

Luzia Aparecida Berloff Tofalini*

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Do fundo do mato virgem às telas cinematográficas: silêncios em *Macunaíma*

Resumo:

Este artigo empreende uma reflexão que busca detectar e comparar ocorrências de silêncio e suas possibilidades de sentido no texto artístico-literário de *Macunaíma* – de Mário de Andrade – e no filme homônimo – de Joaquim Pedro de Andrade. Passíveis de investigação estética, as construções de silêncio abundam nas duas obras, até porque os silêncios são elementos essenciais de qualquer linguagem. As reflexões encontram-se ancoradas nos estudos relacionados ao tema do silêncio de Eni Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Santiago Kovadloff (2003), entre outros. Aspira-se a contribuir com o debate acerca das formas de silêncio construídas na literatura e no cinema.

Palavras-chave:

silêncios, *Macunaíma*, Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade

Abstract:

This article undertakes a reflection that seeks to detect and compare occurrences of silence and its possibilities of meaning in the artistic-literary text of *Macunaíma* (1928) – by Mário de Andrade – and in the homonymous film (1967) – by Joaquim Pedro de Andrade. Amenable to aesthetic investigation, the constructions of silence abound in both works, even because silences are essential elements of any language. The reflections are anchored in studies related to the theme of silence by Eni Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Santiago Kovadloff (2003), among others. This study aspires to contribute to the debate about the forms of silence constructed in literature and cinema.

Keywords:

silences, *Macunaíma*, Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade

“Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio” (Andrade 2019: 132). É perfeitamente compreensível que Macunaíma tivesse dificuldades para alcançar o âmago dos silêncios, porque, com efeito, detectar, identificar e conferir sentidos a eles não é tarefa simples. Assim como a palavra, que para ser compreendida, necessita estar inserida em um contexto, também os códigos do silêncio exigem convenção sociocultural, uma vez que os sentidos dependem de determinadas conjunturas. É que o silêncio, no entender de Le Breton (1999: 75), “adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora das circunstâncias, do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indivíduos em presença”.

Se é árdua a empreitada de captar os silêncios, é forçoso reconhecer que é ainda mais complexo o ofício de discorrer sobre eles porque, para início de conversa, eles não são transparentes nem aceitam definições. Eles se movimentam e significam sempre. Além do mais, as concepções que os reduzem à ausência de som, de ruído, são equivocadas, já que o fato de o ouvido humano não conseguir captar determinados sons não significa que eles não existam, mas apenas que, primeiro, eles podem se encontrar em uma frequência inaudível para o ser humano por pertencerem à categoria dos ultrassons ou dos infrassons e, depois, porque, na realidade, as ocorrências de silêncio independem de haver som ou não (uma pintura, por exemplo, não tem som, mas é plena de silêncios). Os silêncios, também, não podem ser identificados com o vazio. Além disso, é necessário somar o fato de que nada nem ninguém tem competência para impedi-los de significar. Eles significam efetivamente e à revelia. O que pode acontecer é o receptor não conseguir identificar os silêncios construídos na arte e, nesse caso, ficar impossibilitado de conferir sentidos a eles.

Os silêncios, ademais, não só integram como são elementos essenciais de toda e qualquer linguagem, seja ela artística ou não. Eles não estão fora da linguagem. Não são matéria diversa. Eles fazem parte dela. Assim, na criação artística, o escritor ou o roteirista (bem como os diretores de fotografia, de produção, de arte etc.) constrói – conscientemente ou não – silêncios plenos de significação, cabendo ao leitor e/ou ao espectador a atribuição de sentidos a esses silêncios a partir da sua cosmovisão, dos seus horizontes de expectativa, até porque, de acordo com os postulados das Teorias da Estética da Recepção e do Efeito (Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser), cabe ao leitor a tarefa de ser coautor do texto. É, de fato, o leitor real que concretiza as narrativas fundindo seus horizontes de expectativa aos delas.

Macunaíma, na versão literária e na versão fílmica, constitui o *corpus* desta reflexão que visa a sondar, a demonstrar e a comparar ocorrências de silêncio. Todavia, um estudo comparativo que perscrutasse ‘todos’ os silêncios arquitetados nas duas espécies artísticas seria impossível porque, em primeiro lugar, na qualidade de arte, as obras jamais se esgotam e, depois, porque comparar muitas semelhanças e diferenças entre tais silêncios foge completamente do escopo e da extensão deste artigo, uma vez que implicaria uma demanda de tempo da qual não se dispõe nesse momento e uma extensão de páginas que este artigo não suporta. Opta-se, então, pelo empreendimento de uma discussão acerca de apenas alguns aspectos relacionados às duas versões de *Macunaíma* a partir das premissas de que o silêncio é fundamento essencial

de toda e qualquer espécie artística, e de que as ocorrências de silêncio, no livro e no filme, dialogam, evidenciando semelhanças e diferenças relacionadas ao sentido.

O silêncio, porém, não pode ser delimitado de forma precisa, uma vez que é impossível abarcar toda a sua extensão mensurável (tamanho, proporção, extensão universal e particular etc.), escapando, assim, de um conceito único, sólido, inquestionável. É necessário, portanto, esclarecer, desde já, que o silêncio, como afirma Moratiel (*apud* Sciadini 2000) não se deixa definir nem permite aprisionamentos.¹ O problema é que

Quando se pretende engendrar uma definição abrangente, fechada, sólida, segura e definitiva sobre o silêncio, esbarra-se em uma multiplicidade de tentativas de conceituação e depara-se com um grande enigma. Como enunciar as particularidades de um ser de maneira que esse ser jamais seja confundido com outro, se ele próprio se esquivava, se há incontáveis modalidades de silêncio e se cada uma delas se abre para inúmeras dimensões? Ao se buscar conceber uma definição nítida, precisa e única, percebe-se que o silêncio escapa, escorregando por entre as palavras, deslizando no meio das ideias, desviando-se de qualquer laço que o queira prender. (Tofalini 2020: 48)

E, todavia, o silêncio não é o não ser. Ele é. E mesmo que ele não possa ser definido, pode, de acordo com Sciadini (2000), ser descrito e narrado nas mais diversas situações da vida. Eis aí o motivo pelo qual se trabalha, neste estudo, com diversos aspectos, concepções, modalidades, traços, possibilidades, entendimentos, relacionados ao silêncio.

As considerações aqui desenvolvidas, referentes ao texto literário de *Macunaíma*, não focalizam a crítica genética da obra. Assim também em relação ao longa-metragem, o estudo centra suas ponderações em aspectos do filme já pronto e exibido, ou seja, no produto final. Delimita-se, dessa maneira, o propósito desta esfera de análise que busca levantar apenas algumas construções de silêncio presentes nas duas criações.

Os primeiros anos do século XX foram marcados por grandes conflitos e transformações científicas, tecnológicas, políticas, sociais. O momento apresentava-se extremamente grave a ponto de o mundo se tornar palco da primeira grande guerra. A arte precisou ajustar-se às muitas mudanças no sentido de melhor representar o ser humano – seu modelo – e as situações pelas quais ele passava. No Brasil, em termos artísticos, o primeiro quartel do século XX se configurou em um verdadeiro combate em favor da ruptura de padrões estéticos, apesar de alguns artistas lutarem pela preservação de modelos tradicionais. Em 1926 Mário de Andrade escreveu *Macunaíma*, erigindo o texto a partir de experimentações estéticas, de temáticas nacionalistas e cotidianas.

Denominada ‘fase heroica’, a primeira geração modernista empenhou-se na busca obstinada pela construção de uma identidade genuinamente nacional, distante dos moldes europeus que não possuíam como modelo o povo brasileiro. A Semana de Arte Moderna, realizada entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, representou o momento culminante dessa luta. O movimento buscava romper com o conservadorismo. A ordem consistia

em incentivar a liberdade de expressão, a valorização da identidade e da cultura brasileiras, tecendo, ao mesmo tempo, acirrada crítica ao modelo parnasiano. Munidos de um espírito iconoclasta, os combatentes buscavam uma ruptura com velhos padrões. Cumpria realizar, de modo anárquico e destruidor, uma desconexão com o academicismo e com o tradicionalismo. É nesse cenário que se encontra o texto de *Macunaíma*, publicado em 1928 e classificado pelo próprio autor como uma ‘rapsódia’.

Em 1969, a história de *Macunaíma* empreende voo e alcança as grandes telas, por meio do filme homônimo, adaptado e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Se “um filme é uma criatura muito especial, muito específica, nascida das mesmas vontades antigas que levaram nossos antepassados a narrar uma caçada [...]” e se “Num filme está um impulso ao mesmo tempo mais primitivo que o da leitura e mais tecnologicamente sofisticado que o do teatro” (Bahiana 2012: 16), o que dizer de um filme que tem origem em um texto literário, como é o caso do filme *Macunaíma*, criado a partir do texto artístico de Mário de Andrade e que foi escrito e publicado no momento em que se buscava, na arte brasileira, uma nova consciência criativa? Para a autora, referindo-se à arte do cinema como um todo, há no filme um impulso mais primitivo do que aquele da leitura e um trabalho tecnológico mais sofisticado do que aquele realizado no teatro.

O filme *Macunaíma* faz parte do Cinema Novo Brasileiro, pode ser encaixado no gênero comédia e fantasia, e é uma adaptação da obra homônima de Mário de Andrade. Quando se pensa na criação de uma obra de arte influenciada por outra, como é o caso de filmes inspirados em textos literários, pode-se pensar em três modos básicos de inspiração: a) por meio da motivação, quando ela serve de base (obra baseada) e, nesse caso, a nova produção, embora apresente traços idênticos, não busca fidelidade total com a primeira, podendo, assim, apresentar diferenças; b) por meio da inspiração, sugestão, influência (obra inspirada), resultando em uma produção extremamente divergente do modelo inicial; c) por meio da adaptação, da adequação (obra adaptada) que necessariamente inclui alguma alteração, modificação, transformação, realizada de modo intencional, deliberado, alterando determinados elementos constituintes da obra original, como é o caso do filme *Macunaíma*. Neste caso, a adaptação para o cinema é resultado da leitura realizada por Joaquim Pedro de Andrade e constitui uma das inúmeras leituras possibilitadas pela obra de Mário de Andrade. Ao ser transposta para outra espécie de arte (a sétima arte), a narrativa é recriada pelo leitor-artista. Assim, o produto final pode variar, em alguns aspectos, dependendo da criatividade do roteirista e produtor do filme, isso porque

O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica. Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo. (Betton 1987: 3)

É por tais motivos que se torna possível encontrar, ao mesmo tempo, muitos pontos em comum e pontos diferentes do modelo de origem, inclusive no que concerne às ocorrências de silêncio. No filme, o ator Grande Otelo dá vida à figura de Macunaíma, herói malandro que se esquia de qualquer trabalho e se entrega à preguiça, fazendo lembrar a personagem picaresca.

No livro *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom postula que, em matéria de arte, não se cria nada totalmente novo. Para o crítico estadunidense, há uma cadeia de influências. Uma obra é influenciada por outra que a precede no tempo e que, por sua vez, foi influenciada por outra ainda mais antiga. E nem por isso uma é melhor que a outra. O artista, conforme Bloom (1997), dispõe de uma única estratégia para garantir que sua obra tenha acesso ao cânone: originalidade. Entretanto, essa originalidade não é absoluta, porque se encontra apoiada na repetição de produções anteriores. Na concepção de Bloom (1997: 148), “the covert subject of most poetry for the last three centuries has been the anxiety of influence, each poet’s fear that no proper work remains for him to perform” (Bloom 1997: 148). É justamente esse medo, esse receio, que impulsionaria a produção artística.

É desse modo que o processo de adaptação realizado por Joaquim Pedro de Andrade, embora não deixe de competir com a obra de origem, distingue-se dela. Para Bloom (1997: 5), “Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves”.

No processo de adaptação, quando a linguagem literária é transposta para a linguagem veiculada pelo cinema, ocorre o apagamento de determinadas construções de silêncio, todavia, em contrapartida, outras são produzidas. Deixam de ser perceptíveis as ocasiões de silêncio instaladas pela pontuação, pelas repetições de palavras e expressões (reticências, vírgulas, pontos de exclamação, anáforas, rimas internas etc.). Ganha-se, por outro lado, os eventos de silêncio efetivados pelos diferentes timbres de voz, pela entonação, pelas pausas nas falas, pelas imagens que podem ser visualizadas não apenas por meio da imaginação etc. Tal acontece porque a transposição para a linguagem fílmica desencadeia impressões, sensações e percepções diferentes daquelas provocadas pela linguagem escrita. A narrativa fílmica, assim

[...] como o texto literário, não se restringe apenas a uma única interpretação, visto que “o filme é uma obra aberta” [...], passível de diálogo entre o espectador e suas próprias ideias, pontos de vista e assimilação de um conhecimento, para além da imagem projetada. Diante disto, amplia visões, sugere hipóteses e desperta o senso crítico. (Leal 2018: 7)

Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar que “um filme é uma encruzilhada de elementos contraditórios” (Bahiana 2012: 16). Na adaptação, em questão, outros elementos pertencentes à arte cinematográfica que se encontram plenos de silêncios e, portanto, passíveis de análises e de atribuições de sentido são as fotografias, a trilha sonora – que não compreende apenas músicas, mas todas as espécies de sons que o filme apresenta –, a trilha musical, a movimentação das personagens, as expressões faciais etc. É por isso que “as análises de aspectos da linguagem cinematográfica não são meramente exercícios intelectuais

supérfluos e ornamentais à discussão, pois é com base neles que o filme se realiza como experiência estética e veículo de mensagem” (Napolitano 2004: 95).

A música, especialmente por ser composta com pausas e sons, encontra-se ligada ao ritmo. E o ritmo é o elemento mais singular da expressão poética. Os silêncios que cercam a música em *Macunaíma* vão, todavia, muito além de repetições de letras. No livro, a musicalidade pode sim ser percebida na própria alternância de fonemas, de palavras, de frases, parágrafos, mas vai além disso. O ritmo ganha um andamento que ultrapassa aquele estabelecido por meio de rimas, anáforas, aliterações, assonâncias etc. porque se eleva em nível de ideias – como acontece, por exemplo, com a recorrência a elementos que apontam para a ideia da mistura de raças – que acabam, pela reincidência, estabelecendo uma espécie de ritmo que corrobora a plurissignificação da obra. Quanto a letras de música, poucas ou parte delas, são dadas a conhecer, como acontece com os cantares de *Macunaíma*: “o herói botava a boca no mundo feito maluco sem nem saber o que cantava” (Andrade 2019: 114-115). Há menção também de cantos dos passarinhos, do uirapuru, da sombra que canta com raiva (Andrade 2019: 130).

No filme, a música tem papel fundamental. Ela é plena de elementos simbólicos carregados de sentidos. É na utilização dos recursos de áudio que melodias e letras se unem para cantar e enaltecer as belezas regionais do Brasil e, também, denunciar seus problemas mais comuns e mais graves. A trilha musical de *Macunaíma*, por seu caráter sinestésico, cumpre o papel de evocar memórias afetivas no expectador. Ela conta não apenas com a melodia, mas com as letras ali interpretadas. Essa soma propicia a entrada na imaginação, na interioridade, no mais profundo do ser humano, no mítico. Quando *Macunaíma* chega a São Paulo e fica perturbado, sem conseguir distinguir as pessoas das máquinas, a música de fundo é *Mia Gioconda* – composta por Vicente Celestino – (Andrade 2004: 27:29). Trata-se da evocação da formação do povo brasileiro também pela contribuição do europeu italiano. A imigração italiana, especialmente nas regiões Sul e Sudeste, tem papel importantíssimo na construção do país. ‘Sofia’, o primeiro Vapor trazendo 380 famílias, saiu do Porto de Gênova no dia três de janeiro de 1874 e chegou ao Porto de Santos no dia vinte e um de fevereiro. Os italianos e seus descendentes, portanto, assim como imigrantes de outras nacionalidades, contribuíram sobremaneira para o desenvolvimento da Terra de Santa Cruz, incrustada no Novo Mundo.

É por isso que, principalmente no filme, especialmente depois que *Macunaíma* chega a São Paulo, se percebe uma linguagem italianizada com predomínio da entonação própria da língua falada na região do Vêneto (Itália): “De tal originalidade e riqueza vos há de ser grato ter *sciência*, e mais ainda vos espanteis com saberdes, que à grande e quase total maioria, nem essas duas línguas bastam [o português e o latim], senão que se enriquecem do mais lídimo italiano, por mais musical e gracioso, e que por todos os recantos das urbs é versado” (Andrade 2019: 70). No filme, é possível reconhecer a influência da língua italiana sobre a língua portuguesa, principalmente na região de São Paulo, que assumiu um modo de falar mais aberto e menos nasalizado, representada na fala de Venceslau Pietro Pietra: “Não amola não, que o pessoal tá te esperándo pra feijoada” (Andrade 1969: 1:22:29, grifo nosso). Nas falas dessa personagem são perceptíveis as entonações e o sotaque italiano. São os silêncios que permitem a distinção

de fonemas, a percepção da melodia linguística e o conseqüente discernimento de palavras pronunciadas. Além disso, para que cada uma das palavras faça sentido para o receptor é necessário um tempo de silêncio, ainda que seja um átimo. É que sem silêncio as palavras ficam impedidas de significar.

Se a obra de arte é aberta e, de fato, ela é, há, entretanto, um momento em que as linguagens artísticas verbais e não verbais se autobloqueiam a ponto de impedir atribuições de sentido a determinadas leituras, as quais a obra não pode validar. Em determinado momento as linguagens se fecham, então, não permitindo identificações, decodificações ou interpretações estranhas aos silêncios construídos no texto. Uma leitura de *Macunaíma* que incluísse, por exemplo, seres alienígenas, viajantes do espaço sideral, jamais poderia ser validada pelo romance e/ou pelo filme, tal como foram concebidos. Trata-se aqui da questão da verossimilhança. Conforme Ferreira (1972: 10),

É inconcebível que uma obra de arte exista à margem do seu tempo e que arbitrariamente a integração necessária que a define se imponha a esse tempo. Porque é integrado nesse tempo que um leitor a há de ver e entender – como foi partindo desse tempo que um autor a realizou – e só Deus cria do nada... Um horizonte de “possíveis” é isso mesmo – não um horizonte de “impossíveis”.

De fato, quando uma obra de arte se fecha, significa que não há construções de silêncio cujos sentidos possam legitimar determinadas leituras delirantes, excêntricas, esdrúxulas, alheias à substância, ao conjunto de conceitos e de ideias, ao conteúdo dessa mesma obra. Quando se perscrutam os silêncios de uma obra de arte, é necessário ter em mente que mesmo aqueles silêncios que podem ser validados pela produção artística, nem sempre se deixam distinguir, captar, depreender, porque eles são arredios e, frequentemente, não se deixam perceber, escondendo-se nos intervalos dos ditos, sob os não ditos, no íntimo das próprias palavras, nas imagens, nos símbolos, nas cores, nas músicas etc. É que os silêncios estão em toda parte. Eles são os contrapontos para que se possa distinguir um som de outro, um fonema de outro, uma palavra de outra, uma imagem de outra, um símbolo de outro, uma mensagem de outra. Entretanto, toda criação artística emerge de um enorme contingente de silêncios porque o silêncio é a matéria prima de todas as artes. E é a partir dele que são criadas as obras de qualquer espécie de arte. Os silêncios, porém, não são perceptíveis apenas em momentos de criação, mas atravessam as composições desde o seu âmago, dirigindo-se a todos os elementos componentes das obras, alcançando todas as direções.

Balbuena (1994: 27) afirma que “o silêncio vem há muito forçando sua entrada no mundo das artes”. É necessário, porém, compreender que o silêncio sempre fez parte de todas as produções artísticas e que quando se declara que ele ‘vem forçando’, não significa que ele quer entrar de qualquer forma nas composições, até porque ele sempre esteve lá, mas que é preciso que ele seja reconhecido como parte inerente de toda e qualquer espécie de linguagem (verbal ou não verbal), especialmente nas artes, como manancial de sentido. É bem verdade que reconhecer, compreender e assimilar os silêncios causa medo porque, como eles são sinceros demais,

podem deflagrar conteúdos que o sujeito preferiria guardar, esconder, ignorar. Entretanto, quanto mais forem esquadrihados e perquiridos os silêncios estéticos, mais se conhecerá o íntimo do ser humano. Quanto mais se perscrutarem os silêncios de *Macunaíma* mais se desvendará a alma do brasileiro. Consequentemente, mais fácil se tornará o exercício da empatia, do respeito, da luta contra o preconceito e contra o racismo.

Em *Macunaíma*, o tema do filme é o mesmo do texto literário: o Brasil. Tanto o filme quanto o livro discorrem sobre o Brasil e as duas narrativas contemplam a linearidade da ação. O filme, assim como a história no livro, utiliza o tipo de narrativa denominado ‘Direta’, ou seja, que obedece a uma ordem cronológica, ainda que tenha alguns *flashbacks* e *flashforwards* no meio. Nessa disseminação – de faces, lendas, de costumes, de falas – e recolha em uma unidade (o país), ambas as produções demonstram que o herói representa todo o povo brasileiro

Em determinado momento, *Macunaíma* – o “herói sem caráter” – estava “muito contrariado porque não compreendia o silêncio”; entediado, aborrecido e enfadado, “ficara defunto sem choro, no abandono completo”, e só conseguia expressar: “ah!... que preguiça!...” (Andrade 2019: 132). Assim como a personagem protagonista, a maior parte das pessoas também encontra dificuldades para compreender os silêncios, até porque eles, não raro, podem se impor como força ameaçadora. Por isso, na possibilidade de os silêncios revelarem conteúdos incômodos de segredos muito bem guardados e da probabilidade de se descobrirem sentidos indesejáveis, inconvenientes, embaraçosos, repulsivos, prejudiciais, hostis, lesivos, destrutíveis, que atentem contra a dignidade dos seres, é preferível empreender fuga, abafando os ‘gritos’ dos silêncios. E a melhor maneira de abafá-los e de neutralizá-los é empenhar-se em produzir mais rumor, mais barulho, mais alarido, seja na interioridade do ser, seja no ambiente externo. O problema é que não se pode enganar o silêncio. Ele é. O sentido está nele. O silêncio significa sempre. Se ele for impedido de significar em algum lugar, ele se esquia e se coloca em outro ponto, outra posição, outra vereda e vai significar lá. Não há, outrossim, silêncio sem sentido. O que pode haver é falta de capacidade, de habilidade, de competência para compreender os sentidos dos quais ele é pleno e as dimensões para as quais ele aponta.

Os silêncios, não é demais repetir, são partes constituintes de toda espécie de linguagem. Não há linguagem sem silêncios. E, assim como o discurso verbal pode ser perscrutado, os silêncios também são passíveis de investigação estética. Tanto no livro quanto no filme *Macunaíma* é possível detectar uma multiplicidade de espécies de silêncio que se abre, cada uma delas, para inumeráveis dimensões. Para efeito de reflexão, elegem-se, aqui, algumas espécies dentro dessa diversidade de silêncios que pode ser detectada em ambas as produções: a) o silêncio primordial – que não pode ser enunciado literalmente porque é ‘intransplantável à expressão’ e pode ser audível apenas por ‘vias alusivas’ (Kovadloff 2003). É um silêncio extremo, “um silêncio absoluto, original, insuperável, cujo fundo é irreduzível e cujo semblante só pode ser sondado” (Tofalini 2020: 107). Não é o não dito, mas o indizível; b) o silêncio fundador – compreendido como todo espaço que permite a significação, porque sua incumbência consiste em instalar a significação e garantir a movimentação dos sentidos em um *continuum*, uma vez que o silêncio é fundante, “é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante”

(Orlandi 2007: 29 e 68). Ele existe nas palavras e significa o não dito; c) o silêncio constitutivo – aquele que é essencial, indispensável, mas que se identifica com o apagamento. É ele que limita o dizer. É a triagem, que pode ser proposta ou imposta. Em outras palavras, quando se escolhe, livremente ou não, expressar uma determinada linguagem (verbal ou não verbal), inúmeras outras possibilidades, em potencial, são silenciadas. Trata-se da supressão que, em muitos casos, mantém a possibilidade de interpretação do elemento apagado. É, portanto, aquele que resulta da seleção do que deve ser expresso, comunicado, pronunciado. Ele “é o não dito necessariamente excluído” (Orlandi 2007: 73); d) o silêncio local – que é propriamente a interdição do dizer, o silêncio da censura. Tanto o silêncio constitutivo quanto o silêncio local são subdivisões do que Orlandi (*ibidem*) denominou como “política do silêncio”. É, exatamente, devido às construções de silêncio constitutivo e/ou de silêncio local, em uma produção, que se pode afirmar que todo dizer guarda uma relação fundamental como o não dizer.

Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade, que se encontram inseridos em contextos de formações discursivas históricas e culturalmente determinadas, acabam por fazer escolhas lexicais, simbólicas, imagísticas, musicais, visuais, angulares etc., construindo e permitindo a presença de ocorrências de silêncio em detrimento de inúmeras outras possibilidades. O momento em que o livro é escrito coincide com um período de intensa imigração italiana. Já quando o filme é produzido – pós-golpe de Estado em 1964 –, há uma clara intenção de busca de unidade política, social e cultural. Os contextos diferentes permitem variações de sentido. Mário de Andrade, por exemplo, escolhe a macarronada, prato típico italiano que, no livro, representa a inserção da cultura italiana na população brasileira; Joaquim Pedro de Andrade, por sua vez, silencia a palavra ‘macarronada’ e a substitui, no filme, por ‘feijoada’. O cineasta precisa suprimir as possibilidades de sentido da palavra ‘macarronada’ para que a palavra ‘feijoada’ possa, naquele contexto, abrir um leque de sentidos. A ‘feijoada’, prato apreciado de Norte a Sul do país, que teve sua origem na senzala, remete à busca da unificação nacional em um momento extremamente agitado da história brasileira recente. Fica evidente o silêncio constitutivo. Trata-se da ‘política do silêncio’ que “se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (Orlandi 2007: 73).

Nas duas produções, em análise, sons e silêncios adunam-se para modelizar a realidade sociocultural do Brasil, de suas respectivas épocas. A primeira representa um momento da literatura brasileira, denominado Modernismo, mais especificamente na sua primeira fase (1922 a 1930), em que se buscou a radicalização, a iconoclastia e em que Aníbal Machado (*apud* Jozef 2006: 128) chegou a afirmar em uma entrevista: “Não sabemos [definir] o que queremos, mas sabemos [discernir] o que não queremos”. Foi, de fato, uma quebra, uma ruptura, que representou profunda mudança de rumos para a arte e a cultura brasileiras. A segunda – o filme –, modeliza um período conturbadíssimo, pós-AI-5, no qual se proibia a liberdade de criação artística. Apesar de todos os obstáculos, nas duas obras transbordam silêncios que sustentam as composições, uma vez que são eles que permitem e oferecem recuos para que todos os elementos estéticos possam significar. Trata-se, aqui, do silêncio fundador, aquele

“que dá espaço de recuo significativo” (Orlandi 2007: 24).

Na gênese da construção da narrativa e do roteiro, a intuição e a elaboração racional se juntam para conferir profundidade de sentidos às produções. É por isso que, ao analisar um texto artístico, deve-se partir da premissa desse mesmo texto como construção, “porque o texto artístico é um sentimento construído com complexidade, e todos os seus elementos são elementos de sentido” (Lotman 1978: 41). E são os silêncios que possibilitam a detecção, a análise, de todo o conjunto de elementos significativos e as possíveis inferências que concorrerão para o resultado que é o sentido integral da composição.

Ainda que a floresta na sua profundeza esteja repleta de sons resultantes dos ventos incidindo nas árvores e demais plantas, das chuvas, do barulho das águas nos igarapés, nos rios, nas cachoeiras, da presença de animais etc. ela é também plena de silêncios, invariavelmente carregados de sentidos. O elemento humano deslizando por entre as árvores também produz barulho. E é justamente o silêncio que possibilita a identificação das diversas modalidades de som e a distinção entre um barulho e outro, porque é ele que oferece o contraponto. Entretanto, quando se trata de perscrutar os silêncios de um texto como o de *Macunaíma* – na versão literária –, a questão torna-se ainda mais problemática e mais exaustiva porque não se restringe apenas ao levantamento de possíveis ocorrências de silêncio específicas da floresta, mas de um profundo mergulho nos parágrafos, nas frases, nos fonemas, nos *cronotopos*, nos símbolos, nas imagens, nos não ditos, no que paira por baixo, no meio e acima das palavras, na mundivisão da personagem, nas diferenças culturais que se entrelaçam e se fundem. Só desse modo é que se poderá compreender a profundidade dos silêncios presentes nas relações que o mato e a cidade têm com todos esses elementos. É que

Il silenzio è grande semplicemente perché esiste. [...] Il silenzio esiste come mondo e da questa concretezza globale del silenzio la parola impara a plasmarsi essa stessa come un mondo, e così il mondo del silenzio e il mondo della parola stanno l'uno di fronte all'altro. La parola è dunque opposta al silenzio, ma non in un'opposizione ostile, è soltanto l'altra faccia del silenzio. Attraverso la parola sentiamo risuonare il silenzio, essendo la vera parola nient'altro che risonanza del silenzio. (Picard 2014: 21 e 22)

De modo similar, quando a própria investigação perscruta as ocorrências de silêncio em um filme, é preciso levar em consideração que a produção cinematográfica é uma espécie de criação artística que congrega diversas modalidades de linguagem e que todas elas contêm um grande contingente de silêncios aguardando que o espectador lhes confira sentidos. Se a obra literária leva o leitor a trabalhar mais com a imaginação, no filme é preciso considerar que imperam recursos audiovisuais, cromáticos, carregados de silêncios e que cada um deles pode abrir um leque de sentidos. Não se deve esquecer que até mesmo o tempo de fruição dessas modalidades artísticas é diferente. No cinema, tudo é muito mais rápido, porque o tempo de exibição é extremamente reduzido (no máximo poucas horas) em relação à obra escrita.

Quando se lida com duas espécies de arte e, de modo especial, quando se sabe que há uma diferença de mais de quarenta anos entre as duas produções, entre a escritura do livro e a leitura que levou *Macunaíma* à arte cinematográfica, é necessário ter em conta que a situação social, econômica, política, não é a mesma. É imprescindível, então, considerar que

[...] o livro e o filme não foram produzidos no mesmo contexto temporal ou cultural, e cineasta e autor não compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidade. O filme obviamente vai dialogar com o livro, mas também vai manter diálogo com o contexto da sua própria criação, podendo também atualizar a obra literária. (Xavier apud Silva 2012: 193)

É necessário, portanto, guardar as devidas proporções. Ademais, quando se trata de adaptação de um livro para as telas cinematográficas, a narração sumária e a apresentação cênica têm grande efeito. O texto romanesco admite naturalmente essas duas espécies, enquanto o filme parece aceitar melhor a apresentação cênica, embora, ao utilizar técnicas cinematográficas, a câmera possa tornar possível a narração sumária, ou seja, comportar-se como um narrador, fazendo escolhas relacionadas aos ângulos, à distância, à montagem etc. (Silva 2012). No filme *Macunaíma* há uma confluência da câmera e do narrador da história (papel exercido na película por Tite de Lemos). Joaquim Pedro de Andrade não delegou a tarefa da narração sumária exclusivamente para a câmera, mas preferiu manter a voz narrativa. Essa decisão longe de lançar sombras sobre o estilo do diretor, engrandeceu a obra fílmica porque houve uma soma de cenários, ângulos, objetos, cores, imagens, escolhas de cenas etc. enriquecida com a voz do narrador literário que atravessa todo o filme.

A expressão “No fundo do mato-virgem”, que abre a ‘rapsódia’, guarda silêncios que remetem à gênese de um país intocado. Não se trata de uma borda de floresta que faz fronteira com o oceano. A palavra “fundo” sugere profundidade, adentramento do território; mato é floresta, mas não é uma floresta qualquer. É uma floresta ‘virgem’, isto é, intocada pelo homem branco. Assim, essa expressão somada às frases seguintes, além de corroborar a apresentação do conflito, localizando espacialmente a área de nascimento de um sujeito “sem nenhum caráter” que é, todavia, herói, traz silêncios construídos que remetem à figura do índio.

O próprio título da composição guarda segredos, a começar pela etimologia da palavra: *maku* (mau) e *ima* (grande). Ou seja, segundo as raízes indígenas, *Macunaíma* significa ‘o grande mau’ (Fusaro 2019). E não se trata de um herói comum que pudesse representar qualquer grupo, mas do “herói de nossa gente”. É importante atentar para a palavra ‘nossa’, empregada na frase inicial do texto não como uma interjeição, expressando admiração, surpresa, espanto, mas usada na condição de pronome possessivo, correspondente à primeira pessoa do plural. Atente-se que é muito mais sugestivo o uso de ‘nossa’ do que se fosse utilizado, por exemplo, ‘meu’ país. O termo ‘gente’ anteposto à palavra ‘nossa’ não se reduz à mera posse, mas à ideia de junção, de congregação, de um número indeterminado de pessoas, habitantes de uma região, de um país. Mais do que população, é povo. E o próprio protagonista é uma espécie de personagem-síntese de toda uma “cultura miscigenada em que se diluem poeticidades

multiculturais monadistas negras-brancas-indígenas” (Fusaro 2019: 9). Vale ressaltar que é possível aproximar o texto de Mário de Andrade à tela ‘Operários’, pintada por Tarsila do Amaral (1886-1973), uma vez que ambas as obras de arte se constituem como verdadeiros painéis silenciosos que tomam o povo brasileiro como modelo.

Há instantes em que o silêncio chega a ser personificado como ocorre nos fragmentos: “O silêncio principiava cochilando a beira-rio do Uraricoera. Que enafro! E principalmente, ah!... que preguiça!...” (Andrade 2019: 132); “Um silêncio imenso dormia à beira-rio Uraricoera” (Andrade 2019: 140-141). É dos silêncios que as artes emergem e são eles que as sustentam. No contexto da narrativa de *Macunaíma*, as palavras ‘cochilar’ e ‘dormir’, só podem ser entendidas como ações praticadas pelo silêncio porque esses silêncios específicos se encontram embrenhados na floresta virgem, na natureza inalterada. Aí está um dos sentidos dessas personificações: a valorização das relações simbólicas e imaginárias cuja gênese é anterior ao processo civilizatório, remontando às primeiras relações do homo sapiens sapiens (homem que sabe que sabe) com a floresta da *Terra Brasilis*.

O momento do nascimento de *Macunaíma* é cercado de silêncios: “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de *Macunaíma*” (Andrade 2019: 11). Em meio aos muitos ruídos da floresta, no silêncio sobressai o som das águas e a água sempre foi concebida como símbolo da vida. Quando uma índia da tribo dos Tapanhumas se concentra em ouvir o rumor do rio Uraricoera e o silêncio se torna tão grande a ponto de oferecer um contraponto, ou seja, permitir a sobreposição de diversos sons que compõem o universo da floresta como em uma música magistralmente orquestrada, permitindo, assim, um melhor discernimento, nasce o menino: “Era preto retinto e filho do medo da noite” (Andrade 2019: 11). É notória a intenção, por parte do autor, de delinear a composição étnica brasileira.

Entre o livro e o filme se encontram muitos silêncios que se assemelham. A própria personagem *Macunaíma* cuja descendência é indígena, é também negra. No momento em que o protagonista sai da “cova cheia d’água [...] estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água levará o pretume dele” (Andrade 2019: 33). Nem *Macunaíma* nem seus irmãos percebem o momento exato em que a água “encantada” realiza a mudança. Nessa cena, a transformação aponta para a união de raças. Representa a miscigenação. Fica patente a fusão do negro e do índio. Não se trata de dois sujeitos de grupos étnicos distintos que geram uma terceira pessoa, mas da união de todo o contingente histórico, político, cultural, religioso, ideológico de duas raças que age na mesma pessoa, de modo instantâneo. Essa construção de silêncio aponta para o sentido de equiparação da importância de cada uma dessas duas etnias na constituição do povo brasileiro. Além disso, a criação desse personagem singular realiza uma das marcas do Modernismo brasileiro: “o diálogo inteligente, valorizador da oralidade, aproximador entre a cultura erudita e a popular” (Fusaro 2019: 7). As palavras, então, emergem de um mar de silêncios e se erguem na narrativa literária e no filme (narrador, diálogos). Elas são prenhas de silêncios. Fica, de fato, patente a ideia de que as palavras guardam silêncios. É que

A palavra só existe porque existe o silêncio. Há, pois, uma margem limitada entre o que se pode dizer e o que não se pode dizer com as palavras, pois as palavras servem também para dizer o que não se pode dizer com elas (palavras), sendo assim as palavras a substância física do silêncio e também do não-silêncio, que é o dizer. (Castro 1993: 188)

Há, porém, muitos sentidos que não estão postos no texto por meio de palavras, mas por meio e com a permissão do silêncio. É justamente devido a detecção das ocorrências de construções de silêncios que se pode inferir que

Nem sempre a palavra é o fervilhar de sons e de harmonias. Nem sempre a palavra é o fremir de sílabas ou fonemas. A palavra, às vezes, apresenta-se sob os véus do silêncio, sob a sombra da mudez. O silêncio também fala, o silêncio também diz, ora alegria, ora tristeza, ora amor. As reticências, as suspensões da corrente, algumas vezes, falam mais que dezenas de palavras ou frases. É a palavra silenciosa. O ser humano envolto em seu mistério, desvela-se e desvenda-se pelo gesto, pela palavra ou pelo silêncio. (Clemente 1978: 53)

Se no texto literário e no texto fílmico as palavras e as expressões verbais, juntamente com os conteúdos não verbais, assumem um jogo no qual os sentidos são ora expostos ora escondidos, cumpre enveredar esforços para encontrar um instrumento capaz de transcender as barreiras do enunciado e até mesmo das linguagens não verbais para compreender os sentidos que acenam de e para além das palavras, no mais profundo do ser. É nesse momento que se busca perscrutar os silêncios arquitetados nas obras e, a partir dessas ocorrências, atribuir sentidos a eles.

Em *Macunaíma*, se muito é dito, muito mais é sugerido e outro tanto fica por ser sondado. No livro, Mario de Andrade demonstra extrema habilidade ao explorar lendas, parlendas – “Afinal chegou o domingo pé de cachimbo” [...] “quem conta história de dia cria rabo de cotia” (Andrade 2019: 73 e 78) –, ditos populares, expressões regionais, elementos folclóricos e mitos de tribos indígenas brasileiros. O registro desses elementos, criteriosamente escolhidos e dispostos magistralmente no texto, exerce papel fundamental quando se trata de descrever e apresentar o Brasil sob a pena das culturas regionais que, somadas, desenham o país. Mario de Andrade, instrumentista e amante da música, sabia muito bem qual era a importância da pausa, do silêncio, na arte. É exatamente com essa combinação de sons e silêncios, do discurso verbal e das diversas linguagens não verbais, além das próprias fissuras, lacunas, sugestões, que o escritor erige modos especiais de linguagem, nos quais a primazia é sempre do silêncio, afinal, é precisamente no silêncio que a voz se realiza e que os sentidos são revelados.

Ocorrências de silêncio podem ser percebidas na sequência de fonemas vocálicos e consonantais que se espriam ao longo das narrativas. Tais sequências guardam silêncios cujos sentidos corroboram a temática das dificuldades pelas quais passava, e passa até hoje, do povo brasileiro. Cita-se aqui apenas uma construção a título de exemplificação desses encontros: o nome do antagonista de *Macunaíma*, Venceslau Pietro Pietra. É nitidamente perceptível que a

repetição de fonemas consonantais (aliteração) valida os sentidos daquilo que está sendo dito: "estava disposto a ir a São Paulo procurar esse tal Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá roubado" (Andrade 2019: 31 grifos nossos). A repetição das consoantes /p/, /b/ e /t/, bilabiais e oclusivas surdas linguodentais, respectivamente, demonstram a intenção de aproximação entre fundo e forma. Tais sons insinuam problemas, obstáculos, sugerindo a aspereza da vida. Vale ressaltar que tais repetições não são fruto do mero acaso. De fato, à primeira vista, em *Macunaíma* a linguagem parece simples, porém, nos silêncios das letras tipográficas dispostas sobre o papel, ela se revela complexa e desafiadora porque desinstala o leitor ao colocar diante dele todo o potencial da pluralidade gerada pelas peculiaridades, rompimentos de normas gramaticais e diferenças de falares de toda uma nação.

Macunaíma constitui um amálgama, uma fusão perfeita que inclui provérbios, dito populares, expressões regionais, adivinhas, aforismos que representam uma sabedoria popular, narrações, histórias, contos, fábulas, folclores, mitos, mundivisões, e tudo isso em visível transgressão de regras e normas gramaticais da língua portuguesa, demonstrando a dualidade linguística: "Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito" (Andrade 2019: 72). Além disso, salta à percepção o fato de o escritor utilizar as próprias palavras como mananciais de grandes contingentes de sentidos: "Presenciou que andavam campeando ele e soverteu" (Andrade 2019: 16); "E perseguiu a viada. Esta escapuliu fácil mas o herói pôde pegar o filhinho dela que nem não andava quase" (Andrade 2019: 19). Nos silêncios da narrativa, as transgressões revelam a iconoclastia do projeto modernista.

Como se pode notar, no silêncio da escritura, o código rompe empecilhos, proibições e toda espécie de obstáculo, e se coloca à revelia da norma culta para instaurar uma linguagem coloquial, até mesmo chula, por vezes. A partir dos silêncios congregados nesses modos de expressão, fica patente a dualidade linguística brasileira: uma língua que é escrita e uma língua que é falada: "Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma **dandava pra** ganhar vintém" (Andrade 2019: 11 grifos nossos). No excerto há transgressão da gramática (si), a falta da vírgula antes da conjunção adversativa (mas), a adequação da palavra ao modo infantil de falar (dandava), o enxugamento da preposição 'para' (pra). São escolhas de registros linguísticos que fazem parte do silêncio constitutivo, porque quando essas escolhas foram feitas, inúmeras outras possibilidades foram apagadas, silenciadas. Dessa forma, de construção em construção de silêncio, *Macunaíma* "atravessa tempos e lugares, raças e linguagens, cruzando as fronteiras entre o culto e o popular" (Folha, 2008). Analisando esse fragmento, é possível também atribuir aos silêncios que envolvem a palavra 'vintém', o sentido de ganância, tanto no livro quanto no filme. *Macunaíma* ficou seis anos praticamente sem falar e sem fazer nada, mas quando havia possibilidade de recompensa monetária, ele se dispunha a dar alguns passos.

Com efeito, os silêncios das transgressões gramaticais, as utilizações dos diminutivos não dicionarizados, os usos de variantes ("balançar"/"balangar" – Andrade 2019: 111) revelam a riqueza de um idioma que possui muitas diferenças de falares e vários níveis de emprego da

língua: “Os ipês de beira-rio relampeavam de amarelo e todas as flores caíram nos ombros soluçando do moço Titçatê guerreiro de meu pai. A tristura talqualmente correição de sacas-saia viera na taba e devorava até o silêncio” (Andrade 2019: 27). É o mesmo processo de desconstrução colocado em prática por Oswald de Andrade, outro importante representante da fase modernista de 22: “Chove chuva choverando / que a cidade de meu bem / está-se toda se lavando” – estrofe composta por Oswald de Andrade (1966: 154). *Macunaíma* reúne falares de todos os recantos da nação e constrói um texto no qual demonstra a unificação de um país também pela diversidade de falares.

As palavras e expressões indígenas revelam a valorização da cultura dos nativos das matas brasileiras. São silêncios construídos no texto esperando que o leitor lhes atribua sentidos. Ele “respeitava os velhos, e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucucogue, todas essas danças religiosas da tribo” (Andrade 2019: 11). A falta das vírgulas aponta para a fluidez da linguagem oral. Esse procedimento se encontra na base da intenção de sugerir ao leitor que o narrador está contando oralmente a história e não escrevendo.

Há no texto a menção de vários animais que habitam as florestas brasileiras. É, porém, imprescindível sondar os silêncios que cercam a menção feita, por diversas vezes, à anta, porque embora muitos animais vivam na mata, é a anta que Macunaíma e seus irmãos querem pegar nas armadilhas: “Jiguê não desconfiou de nada e começou trançando corda com fibra de curauá. Não vê que encontrava rastro fresco de anta e queria pegar o bicho na armadilha” (Andrade 2019: 12). Enquanto o tamanduá havia sido escolhido como mascote do Movimento nativista *Pau Brasil* – do qual faziam parte Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral –, a anta representava o ufanismo do Movimento *Verde-Amarelo* – em que se encontravam Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo –, por simbolizar a nacionalidade brasileira, uma vez que se tratava de um animal mítico, reverenciado na cultura Tupi. A própria escolha da anta, como animal a ser capturado, já patenteia o silêncio constitutivo, porque poderia ser qualquer outro animal. Entretanto aqui os sentidos são deslocados para as oposições relacionadas aos movimentos literários que tiveram lugar no início do século XX. Na verdade, o que se queria pegar ou, pelo menos, diminuir a força, era das ideias dos componentes que lutavam nesse Movimento da Anta.

A frase “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são...” (Andrade 2019: 112) também se encontra carregada de silêncios. Em primeiro lugar, podem ser identificadas marcas de intertextualidade. Trata-se de uma adaptação realizada por Mário de Andrade a partir da afirmativa “Ou o Brasil acaba com as saúvas ou as saúvas acabam com o Brasil”, de Saint-Hilaire, botânico e naturalista francês que esteve no Brasil no século XIX. Essa frase de Mário de Andrade não apenas patenteia o processo intertextual, uma vez que o romance de Lima Barreto *Triste fim de Policarpo Quaresma*, tece crítica acirrada ao descaso das autoridades com a agricultura. Publicado pela primeira vez em 1915, o romance de Lima Barreto insiste no problema dos estragos que os sauveiros acarretam, gerando prejuízos no sítio da personagem Policarpo Quaresma. Mário de Andrade extrapola os sentidos desses silêncios e constrói novos silêncios. Recriando a frase e adicionando a palavra “saúde”, evidencia a falta de equilíbrio

dinâmico entre os sujeitos e seu ambiente, denuncia a precariedade da saúde no país, a falta de hospitais, de remédios, de assistência. Mário de Andrade agrega intensa densidade crítica à sua rapsódia, mas deixa clara, todavia, a ideia de que, embora os representantes da primeira hora do Modernismo primassem pelo espírito de demolição e destruição de modelos ultrapassados, buscando ruptura, persiste o respeito e o resgate de uma tradição literária de linha nacionalista que primava por colocar a cultura brasileira em destaque.

Assim, nos meandros dos silêncios que envolvem essa frase, fica evidente que o rompimento não objetivava atingir a integralidade, desconsiderando toda a literatura brasileira, mas mostrava-se seletivo. Até porque em muitos momentos, desde a *Carta*, escrita por Pero Vaz de Caminha, que dava conta do descobrimento, passando pela escola romântica e chegando ao início do século XX, a literatura brasileira já havia demonstrado interesse pela ‘cor local’, pela tradição dos elementos e eventos nacionais. É nessa esteira que se pode compreender *Macunaíma* simultaneamente como uma obra representante, de primeira ordem, de correntes vanguardistas e também de toda a herança sociocultural do Brasil.

Outro elemento carregado de silêncios e que se encontra nas duas formas de arte aqui discutidas é o processo metalinguístico. A função metalinguística, concebida por Roman Jakobson, é entendida como a preocupação com o código em uma determinada mensagem. Em outras palavras, a metalinguagem consiste em o código explicar, questionar, criticar ou referir-se ao próprio código. A metalinguagem, porém, não tem a pretensão de significar por si mesma. Ela é envolvida por silêncios. Seu objetivo se restringe à intenção de expor o significado de outro elemento. Trata-se de um recurso do qual a própria linguagem lança mão para se dobrar sobre si mesma e, desse modo, enfatizar o tema ou o conteúdo acerca do qual está tratando. É uma construção de silêncio, à qual o receptor poderá atribuir sentido. No livro, por exemplo, com uma fala infantil (parlenda) acrescida de rima, a história dá conta da própria história: “Acabou-se a história e morreu a vitória” (Andrade 2019: 140 grifo nosso). No filme, o narrador comenta que “Iriqui gostou muito da cidade. Arranjou logo emprego em uma casa de moças, no Mangue, **desaparecendo do filme** (Andrade 1969: 27: 20 grifo nosso). Trata-se da narrativa (livro) e do filme falando sobre si mesmos. Fica evidente que há diferença entre o que sucedeu com a personagem no livro e no filme: no livro, Iriqui “ficou triste triste, bem triste, chamou seis araras-canindés e subiu com elas pro céu, chorando virada numa estrela” (Andrade 2019: 121), no filme, enquanto ela caminha pela rua, o narrador informa apenas que ela desaparece do filme.

Os silêncios que revestem a figura da mãe de Macunaíma, travestido de homem, são exclusivos do filme. No livro tal fato não é mencionado. Essa construção se encontra envolta em silêncios, desde os mais rasos até os mais profundos. É evidente a presença do silêncio fundador concedendo espaço de significação a inúmeras possibilidades de sentido, desde a caricatura até a crítica ao patriarcalismo. O silêncio constitutivo é também evidenciado na escolha da caracterização do ator (Paulo José) que faz o papel da mãe, apagando outras possibilidades. Há, entretanto, silêncios muito mais densos e mais profundos, apontando não apenas para a indistinção de gênero:

A mãe travestida, no início do filme, como a troca de figuras, entre o homem e a mulher, tem também como fundo irônico, não só uma indistinção de gêneros que a festividade carnavalesca pode proporcionar. Sobretudo a mudança de gêneros, ou a paródica dissociação de gêneros, também possui a crise da identidade patriarcal, bem discutida pela psicanálise em âmbitos sociais. (Araújo 2010: 47)

Os silêncios que circundam essa personagem se encontram repletos de sentidos que remetem a conflitos inerentes às questões de identidade. No filme é possível perceber, na construção da personagem mãe, a consciência do diretor de que oposições, divergências, tensões, desentendimentos, contendas, relacionadas às questões de gênero se encontram inseridas nos grupos étnicos desde o início da formação da sociedade brasileira.

A cena em que o protagonista, ainda criança e depois de negar comida para a família, é abandonado pela velha mãe em um descampado também é permeada por diversos silêncios: “A velha botou o curumim no campo onde ele podia crescer mais não e falou: – Agora vossa mãe vai embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não. E desapareceu. Macunaíma assuntou o deserto e sentiu que ia chorar. Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não” (Andrade 2019: 17). Além dos silêncios de superfície, tais como a situação do abandono, clara na narrativa, e toda a carga indígena encerrada na palavra ‘curumim’, são perceptíveis outros silêncios muito mais profundos. Entre eles se pode mencionar aquele que se identifica com as ações e reações de crianças cujo choro se configura em um pedido de ajuda. Mas, como não havia ninguém por perto, não adiantaria chorar porque ninguém poderia ajudar. Esse silêncio construído principalmente com a palavra ‘deserto’ não aponta para a solidão (estado em que a pessoa se compraz por estar só; um isolamento voluntário e positivo), mas para a solidão (estado de dor por estar só) e, neste caso, pode sugerir o sofrimento, a angústia, da segregação racial. Há ainda, no fragmento, um silêncio cujo sentido aponta para a histeria. Trata-se de uma psicopatologia extensamente observada e estudada, em Viena, por Sigmund Freud, sob os auspícios da época vitoriana, em que os sujeitos pertencentes à determinada família passavam mais tempo na companhia uns dos outros. É por isso que, na histeria, os fenômenos só acontecem quando há uma plateia, mesmo que essa plateia seja de apenas um indivíduo.

Deve-se ressaltar que quando há plateia, os fenômenos históricos são manifestados pelo indivíduo, afetado por essa psicopatologia, com todos os requintes de uma interpretação teatral, uma vez que o sujeito busca chamar a atenção. Para Macunaíma não havia plateia, então, por isso, ele não chorou. É necessário lembrar que a histeria se encontra intimamente ligada ao fenômeno do narcisismo que, grosso modo, consiste no amor da pessoa à sua própria imagem, a si mesma.

Nesse fragmento pode ser detectado também um bom exemplo de ocorrência de construção de silêncio primordial. O fato de ‘sentir que ia chorar’ é indício do silêncio primordial. Trata-se de um silêncio que “não encontra nem pode encontrar equivalência na palavra” (Kovadloff 2003: 10). A impressão e a sensação precedem o pensamento e antecedem a palavra, ou seja, Macunaíma não chega a organizar em pensamentos os motivos pelos quais sente vontade de

chorar. Aí está configurado o silêncio irreduzível que só pode ser sondado por via indireta. O que se pode depreender do excerto é apenas o “resíduo do silêncio enquanto floração do indizível” (*idem*: 90).

O cromatismo consiste em outro recurso utilizado para a construção de silêncios. Na apresentação das cores, ao longo das duas produções, são criados muitos silêncios, até porque as cores podem ser configuradas de modo simbólico e o símbolo é, por excelência, um dos mais importantes recintos de silêncio. Tanto no livro quanto na tela, os silêncios desenhados na apresentação das cores revelam sentidos principalmente relacionados às cores da pátria e aos tons de pele de cada raça componente da etnia brasileira: “preto retinto” (Andrade 2019: 11); “branco loiro e de olhos azuizinhos” (*idem*: 33); “os três manos um loiro um vermelho outro negro [...]. Todos os seres do mato espiavam assombrados. [...] babando de inveja” (*ibidem*) – cores relativas às raças que originaram o povo brasileiro. Cada uma dessas três cores traz no seu bojo todo o contingente linguístico e cultural que possibilitou a mescla. Além disso, nota-se, principalmente no filme – em que aparecem os espaços de fundo de cena como as paredes pintadas de branco e azul –, uma preponderância das cores verde e amarelo, remetendo às cores-símbolos do país. No livro destacam-se as cores verde (17 vezes), azul (5 vezes), amarelo (7 vezes) e branco (13 vezes) e elas sobressaem ainda mais no filme, corroborando a mensagem nacionalista: “enxergou um passarinho verde” (Andrade 2019: 104). No longa-metragem, é sintomático que, na cena da piscina cheia de feijoada, Macunaíma, vestido com camisa amarela e paletó verde, vista uma faixa verde/amarela, cores que simbolizam o Brasil. A faixa é comumente usada por autoridades que representam politicamente o país. No filme, “preponderam o verde, o amarelo e o azul nas roupas com que Macunaíma é caracterizado. Aliás, as cores principais da bandeira do Brasil marcam também a fotografia e a cenografia da película” (Kangussu / Fonseca 2011: 154).

A construção da personagem passa pela dualidade desde o início: “De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: ___ Ai! Que preguiça!...” E não dizia mais nada” (Andrade 2019: 11). Trata-se aqui de um silêncio proposto, diferente do silêncio imposto por contingências sociais ou por censura política. Não é que a criança não soubesse utilizar as palavras ou fosse proibida de se comunicar. É que ela não queria conversar. Tinha preguiça de falar. Era, entretanto, muito esperto quando se tratava de dinheiro ou de “brincar”.

Expressando-se por meios diferentes, romance e filme são plenos de silêncios artisticamente construídos, de modo consciente ou não. Há coincidências relacionadas aos sentidos desses silêncios, embora o contingente de diferenças seja ainda maior. No desfecho, tanto do texto literário quanto do filme, encontra-se Macunaíma que “Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio” (Andrade 2019: 132). É que a personagem, mesmo tendo se deparado com uma profusão de silêncios durante toda a sua trajetória, ainda não havia compreendido as potencialidades dos silêncios, assim como tinha conseguido atribuir sentidos aos silêncios inerentes aos homens e às máquinas por ocasião de sua chegada a São Paulo, quando confundiu as coisas: “De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma

luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (Andrade 2019: 36). Vale ressaltar que é o próprio silêncio que “intervém como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos” (Orlandi 2007: 90).

Os silêncios têm autonomia para se apresentar de diversas formas, uma vez que há silêncios de incontáveis espécies, e isso sem levar em consideração as inúmeras possibilidades de cruzamento entre eles. Além disso, eles possuem caráter de mobilidade, deslocamento e continuidade de sentidos. É que o silêncio tem uma “força corrosiva, que faz significar em outros lugares o que não ‘vinga’ em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho” (Orlandi 2007: 13). É por isso que quanto mais houver interstícios, fissuras, lacunas, frestas, rupturas, tanto mais sobressaem as ocorrências de silêncio. E é justamente no conluio entre o dizível e o indizível que se define a criação artística.

Adorno (1982: 95) declara que “a arte aspira a fazer falar o silêncio”. Pode-se afirmar que *Macunaíma* atesta e ratifica essa assertiva. Joaquim Pedro de Andrade, depois de realizar a adaptação da rapsódia de Mário de Andrade para o cinema, afirmou em uma entrevista:

Acho que o personagem, no livro, é mais gentil do que no filme, assim como o filme é mais agressivo, feroz, pessimista, do que o livro amplo, livre, alegre e melancólico de Mário de Andrade. Para ser honesto, considero o filme um comentário do livro. (Andrade 2008)

Essas inferências, externadas pelo próprio produtor do longa-metragem, são decorrentes de atribuições de sentido conferidas por ele às construções de silêncio que habitam o texto literário e também a produção fílmica. Fica evidente, em relação às duas obras, a questão da ‘influência’, discutida por Harold Bloom (1997). Na impossibilidade de instaurar uma ‘originalidade absoluta’, Joaquim Pedro realiza uma ‘apropriação criativa’.

É necessário, ainda, chamar a atenção para o fato de que, na qualidade de arte, *Macunaíma* – tanto o livro quanto o filme – guarda uma quantidade imensa de construções de silêncio que se abrem, cada uma delas, para múltiplas possibilidades de significado às quais, entretanto, jamais se conseguirá atribuir todos os sentidos possíveis.

NOTAS

* Luzia Aparecida Berloff Tofalini é professora associada da Universidade Estadual de Maringá (UEM), atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de estudos literários. Fez estágio de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP), Doutorado pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis), Mestrado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Concentra estudos na linha de pesquisa Literatura e historicidade. Desenvolve projetos relacionados ao diálogo da Literatura com outras áreas do conhecimento, especialmente com a Filosofia e com a Psicanálise.

¹ Cf. Respostas de J.F. Moratiel, da Ordem dos Pregadores, que criou a Escola do Silêncio, a algumas perguntas relacionadas ao silêncio (Sciadini 2000: 52-53).

Bibliografia

- Adorno, Theodor L. W. (1982), *Teoria estética*, tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- Andrade, Mário de (2019), *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2. ed. Prefácio de Márcia Fusaro, Brasília (DF), Edições Câmara.
- Andrade, Joaquim Pedro de (2004), *Macunaíma*. Adaptação, roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade, Produção: Filmes Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes. Restauração: TeleImage / Cinemateca brasileira / Trama, São Paulo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wqzRVH_ydFA> (último acesso: 08/06/2022).
- Andrade, Joaquim Pedro (2008), *Entrevista*, por Ute Hermans, in *Folha de São Paulo*, 10/08/2008, Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/09/443245-cineasta-de-macunaíma-morria-ha-duas-decadas-no-rio.shtml>> (último acesso: 08/06/2022).
- Andrade, Osvald de (1966), *Poesias reunidas*, São Paulo, DIFEL.
- Araújo, Mauro Luciano Souza de (2010), *Herói popular sob ironia na cena política: estudo sobre o personagem e o entrelaçamento entre ficção e realidade nos filmes Macunaíma (1969) e Terceiro Milênio (1982)*, Dissertação, Mestrado, Orientadora Josette Maria Alves Monzani, São Carlos (SP), Universidade Federal de São Carlos.
- Balbuena, Monique Rodrigues (1994), *Poe e Rosa à Luz da Cabala*, Rio de Janeiro, Imago.
- Bahiana, Ana Maria (2012), *Como ver um filme*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Barreto, Lima (2019), *Triste fim de Policarpo Quaresma*, 2. ed. Prefácio de Márcia Fusaro, Brasília (DF), Edições Câmara.
- Betton, Gérard (1987), *Estética do Cinema*, tradução de Marina Appenzeller, Revisão de Alexandre Soares Carneiro, São Paulo, Martins Fontes.

- Bloom, Harold (1997), *The anxiety of influence: a theory of poetry*, 2 ed, New York Oxford / Oxford University Press.
- Cunha, Dalva (1981), *Silêncio, comunicação do ser*, Petrópolis, Vozes, 1981.
- Castro, E. M. de Melo e / Gotlib (Org.) (1993), *O fim visual do século XX & outros textos críticos*, São Paulo, Edusp.
- Clemente, Elvo (1978), *A palavra*, Petrópolis (RJ), Vozes.
- Folha (on line) (2008), *Entenda o movimento literário que deu origem a Macunaíma*, 03 de março de 2008. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/375621-entenda-o-movimento-literario-que-deu-origem-a-macunaíma.shtml>> (último acesso em 15/12/2021).
- Ferreira, Vergílio (1972), "Da verossimilhança", in *Colóquio, Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Número 8, julho de 1972, p. 5-10, Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=8&p=5&o=p>> (último acesso em 31/05/2022).
- Fusaro, Márcia (2019), *Prefácio*, in Andrade, Mário de, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2 ed. Brasília, Câmara dos Deputados, Edições Câmara.
- Jozef, Bella (2006), *A máscara e o enigma, a modernidade, da representação à transgressão*, São Paulo, F. Alves.
- Kangussu, Imaculada / Fonseca, Jair Tadeu da (2011), "Macunaíma, literatura, cinema e filosofia", in *Artefilosofia*. Universidade Federal de Ouro Preto Volume 6, número 11, seção Arte e Sociedade, Ouro Preto (MG): Periódicos Ufop, p.144-157, Disponível em <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/603/559>> (último acesso em 16/01/2022).
- Kovadloff, Santiago (2003), *O silêncio primordial*, tradução de Eric Nepomuceno / Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Leal, José Luciano Marculino (2018), "Cinema e inclusão: a promoção de aprendizagens em contexto de tdiics". in *Anais. III Cintedi*, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), de 29 a 31 de agosto, Campina Grande (PB), Realize, p. 1-12.
- Le Breton, David (1999), *Do silêncio*, tradução de Luís M. Couceiro Feio, Lisboa, Instituto Piaget.
- Lotman, Yuri (1978), *A estrutura do texto artístico*, tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo / Alberto Raposo. Lisboa, Estampa.
- Napolitano, Marcos (2004), *Como usar o cinema na sala de aula*, 2. ed. São Paulo: Contexto.
- Picard, Max (2014), *Il mondo del silenzio (il sale dela terra)*, Milano (Itália), Sevitium Editrice.
- Sciadini, Patrício (2000), *Silêncio*, São Paulo, Loyola.
- Silva, Thais Maria Gonçalves da (2012), "Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária", in *Anuário de literatura*, periódicos da Universidade Federal de Santa Catarina, ISSN 2175-7917, v. 17. no. 2. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 181-201.
- Tofalini, Luzia A. Berloff (2020), *Silêncios e Literatura. Construções de sentido em Jerusalém*, Universidade Estadual de Maringá, Maringá (Pr.), Eduem.