresentadas de maneira ambígua e contraditória, sugerindo uma leitura dupla (ironia e graça-riso). Macunaíma é um herói sem caráter, alienado, mas no filme esta falta de caráter é mais nítida. Se no romance há poucas descrições físicas das personagens, no filme, o figurino, o cenário, o enquadramento, os movimentos de câmera, o som (diálogos e *narração-over*,) associados ao modo em que as ações do herói são desenvolvidas, devido à presença visual imediata e atuação simultânea, contribuem para construir e reforçar a falta de caráter e alienação das personagens. Assim, no processo de adaptação de *Macunaíma*, a utilização do “fake”, “kitsh”, grotesco, para caracterizar fisicamente as personagens é uma forma de utilizar a descrição física (que não é tão presente no filme) como estratégia para reforçar a construção dos aspectos morais da personalidade das personagens.

Em relação ao espaço, podemos dizer, de modo geral, que no romance, o universo “fantástico”, descentralizado e múltiplo, remete a leitura irônica para um universo referencial específico, o Brasil, permitindo que o leitor-modelo relacione a crítica contida no filme ao Brasil e ao brasileiro. A adaptação como forma de reverenciar e construir uma leitura política tanto da obra de partida quanto do seu próprio contexto negocia esse universo “fantástico”, descentralizado e múltiplo, criando um universo “fake”, hiperbólico e ao mesmo tempo “natural”, a fim de denunciar a “realidade”, referente ao Brasil, que está por trás desse “mundo falseado”.

A indefinição temporal na obra literária *Macunaíma* cria também uma narrativa de caráter mítico e fantástico, na qual a ordem de sucessão dos acontecimentos da trama se difere da ordem da fábula. Todavia, o caráter político e social da obra filmica – que tem mais urgência do que na obra literária de que a leitura irônico-crítica seja acionada – faz com que o processo de adaptação negocie, transformando o modo de relacionar a ordem dos acontecimentos na trama e na fábula. Assim, o filme *Macunaíma* se utiliza com mais

freqüência de acronias do que de anacronias, ordenando os acontecimentos de uma maneira lógica, através de uma montagem linear. Permitindo-se, portanto, que o leitor-modelo identifique com mais facilidade a ocorrência da mensagem irônico-crítica, já que não precisa gastar tanto tempo para entender, paralelamente, a lógica da ordem dos acontecimentos da estória. A poética de negociação da adaptação de *Macunaíma* também transforma e mantém os tipos de frequências predominantes na narrativa literária. Mantém-se a frequência iterativa, pois no cinema a tendência é, segundo Gaudreault e Jost (1995), que se resume, para economizar tempo, as repetições dos acontecimentos os condensando na representação só de um. Consequentemente se reduz no filme as repetições, tão comuns no romance. Em relação ao ritmo, praticamente a adaptação fílmica tende a excluir as pausas e desacelerações, presentes na obra de partida, como forma de economizar tempo e tornar a narrativa mais leve e dinâmica. E paralelamente, mantém o uso de elipses e resumos e privilegia o uso de cenas.

Por fim, a poética de negociação da adaptação de *Macunaíma* opera também manutenções e transformações na maneira de constituir o narrador. O narrador e a focalização são mais difíceis de serem compreendidos no cinema, pois segundo Gaudreault e Jost (1995) existe uma grande variedade de materiais expressivos que aumentam a capacidade de multiplicar e mesclar as instâncias narrativas. Além do caráter de mostraçã de imagens, da representação e da dramatização, ofuscar de certa forma a percepção do narrador. Neste sentido, diante da dificuldade, torna-se difícil para o analista até mesmo estabelecer um parâmetro comparativo preciso entre o narrador do cinema e o narrador da literatura. Todavia, de maneira simplista, podemos dizer que o narrador no filme e no romance *Macunaíma* opera semelhantemente.

Ambos apresentam-se em um tempo posterior e em um nível externo. No entanto, o narrador externo realiza a todo momento cortes bruscos na trama para dar lugar à voz dos personagens, que às vezes proferem seu discurso de maneira direta. Este narrador tanto do romance quanto do filme exerce várias funções, como explicar e comentar as ações, expressar opiniões e revelar o pensamento das personagens, a fim de gerar uma narrativa contraditória e ambígua. No filme, o modo que este narrador expressa opiniões, comenta ações e revela pensamentos – por meio, sobretudo, da atuação simultânea e frequente do tom da voz, do que diz a *voz-over*, do que mostra a imagem, da dramatização das ações, dos diálogos, da música, do enquadramento e do movimento de câmara – amplifica uma construção narrativa contraditória que leva com mais eficácia ao acionamento da leitura dupla (graça-riso e ironia) prevista na obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: Sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.*  
(BARTHES, 1989, p. 47)

O desejo inato e comum de todo e qualquer pesquisador é encontrar uma resposta se não precisa pelo menos coerente para a problemática que ele se propõe a estudar. Todavia, ao desenvolver a pesquisa e se deparar com o seu término, a única certeza que lhe resta é a de que seu trabalho não é nem completo nem muito menos pode responder precisamente a todas as questões levantadas. Isso porque toda pesquisa apresenta limitações, vazios, contradições e imprecisões, que servem principalmente para motivar sua continuação e aprofundamento posteriores, também para lançar novas questões a serem pensadas e repensadas.

Assim, esta dissertação é um trabalho incompleto e com inúmeros vazios, mas que de toda forma se não contém uma resposta precisa e geral sobre como discutir e analisar teórica e metodologicamente o processo de adaptação, oferece pelo menos um caminho coerente para estudar o tema. Neste sentido, a proposta conceitual e metodológica que apresentamos e desenvolvemos, denominada Perspectiva Poética de Negociação, e a maneira como realizamos as análises representam a superação de um desafio e o enriquecimento dos estudos sobre o tema de adaptação filmica.

Contribuímos para este enriquecimento à medida que a Perspectiva Poética de Negociação sai do tradicionalismo que tem prevalecido nos trabalhos sobre a adaptação até então (Perspectiva Poética de Recriação ou de Fidelidade). Por sua vez, superamos um desafio, pois mesmo com a carência de poéticas precedentes para nos ajudar a aprofundar o entendimento da questão a partir do ponto de vista que apresentamos, conseguimos desenvolver uma discussão válida a respeito do tema adaptação.

Assim, mesmo com dificuldades de fornecermos uma argumentação teórica mais embasada e aprofundada sobre a questão, acreditamos que as reflexões levantadas aqui oferecem um outro modo para se discutir a adaptação assim como abrem espaço, para que este tema venha ser aprofundado em pesquisas posteriores. Em termos metodológicos, enriquecemos tal campo de estudos, vez que adequamos referenciais metodológicos desenvolvidos para outros intentos, como Narratologia e *Poética do Filme*, para tratar especificamente da questão a partir do ponto de vista da adaptação propriamente.

O esforço que fizemos em apresentar, adequar, desenvolver e discutir sistematicamente em um único trabalho suportes metodológicos e teóricos que se detém especificamente a questão da adaptação fílmica de romances permite o analista situar a análise desse processo em pelo menos algum nível. Fato esse que como discutimos não tem ocorrido, vez que os trabalhos a respeito do tema têm carecido de princípios conceituais e metodológicos voltados propriamente para o assunto adaptação.

De um modo geral, os estudos a respeito da adaptação têm analisado superficialmente a obra de partida e ao analisar o filme já o faz comparando com a obra literária. Neste sentido, a Perspectiva Poética da Negociação vai mais uma vez além, oferecendo parâmetros que permitem o analista analisar cada obra separadamente assim como compará-las sistematicamente por meio de critérios pré-determinados. O analista pode, então, perceber de fato como opera a poética de negociação do processo de adaptação, tornando-se apto a realizar um exercício comparativo e eficiente das continuidades e discontinuidades que intermediam a relação entre filme e a obra literária de origem.

Desse modo a aplicação da Narratologia e da *Poética do Filme* na análise de adaptações se complementa. O ganho que se auferi com o estudo da Narratologia é justamente a possibilidade de especificar certas questões não exploradas precisamente pela *Poética do Filme*. Todavia, o mapeamento estrutural-narrativo das obras só tem razão de ser quando concebido no esquema de significação responsável por fazer da obra única, inconfundível – e é aí que ganha importância a *Poética do Filme*.

Todavia a aplicação da Narratologia e da *Poética do Filme* não são suficientes para dar conta do estudo do processo de adaptação fílmica de obras literárias. Adaptar é uma realização cultural-artística, inscrita em um determinado contexto cultural, econômico, social, político e histórico. Assim, o estudo dos elementos contextuais é também essencial para o êxito da análise.

Fora isso, a Perspectiva de Negociação opera um encontro frutífero e efetivo entre os princípios gerais, teóricos e metodológicos, apresentados, e o material fílmico e literário reais.

Ao realizarmos propriamente as análises dos objetos desta dissertação verificamos a funcionalidade e aplicabilidade de todos os recursos, elementos e aspectos apresentados.

A Perspectiva Poética de Negociação difere-se ainda da maneira que tem sido realizada, de um modo geral, as análises de adaptações cinematográficas de obras literárias. Na análise da adaptação fílmica de *Macunaíma*, por exemplo, não nos limitamos a descrever procedimentos e apontar diferenças e semelhanças entre filme e romance, como tem ocorrido normalmente; ao contrário, mais do que descrever, identificamos e desarmamos o funcionamento de suas estratégias narrativo-poéticas.

Dessa maneira, de maneira geral, verificamos que o filme *Macunaíma*, analisado como adaptação, é uma leitura crítica tanto da obra de partida quanto do próprio contexto em que é produzido. A poética interna dessa adaptação é diretamente influenciada por aspectos contextuais; sendo assim, é ao mesmo tempo uma obra crítica e um instrumento de reflexão política e social, uma obra popular (atrai público e dialoga com ele) e uma interpretação criativa da obra de partida. Assim, *Macunaíma* é uma adaptação que se coloca sob a base poética da Perspectiva de Negociação, em que elementos da fábula e aspectos da trama são negociados por meio do uso de recursos visuais, sonoros e cênicos.

Os Programas de Produção de Efeito – Afetivo e Cognitivo – que atuam no romance são negociados para operar equivalentemente no filme, com base em estratégias semelhantes (contradição e ambiguidade) e pelo uso de materiais e recursos distintos. Todavia, embora filme e obra literária atuem com os mesmos Programas de Efeito, observamos na adaptação fílmica o Programa Cognitivo atuando mais evidentemente do que o do romance. Seja porque no cinema a operação conjunta e simultânea de parâmetros visuais, sonoros e cênicos amplia a possibilidade de fazer com que a contradição e a ambiguidade se aprofundem no filme, tornando a percepção de uma segunda leitura (crítico-reflexiva) bem mais evidente, seja porque o próprio contexto de produção da obra fílmica está bem mais comprometido em conceber a arte como prática política e reflexiva do que o da obra literária, que, pelo menos em um primeiro momento, está mais desvinculado de questões políticas e sociais.

Diante de tudo isso, esperamos que esta pesquisa sirva de base para todos aqueles que se interessam pelo tema de adaptação cinematográfica e que abra novos horizontes para se pensar a questão além do extremismo Recriação *versus* Fidelidade.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ANDREW, J. Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University, 2000. p. 28-37.

\_\_\_\_\_. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARROJO, Rosemary. **Oficina da tradução**. São Paulo: Ática, 1986.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

\_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: Una introducción a la naratología**. Madrid: Cátedra, 1995.

BALÁZS, Béla. **Theory of the film: character and growth of a new art**. New York: Dover Publications, 1970.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Anna Blume Editora, 1996.

BARRETO, Rodrigo. **A fabricação do Ídolo Pop: A análise textual de videoclipes e a construção da imagem de Madonna**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: UFBA, 2005.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1989.

BAZIN, André. Adaptation, or the Cinema as Digest. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University, 2000. p. 19-27

\_\_\_\_\_. **Cinema Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade**: A revolução intimista. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará (Prefeitura), 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/ EDUSP, 1994.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Poesia e Ironia: Aproximações**. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/ritabittencourt.htm>. Acesso em: 20 nov. 2010.

BLUESTONE, George. The limits of the novel and the limits of the film. In: **Film and the Liberal Arts**. ROSS, T.J. (org). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. p. 97-101.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison, USA: The University of Wisconsin Press, 1985.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, João Batista B. Literatura, cinema, adaptação. **Graphos**, João Pessoa, ano I, n.2, p. 9-28, 1995.

BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Olympio, Niterói: EDUFF, v.5, parte 2, p. 4-42, 1986.

CALDEIRA, Osvaldo. O cinema do herói vital. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1969. Disponível em: [http://www.filmesdoserro.com.br/jpa\\_entr\\_1.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_1.asp). Acesso em: 12 dez. 2010.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANGUÇU, Cristiano. **A construção narrativa e plástica do filme Matrix**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: UFBA, 2008.

CARVALHO, Ludmila. **A Poética dos Anjos Caídos: Um Estudo sobre o Cinema de Wong Kar-Wai**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: UFBA, 2004).

CASTRO, Catarina de. "Cômico". **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edt>. Acesso em: 23 set. 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Universidade de São Paulo, 1988.

CATRY SSE, Patrick; BRUSSEL, K.U. **Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1992.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

CHION, Michel. **Roteiro de Cinema**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

CINTRA, Ismael Ângelo. **Marcas Lingüísticas do Narrador**. São Paulo: Alfa, 1981.

COIMBRA, Miguel. **Forma/Formalismo**. Disponível em: <http://filosofiaarte.no.sapo.pt/forma.html>. Acesso em: 03 abr. 2007.

ECO, Umberto. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo: Excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2003. p. 293-313.

\_\_\_\_\_. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2003. p. 269-275.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1972.

GOMES, Wilson. Metáforas da diferença: A questão do inteiramente outro a partir da teoria da construção. **Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia**. São Paulo: UNESP, v.15, p.131 – 148, 1992.

\_\_\_\_\_. As estratégias de produção de encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Bahia, v.35, p.99 - 125, jun 1996.

\_\_\_\_\_. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis filmico. **Significação**, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.

\_\_\_\_\_. Princípios de Poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro, p. 93-125, 2004b.

GONZÁLEZ, Mário M. **A saga do anti-herói**: estudos sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HERMANNNS, Ute. Joaquim Pedro levou literatura às telas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1990. Disponível em: [http://www.filmesdoserro.com.br/jpa\\_entr\\_3.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_3.asp)>. Acesso em: 23 ago. 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978.

\_\_\_\_\_. **Joaquim Pedro: Elementos bibliográficos**. 1978. Disponível em: <[http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_joaquim\\_pedro.html](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_joaquim_pedro.html)>. Acesso em: 03 dez. 2010.

JOHNSON, Randal. Joaquim Pedro de Andrade: O Poeta da Sátira. In: **Cinema Novo x 5: Master of Contemporary Brazilian Film**. Texas: University of Texas, 1984. Disponível em: [http://www.filmesdoserro.com.br/jpa\\_film\\_txt.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_film_txt.asp). Acesso em: 20 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

\_\_\_\_\_. Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de vidas secas. In: PELLEGRINE, Tânia (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 37-59.

JORDÃO, Marina Pacheco. **Macunaíma gingando entre contradições**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2000.

JOST, François; GAUDREAU, André. **El relato cinematográfico: Cine y narratología**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **Análises e Interpretação de Obra Literária**. Coimbra: Armenio Amado, 1976.

LEITCH, Thomas. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. **Criticism**, v. 45, 2003. Disponível em: <http://www.questia.com/googleScholar.qst;jsessionid=KNGfjI2B7SKNL8tL10nNTwTpcnt1Rl8z5Y4bVvgTJ8nQ6mvQsvM!-229138872!-1934322800?docId=5006550599>>. Acesso em jan. 2007.

LEITE, Sérgio Lara. **A literatura no cinema**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

MAIA, Guilherme. **Elementos para uma poética da música do cinema: Ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes "Ajuste final" e "O homem que não estava lá"**. Tese (Doutorado em Comunicação). Salvador: UFBA, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. New York: Oxford University Press, 1996.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the cinema**. Bloomington: Indiana University, 1997.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF, 1994.

NAREMORE, James (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University, 2000.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y Cine: Una aproximación comparativa**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAY, Robert B. The Field of "Literature and Film". In: NAREMORE, James (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University, 2000. p. 38-53.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. La Belle Infidèle: Adaptação e Fidelidade. In: Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Universidade de Évora, 9 Mai, 2001, Portugal. **Artigo**. Portugal, 2001. p. 1-15. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/LA%20BELLE%20INFIDELE.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o Alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University, 2000. p. 54-76.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema: Realismo, e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 1991.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papirus, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 2002. p. 89-156.

VIRGINIA, Jorge. **Coração de Ouro: O cinema melodramático de Lars Von Trier.** Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: UFBA, 2006.

WHELEHAN, Imelda; CARTMELL, Deborah. **Adaptations from text to screen, screen to text.** New York: Routledgde, 1999. p. 3-19.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINE, Tânia (org.). **Literatura, Cinema e Televisão.** São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 63-89.

YAKHNI, Sarah. **Macunaíma: um herói sem causa.** Disponível em:  
<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahmacunaima.htm>. Acesso em: 23 nov. 2010

## ANEXO I

SINOPSE E FICHA TÉCNICA DOS FILMES DE  
**JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE**

**O Mestre de Apipucos**

Curta-metragem / 35mm / P&B / 9 min / Documentário / 1959

Com roteiro estruturado sobre textos de Gilberto Freire, o filme documenta a vida diária e o método de trabalho do escritor.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Saga Filmes, Rio de Janeiro. **Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade. **Montagem:** Carla Civelli, Giuseppe Baldacconi. **Imagem:** Afrodísio de Castro. **Narrador:** Gilberto Freire.

---

**O Poeta do Castelo**

Curta-metragem / 35mm / P&B / 11 min / Documentário / 1959

Versos de Manuel Bandeira, lidos pelo poeta, acompanham e transfiguram os gestos banais de sua rotina no pequeno apartamento, do centro do Rio, onde morava.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Saga Filmes, Rio de Janeiro. **Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade. **Montagem:** Carla Civelli, Giuseppe Baldacconi. **Imagem:** Afrodísio de Castro. **Narrador:** Manuel Bandeira.

---

**Couro de Gato**

Curta-metragem / 35mm / P&B / 13 min / Ficção e Documentário / 1960

Episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela*, do Centro Popular de Cultura/UNE (1963). Às vésperas do carnaval, garotos de uma favela roubam gatos para fabricantes de tamborins. Exercício de « realismo lírico », síntese de ficção e documentário, o filme narra o amor de um menino por um angorá e seu dilema ao ter que vender o bichano.

**Direção e roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** CPC/UNE, Rio de Janeiro. **Montagem:** Jacqueline Aubrey. **Imagem:** Mário Carneiro. **Música:** Carlos Lyra. **Com:** Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz Freyre, Cláudio Corrêa e Castro, Domingos de Oliveira.

**Melhor Curta do Festival de Oberhausen, Alemanha, 1961; Prêmio de Qualidade do CAIC, Rio de Janeiro; Melhor Curta Metragem no Festival de Sestri Levante, Itália. Eleito um dos melhores curta-metragens de todos os tempos pelo Festival de Clermont-Ferrand, França.**

---

### **Garrincha, Alegria do Povo**

Longa-metragem / 35mm / P&B / 58 min / Documentário / 1963

Tratando o futebol como fenômeno social, o documentário mostra a beleza do jogo do ídolo, o sofrimento e a euforia dos torcedores, e denuncia usos políticos da paixão popular pelo esporte.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Produções Cinematográficas L.C. Barreto, Rio de Janeiro. **Roteiro:** Luiz Carlos Barreto, Armando Nogueira. **Assistente de direção:** David Neves. **Montagem:** Nelo Melli. **Imagem:** Mário Carneiro, David Neves. **Narrador:** Heron Domingues.

**Prêmio Carlos Alberto Chieza, Melhor Filme de Esporte Festival de Cortina d'Ampezzo, Itália, 1964.**

---

### **O Padre e a Moça**

Longa-metragem / 35mm / P&B / 90 min / Ficção / 1965

Às imagens de um vilarejo parado no tempo, contrapõem-se a exaltação lírica do amor proibido entre um jovem padre e a única moça do lugar.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Produções Cinematográficas L.C. Barreto, Rio de Janeiro. **Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade. **Montagem:** Eduardo Escorel. **Imagem:** Mário Carneiro. **Com:** Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini.

**Prêmio de Melhor Direção, Festival de Teresópolis, 1966; Prêmio de Qualidade do Instituto Nacional de Cinema, 1966; Prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Brasília, 1966.**

---

### **Cinema Novo**

Curta-metragem / 16mm / P&B / 30 min / Documentário / 1967

O documentário, que confirma o interesse crescente pelo Cinema Novo no exterior, acompanha as filmagens de « El Justicero » e « Terra em Transe » ; a montagem de « Opinião Pública » ; a dublagem de « Todas as Mulheres do Mundo » e o lançamento de « A Grande Cidade ».

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** ZDF. **Produtor delegado / narrador:** K.M. Eckstein. **Montagem:** Barbara Riedel. **Imagem:** Hans Bantel. **Narrador da versão brasileira:** Paulo José.

---

## **Brasília, Contradições de Uma Cidade Nova**

Média-metragem / 35mm / cor / 23 min / Documentário / 1967

Imagens de Brasília em seu sexto ano e entrevistas com diferentes categorias de habitantes da capital. Uma pergunta estrutura o documentário : uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet. **Produção:** Filmes do Serro. **Direção de Produção:** Joel Barcelos. **Imagem:** Affonso Beato. **Montagem:** Renato Neuman. **Narração :** Ferreira Gullar. **Ass. Camera:** João Carlos Horta. **Ass. Direção:** Jean-Claude Bernardet. **Música :** Maria Bethânia canta *Viramundo* de Gilberto Gil e Capinam.

---

## **Macunaíma**

Longa-metragem / 35mm / cor / 105 min / Ficção / 1969

Com a adaptação da « rapsódia » de Mário de Andrade, o filme inova a estética do Cinema Novo ao incorporar elementos da chanchada, através da atuação de Grande Otelo, e utilizar o kitsch do tropicalismo para transfigurar fatos da vida política, que invadem o relato épico das andanças de Macunaíma, ‘herói sem caráter’, entre figuras da mitologia popular brasileira. Filme emblemático do final da década de sessenta, Macunaíma atualiza o legado do modernismo e estabelece a tão buscada relação do Cinema Novo com o grande público.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes, Rio de Janeiro. **Roteiro:** J. P. de Andrade, adaptado do romance homônimo de Mário de Andrade. **Produtor delegado:** K.M. Eckstein. **Montagem:** Eduardo Escorel. **Imagem:** Guido Cosulich, Affonso Beato. **Música:** Antonio Maria, Macalé, Orestes Barbosa, Sílvio Caldas, Heitor Villa Lobos. **Cenários e Figurinos:** Anísio Medeiros. **Com:** Paulo José, Grande Otelo, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria do Rosário, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz.

**Prêmio Aquarius de Melhor Roteiro Festival do Cinema Novo de New York; Prêmio Carmem Santos do INC para a Melhor Produção Nacional, Prêmio Golfinho de Ouro do Rio de Janeiro; Prêmio de Melhor Roteiro, Melhor Cenografia, Melhor Figurino, Melhor Ator e Melhor Ator Coadjuvante no Festival de Brasília, 1969; Prêmio Saci, 1969; Prêmio de Melhor Filme no Festival de Marília, S. Paulo, 1969; Prêmio de Qualidade do INC; Seleção Oficial do Festival de Veneza, 1969; Selecionado para a Quinzena dos Realizadores de Cannes, 1969; Prêmio Condor de Ouro do Melhor Filme no Festival de Mar del Plata, Argentina, 1969.**

---

## **A Linguagem da Persuasão**

Curta-metragem / 35mm / cor / 10 min / Documentário Institucional / 1970

Reflexão sobre um mundo em que não existem refúgios, a existência é passiva, e os destinos são manipulados por indivíduos com habilidades para persuadir através de técnicas de propaganda e marketing. Documentário institucional, encomendado pelo SENAC, que vai

muito além de seu objetivo inicial devido a sua reflexão crítica sobre a sociedade brasileira dos anos 70.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Roteiro:** José Carlos Avellar. **Produção:** Transfilme. Produtor : Frieda Dourian. Direção de Produção: Ivan de Souza. Direção de fotografia: Pedro de Moraes. Narrador : Ferreira Gullar. Assistente de Fotografia : Gilberto Loureiro.

---

## Os Inconfidentes

Longa-metragem / 35mm / cor / 76 min / Ficção / 1972

Reconstituição da Inconfidência Mineira que contesta « versões oficiais » sobre o episódio histórico. Com base na transcrição dos interrogatórios dos revoltosos e em versos dos poetas inconfidentes, o filme trata da posição de intelectuais diante da prática de políticas revolucionárias.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Filmes do Serro, Grupo Filmes, Mapa Filmes. **Roteiro:** J. P. de Andrade, Eduardo Escorel. **Montagem:** Eduardo Escorel. **Imagem:** Pedro de Moraes. **Música:** Ari Barroso, Augustin Lara. **Cenários e Figurinos:** Anísio Medeiros. **Com:** José Wilker, Luíz Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Margarida Rey, Tereza Medina, Wilson Grey, Suzana Gonçalves.

**Prêmio Air France do Melhor Filme, 1972; Golfinho de Ouro, Rio de Janeiro, 1972; Prêmio do Comitê das Artes e Letras, Festival de Veneza, 1972.**

---

## Guerra Conjugal

Longa-metragem / 35mm / cor / 88 min / Ficção / 1975

« *Guerra Conjugal* ilustra crônicas de psicopatologia amorosa na civilização do terno-e-gravata, ainda vigente na mitológica e ubíqua cidade de Curitiba, onde medram flores de plástico e elefantes de louça podem surgir a qualquer momento » Joaquim Pedro de Andrade

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Indústria Brasileira de Filmes, Filmes do Serro, Rio de Janeiro. **Roteiro:** J. P. de Andrade, adaptação de contos de Dalton Trevisan. **Montagem:** Eduardo Escorel. **Imagem:** Pedro de Moraes. **Música:** Ian Guest. **Cenários e Figurinos:** Anísio Medeiros. **Com:** Lima Duarte, Carlos Diegues, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Cristina Aché, Dirce Migliaccio.

**Prêmio Air France de Melhor Filme Brasileiro do ano, 1975; Prêmio Coruja de Ouro do INC / Prêmio da Embrafilme para o Melhor Roteiro, 1975; Prêmio de Qualidade da Embrafilme, 1975; Prêmio Governador do Estado de São Paulo à Melhor Direção, 1975; Prêmios de Melhor Direção, Melhor Atriz e Melhor Montagem no Festival de Brasília, 1975; Selecionado para a Quinzena dos Realizadores de Cannes, 1975; Menção Honrosa no Festival de Barcelona, Espanha, 1975.**

---

## Vereda Tropical

Curta-metragem / 35mm / cor / 24 min / Ficção / 1977

Episódio do longa-metragem « Contos Eróticos ». « Crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imagética verbalização e exposição vergonhosamente impudica das fantasias eróticas, *Vereda Tropical* contém a denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, o gosto da vida e a suma poética de Carlos Galhardo. Educativo e libertário. » J. P. de Andrade

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Lynx Film, Editora Três, São Paulo. **Roteiro:** J. P. de Andrade, adaptado de um conto de Pedro Maia Soares. **Montagem:** Eduardo Escorel. **Imagem:** Kimihito Kato. **Música:** Carlos Galhardo, **Com:** Cláudio Cavalcante e Cristina Aché.

**Prêmio Especial do Juri do Festival de São Paulo, 1979; Selecionado para o Festival “New Directors, New Films”, em Nova York, organizado pelo Lincoln Center; Selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes; 1979; Seleção Oficial do Festival de Veneza, 1979.**

---

## O Aleijadinho

Curta-metragem / 35mm / cor / 24 min / Documentário / 1978

Documentário sobre a vida e a obra do escultor Antônio Francisco Lisboa. Dos profetas de Congonhas do Campo aos ornatos das Igrejas de Ouro Preto, a paixão e o martírio vividos pelo Aleijadinho são evocados como o tributo a um grande criador.

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Embrafilme, Rio de Janeiro. **Roteiro:** Lúcio Costa. **Montagem:** Carlos Brajsblat. **Imagem:** Pedro de Moraes.

---

## O Homem do Pau Brasil

Longa-metragem / 35mm / cor / 102 min / Documentário e Ficção / 1981

« Comédia, delírio rigoroso sobre a vida, paixão e obra do revolucionário escritor modernista Oswald de Andrade, representado simultaneamente por um ator e uma atriz, Ítala Nandi e Flávio Galvão, os dois Oswalds partilham com Juliana Carneiro da Cunha, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat e Dora Pellegrino as mesmas camas e idéias, até que estas os separem. Com a devoração de Oswald-macho pelo Oswald-Fêmea, dá-se a criação da Mulher do Pau-Brasil, líder da revolução que instalará o matriarcado antropófago como regime político do país. » (Joaquim Pedro de Andrade).

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Lynx Film, São Paulo, Filmes do Serro, Embrafilme, Rio de Janeiro. **Argumento:** J. P. de Andrade, adaptação livre das obras de Oswald de Andrade. **Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade, Alexandre Eulálio. **Montagem:** Marco Antonio Cury. **Imagem:** Kimihito Kato. **Música:** Rogério Rossini. **Cenários:** Hélio Eichbauer **Figurinos:** Diana Eichbauer. **Com:** Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat, Dora Pellegrino, Juliana Carneiro da Cunha, Grande Otelo.

## ANEXO II

### SINOPSE E FICHA TÉCNICA DE MACUNAÍMA

#### MACUNAÍMA

35mm / cor / 108 min / Ficção / 1969

Com a adaptação da rapsódia de Mário de Andrade, o filme inova a estética do Cinema Novo ao incorporar elementos da chanchada, através da atuação de Grande Otelo, e utilizar o *kitsch* do Tropicalismo para transfigurar fatos da vida política que invadem o relato épico das andanças de Macunaíma entre figuras da mitologia popular brasileira. Filme emblemático do final da década de sessenta, *Macunaíma* atualiza o legado do Modernismo e estabelece a tão buscada relação do Cinema Novo com o grande público.



#### PRÊMIOS

##### Premiação nacional

IV Festival de Brasília/69  
Melhor ator (Grande Otelo), Melhor coadjuvante (Jardel Filho), Melhor argumento (Joaquim Pedro), Melhor roteiro (Joaquim Pedro), Melhor diálogo (Joaquim Pedro), Melhor cenografia (Anísio Medeiros), Melhor figurino (Anísio Medeiros)

I Festival de Manaus/69  
Melhor filme, Melhor ator (Paulo José), Melhor fotografia (Guido Cosulich)

Coruja de Ouro – INC/69  
Melhor ator (Grande Otelo), Melhor cenografia (Anísio Medeiros)

Golfinho de Ouro – MIS RJ/69  
Joaquim Pedro de Andrade

Prêmio Air France/69  
Melhor filme, Melhor diretor (Joaquim Pedro de Andrade), Melhor ator (Grande Otelo)

##### Premiação internacional

Grande Condor de Ouro – Festival de Mar del Plata, Argentina/1970

Aquarius  
Melhor Roteiro, Festival do Cinema Novo de Nova York/1972

Participou dos Festivais de Veneza (Itália) e Edimburgo (Escócia)

#### MÚSICAS

**Mandu Sarará e Tapera Tapejara**  
Música: Mário de Andrade e Macalé

**Cecy e Pery**  
Música: Príncipe Pretinho  
Intérprete: Dalva de Oliveira

**Sob uma Cascata**  
Intérprete: Francisco Alves

#### FICHA TÉCNICA

Produção  
**Filmes do Serro; Grupo Filmes; Condor Filmes**

Direção de produção  
**Chris Rodrigues**

Produtor associado  
**K. M. Eckstein**

Direção / roteiro / produção  
**Joaquim Pedro de Andrade**

Estória  
**Baseada no romance "Macunaíma" de Mário de Andrade**

Direção de fotografia  
**Guido Cosulich; Affonso Beato**

Câmera  
**Guido Cosulich; Ricardo Stein**

Direção de som  
**Juarez Dagoberto Costa; Walter Goulart**

Montagem  
**Eduardo Escorel**

Edição  
**Mair Tavares**

Cenografia / figurinos  
**Anísio Medeiros**

Narração  
**Tite de Lemos**

**É Papo Firme**

Música: Renato Correa e Donaldson Gonçalves

Intérprete: Roberto Carlos

**Arranha-Céu**

Música: Orestes Barbosa e Silvio Caldas

Intérprete: Sílvio Caldas

**Cinderela**

Música: Adelino Moreira

Intérprete: Ângela Maria

**Respeita Januário**

Música: Luíz Gonzaga e Humberto Teixeira

Intérprete: Luiz Gonzaga

**Mulher**

Música: Custódio Mesquita e Sady Cabral

Intérprete: Sílvio Caldas

**Mangangá**

Música: Geraldo Neves

Intérprete: Wilson Simonal

**Toda Colorida**

Intérprete: Jorge Ben

**As Tuas Mãos**

Música: Pernambuco e Antônio Maria

**Desfile aos Heróis do Brasil**

Música: Villa-Lobos

Intérprete: Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara

**Paisagens da Minha Terra**

Música: Villa-Lobos

Intérprete: Borodin

**Strauss****ELENCO****Grande Otelo****Paulo José****Jardel Filho****Milton Gonçalves****Dina Sfat****Rodolfo Arena****Joana Fomm****Maria do Rosário****Rafael de Carvalho****Nazaré O'Hanna****Zezé Macedo****Wilza Carla****Miriam Muniz****Edy Siqueira****Carmem Palhares****Maria Clara Pellegrino****Waldir Onofre****Hugo Carvana****Maria Letícia****Guará Rodrigues****Carolina Withaker****Maria Lúcia Dahl****INFORMAÇÕES RETIRADAS DO SITE:**[http://www.filmesdoserro.com.br/film\\_ma.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/film_ma.asp)

