

## Do modernismo literário de “Macunaíma” “para o herói: experimentos sem nenhum caráter”

Daniella Aguiar<sup>1</sup> (UFJF)

**RESUMO:** Formas diversas de associação entre literatura e dança são descritas e analisadas por muitas tradições acadêmicas. A dança, como um complexo fenômeno de linguagem, aparece em prosa, obras de ficção, e em poesia; inversamente, observa-se a inserção de textos literários em obras coreográficas. A atuação criativa de poetas na concepção de espetáculos de dança é outra atividade historicamente consagrada, além de sistemáticas reflexões a que muitos escritores se dedicaram; há, finalmente, a criação de espetáculos híbridos em que diversos sistemas se combinam em instalações *verbivocovisuais*. Este trabalho se concentra em uma categoria específica deste fenômeno, que são os processos que envolvem uma relação direta entre uma fonte literária e um determinado resultado coreográfico. Muitos têm definido esta categoria como “tradução intersemiótica”. O termo foi estabelecido por Roman Jakobson e consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais. O termo adquiriu, entretanto, maior abrangência explanatória e é utilizado para descrever relações entre diversos sistemas, não podendo mais estar confinado à interpretação de signos verbais. O corpus principal de análise deste trabalho é formado pela tradução intersemiótica de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para a obra de dança contemporânea *Para o herói: experimentos sem nenhum caráter – corpo s/ papel*, de Paula Carneiro Dias (2010). A questão principal a ser desenvolvida pode ser assim resumida: como esta obra, reconhecidamente polêmica, de dança contemporânea, “atualiza” questões estéticas contextualmente situadas no ambiente modernista brasileiro? Por meio de uma fortuna crítica bem estabelecida sobre *Macunaíma*, e tendo Gilda de Mello e Souza, Telê Porto Ancona Lopez e Haroldo de Campos entre os principais autores, este trabalho tem o propósito de discutir *como* preocupações modernistas, em *Macunaíma*, foram intersemioticamente traduzidas no campo abrangente da dança contemporânea brasileira.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica. Macunaíma. Modernismo. Dança contemporânea.

### Introdução

Em termos históricos, é com o advento do Romantismo literário que a dança inicia sua inspiração na literatura (CHAVES, 2008, p. 24). *La Sylphide* (1832), criado a

---

<sup>1</sup> Daniella Aguiar, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

partir de um libreto de Adolphe Nourrit, baseado em um conto de Charles Nodier, *Tribly ou Le Lutin d'Argail* (CHAVES, 2008. p. 24) foi o primeiro balé de matizes românticos. Entre os temas do romantismo observados nos balés estão “a infelicidade amorosa, as tensões emocionais e o seguimento [sic] de um ideal inatingível” (CHAVES, 2008. p. 24). Após o sucesso de *La Sylphide*, o poeta ThéophileGautier criou para uma bailarina notável de sua época, Carlota Grisi, o balé *Giselle* (1841) (CHAVES, 2008. p. 25; PEREIRA, 2004). Este novo balé apresentou os mesmos ingredientes do anterior; entretanto, sua composição e história eram mais maduras (baseadas no amor inalcançável e que continua após a morte), e a reprodução das bailarinas etéreas.

Depois de *La Sylphidee Giselle*, a prática de tradução intersemiótica da literatura para dança tornou-se uma constante dos processos de criação coreográficos. Podemos citar exemplos importantes como as traduções de contos de fadas do francês Charles Perrault coreografadas por MariusPetipa na Rússia czarista do século XIX; *Le spectre de la rose* (1911) e *L'après-midi d'unfaune*(1912), poemas de ThéophileGautier e Stéphane Mallarmérespectivamente, traduzidos pelos Ballets Russos de Diaghilev em coreografias de Michel Fokine e VaslavNijinsky; e as traduções de diversos mitos e tragédias gregas para dança na primeira metade do século XX, coreografadas por Martha Graham. Estes exemplos baseiam suas traduções especialmente nas narrativas e nos aspectos semânticos do texto literário. Ainda hoje, encontramos diversos exemplos de tradução intersemiótica da literatura para dança no Brasil e no mundo; entretanto, muitos deles consideram ainda outros aspectos, além da narrativa e aspectos semânticos, em suas traduções.

As diferenças entre literatura e dança são óbvias. É um truísmo afirmar que o material sobre o qual cada uma das manifestações atua, seus meios de produção e recepção, são muito distintos. Podemos dizer, através de uma simplificação grosseira, que a dança, ao menos convencionalmente, trabalha com o corpo em movimento, objetos sonoros, visuais e entidades tridimensionais relacionadas; a literatura, por sua vez, com as línguas naturais e materiais para-linguísticos. Na dança, a música ou qualquer material sonoro se relaciona com o movimento, sob diferentes aspectos, incluindo o som do próprio corpo. Na literatura, o discurso assimila as propriedades

acústicas da voz e constrói a musicalidade do verso ou da sentença, na poesia e na prosa. A visualidade de uma obra de dança se apresenta diante da visão do espectador através de qualidades do movimento, do figurino e do espaço cênico; a obra literária cria uma visualidade mental através de diversas estratégias imagéticas. O espectador frui um espetáculo de dança na presença de outros espectadores, a plateia, em um local determinado, em geral um teatro, durante um tempo de duração previsto pela obra; o leitor literário, por sua vez, escolhe onde, quando e quanto tempo dedicará à fruição da obra.<sup>2</sup>

Tamanha diferença impõe ao tradutor-criador de dança a tarefa de criticamente escolher o que é relevante na obra literária para ser traduzido e através de quais estratégias traduzir. No caso do corpus de análise, formado pela tradução intersemiótica de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para a obra de dança contemporânea *Para o herói: experimentos sem nenhum caráter – corpo s/ papel*, de Paula Carneiro Dias (2010), ainda outra questão se apresenta: como atualizar problemas estéticos do modernismo literário na criação em dança contemporânea?

#### Literatura e Dança: Tradução Intersemiótica<sup>3</sup>

De acordo com Jakobson (1969. p. 65), a tradução intersemiótica, um dos três tipos de tradução de sua tipologia, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. O linguista russo foi o primeiro a elaborar cuidadosamente um conceito para este tipo de relação entre sistemas de signos verbais e não-verbais. O termo adquiriu maior abrangência, e atualmente pode ser utilizado para designar relações entre sistemas de signos de diversas naturezas, não estando confinado

<sup>2</sup>Para uma discussão ampliada da relação entre literatura e dança ver Aguiar (2013).

<sup>3</sup>As pesquisas sobre as relações entre literatura e dança fazem parte de tradições acadêmicas de investigação que se distribuem em diferentes domínios e tendências. Os Estudos Interartes, anteriormente chamado de Artes Comparativas, tiveram origem na Literatura Comparada, especificamente nos estudos de literatura e outras artes. Em outra perspectiva, os Estudos da Intermedialidade estão relacionados, em sua origem, aos Estudos de Mídias (*Media Studies*), inicialmente interessados especialmente nos “novos” meios: rádio, televisão, cinema e vídeo, além das mídias impressas (MOSER, 2006). Já a tradução intersemiótica pode ser considerada um ramo dos Estudos de Tradução, um fenômeno específico estudado por este ramo. Apresento apenas as definições relacionadas à tradução intersemiótica para focar no objetivo deste artigo.

apenas à interpretação de signos verbais (CLÜVER, 1997. p. 43; GORLÉE, 2007; PLAZA, 1987).

O leitor pode questionar a adequação do termo tradução aplicado as relações entre as artes. Entretanto, diversos autores e tradutores já modificaram a própria noção de tradução interlinguística. Haroldo de Campos, poeta e tradutor, a partir da noção de impossibilidade da tradução defende a ideia de recriação.

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, 1992. p. 34-35).

Ao criar uma nova nomenclatura, Campos polemiza “a ideia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel e servil, vista quase sempre como uma atividade subalterna diante do texto original, ‘aurático’ e ‘verocêntrico’, no confronto com o qual o tradutor deveria modestamente ‘apagar-se’” (CAMPOS, 1994, p. 184 –185). Aceita a ideia de que uma tradução é uma criação, ou como Campos sugere, uma recriação, e aceita a tese de que em arte “é impossível distinguir entre o que é representação e o que é representado” (CAMPOS, 1992, p. 31), chamamos a atenção para um aspecto definidor de tal operação: a dimensão semântica (ou nível semântico) é apenas uma, entre outras, a serem traduzidas, ou recriadas.

Devemos considerar, nesta discussão, a tradução poética, próxima da tradução intersemiótica, por lidar com outras formas de restrição, além das notadamente linguísticas. Isto porque ela não tem como foco a reconstituição da mensagem referencial, mas sua função poética, conforme alerta Haroldo de Campos (1992). Neste subtipo de tradução interlinguística há diversos níveis ou camadas relevantes de organização ou descrição – métrica, ritmo, sintaxe, fonética, entre outros – conforme Haroldo de Campos (1992) argumenta, apoiado principalmente em Jakobson, comprometendo a ideia corrente de tradução como “transmissão da mensagem” do texto

traduzido. Umberto Eco (2007, p. 95) é outro autor que, ao mencionar a tradução poética, assume como possível, por exemplo, que o conteúdo seja sobrepujado em detrimento do ritmo da poesia, conforme uma dinâmica que está relacionada à negociação entre perdas e ganhos. Isto quer dizer que, em algum dos níveis, o texto alvo (tradutor) não *equivale* ao texto fonte (traduzido), pois o tradutor deve fazer escolhas sobre aspectos que considera interpretativamente mais relevantes.

No caso da tradução interlinguística há, ao menos entre as línguas não-isolantes, uma correspondência entre os níveis (morfológico-morfológico, fonético-fonético, rítmico- rítmico). A principal dificuldade teórica na tradução intersemiótica está relacionada à comparação entre sistemas ou linguagens radicalmente diferentes e seus níveis de descrição específicos, pois não há correspondência. Este tipo de tradução, portanto, pode ser descrita como uma relação entre sistemas multi-níveis onde níveis são coordenados em termos de restrições mútuas. Neste sentido, apesar de podermos descrever o *espaço cênico na dança*, por exemplo, sem referência à *morfologia do movimento*, eles, de fato, se constroem mutuamente.<sup>4</sup>

Sumariamente, considera-se aqui que a tradução intersemiótica é uma relação entre dois sistemas, ou linguagens, diferentes cujos níveis de descrição não têm correspondência direta; trata-se de uma operação em que certos níveis, e as relações entre eles, são considerados relevantes pelo tradutor; ela “amplifica” certas características da tradução interlinguística como a impossibilidade de tradução completa, a ideia de que tradução não é transmissão de mensagem e por isso encontramos grandes diferenças entre fonte e alvo e entre diversas traduções da mesma fonte.<sup>5</sup> A partir daqui examinamos o caso “Macunaíma”.

“Macunaíma”: breves apontamentos

---

<sup>4</sup>Esta suposição depende da ideia de um sistema semiótico como um sistema multi-nível, de acordo com Queiroz e El-Hani (2006).

<sup>5</sup>Desenvolvemos um modelo da tradução intersemiótica baseado, principalmente, na semiótica de C. S. Peirce e na noção de recriação de Haroldo de Campos em uma série de publicações (ver AGUIAR e QUEIROZ, 2013, 2010; QUEIROZ e AGUIAR, 2013). Entretanto, não aplicamos tais premissas aqui pois não fazem parte desta análise inicial de nosso corpus, o que será desenvolvido em trabalhos futuros.

Mário de Andrade escreveu a primeira versão de “Macunaíma” em dezembro de 1926, durante as férias na chácara “Sapucaia” em Araraquara. Fez mudanças em 1927, após retorno de viagem ao Norte do país, e a obra foi publicada em 1928 (FONSECA, 2013. p. 139-40).

O personagem-título, o herói sem nenhum caráter, é filho de uma índia tapanhumas. Casou-se com Ci, a Mão do Mato, guerreira da tribo das icamiabas e Rainha das Amazonas, o que o tornou imperador do Mato Virgem. Ci, após a morte de seu filho com Macunaíma, vira estrela do céu e deixa como herança sua muiraquitã. Tal pedra mágica foi perdida pelo herói que para resgatá-la deixa a floresta com seus dois irmãos e vai para São Paulo, onde a pedra está em posse de Venceslau Pietro Pietra ou o gigante Piaimã. Após a acumulação de diversas narrativas e o efeito de “retardamento épico” (CAMPOS, 2008. p. 59), Macunaíma enfrenta mata Piaimã e consegue a muiraquitã de volta. “Socialmente marginalizados, pobres, contraindo doenças [...], o herói Macunaíma e seus irmãos tarde demais resolvem bater em retirada para o Uraricoera.” (FONSECA, 2013. p. 145).

O mito de “Macunaíma” foi extraído de “Vom Roraíma zum Orinoco”, livro de contos ameríndios reunidos pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg. Haroldo de Campos (2008), afirma que, com intuítos artísticos, Mário de Andrade “percebeu o que havia de invariante na estrutura da fábula para justamente poder jogar criativamente com os elementos variáveis sobre esse esquema axial” (CAMPOS, 2008. p. 24). Apesar da crítica de Gilda de Mello e Souza (2003. p. 10) sobre a designação de “composição em mosaico”, adotada por Florestan Fernandes e especialmente Haroldo de Campos, porque “sugere a justaposição simples dos empréstimos tomados a sistemas diversos, mas oblitera a elaboração criadora complexa” (SOUZA, 2003. p. 10), muitos autores concordam que “Macunaíma” é um trabalho criativo que faz uso de materiais previamente consumidos pelo escritor.

De acordo com Gilda de Mello e Souza (2003. p. 15) há uma grande variedade de materiais que serviram para elaboração de “Macunaíma”, além dos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg e outros, passando por narrativas de diferentes origens (africana, ibérica, portuguesa, brasileira). Além desse material, já híbrido, a autora cita outros como:

anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de ideias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas – que segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poéticas de realizar ‘sonoridades curiosas’ ou ‘mesmo cômicas’ (SOUZA, 2003. p. 15-16).

A tese de Gilda de Mello e Souza (2003. p. 12), por outro lado, afirma que Mário baseia-se em duas formas básicas da música ocidental: uma baseada no princípio da rapsódia e outra no princípio da variação, ambas presentes na música regional do Brasil.

Deve-se notar como o acesso e o uso metodológico e sistemático de outras obras culturais alimentam a criação desta obra do modernismo brasileiro.

Outros aspectos que merecem destaque são o uso da linguagem falada, ao invés do português formal, e a des-regionalização da língua com uso de regionalismos sem discriminação. De acordo com Silva (2009. p. 45), “o erro gramatical corresponde a um projeto de ‘descoberta do Brasil’, ou como Mário diz recorrentemente em sua correspondência com Bandeira, o ‘abrasileiramento’ do Brasil”

Este projeto de sistematização da fala brasileira, que percorreu o trabalho de Mário de Andrade, acompanha um espírito de negação da vanguarda brasileira na medida em que rechaçou o gosto oficial, as normas de fala e escrita. Negou-o para dar estatuto literário à linguagem da comunicação diária, para privilegiar a mistura entre o popular e o culto.

A inconsistência do caráter de Macunaíma foi citada por diversos autores. Souza (2003), por outro lado, indica indeterminação em diversos níveis da rapsódia. A autora cita a indeterminação geográfica (“fauna e flora lendárias que, libertando-se das contingências regionais [...] como elemento unificador da grande ‘pátria

despatriada” (SOUZA, 2003. p. 32)); a indeterminação temporal representada pela categoria de *coexistência*, em que não há passado, presente ou futuro; além disso os personagens são imprecisos e descaracterizados “sujeitos a uma espécie de oscilação semântica que os envolve num halo de indeterminação, obrigando o leitor a confrontos frequentes e constantes reavaliações de sentido” (SOUZA, 2003. p. 33).

De “Macunaíma” “Para o Herói”

A obra de dança contemporânea “Para o herói: experimentos sem nenhum caráter –corpo sobre papel” (2010) estreou Sala do Coro do TCA, Salvador, maio de 2010. Esta sessão descreve cronologicamente como a obra se desenvolve. Neste solo de dança, a plateia entra na sala de espetáculo e se depara com a criadora e *performer* escrevendo, com lápis carvão, trechos de “Macunaíma” sobre um longo papel estendido de um ponto a outro da sala. Quando chega ao final do papel, Paula despe-se e se prepara, deitada, para iniciar seu percurso de uma ponta a outra sobre este longo manuscrito. Os primeiros movimentos se assemelham a um mata-borrão, pressionando partes do corpo sobre o papel de modo que as palavras são impressas neste e podem ser lidas, devido a nitidez com que foram reproduzidas sobre a pele. Após, a dançarina adquire diversas formas corporais zoomorfas no caminho sobre o papel e o texto torna-se inteligível. Ao final, o papel é empurrado/puxado formando um grande amontoado sobre o corpo da dançarina, borrado pelo texto em lápis carvão

O corpo que se despe e se veste de texto, borrão e papel, é uma metáfora da complexidade adquirida na experiência do anti-herói. Pode ser também interpretado como uma representação da estrutura de “Macunaíma”, baseada em outros textos [contos indígenas, e tradições musicais]. Deste modo, o corpo se despe para ser alimentado pelo texto, e aquele texto torna-se tão pessoal, como as tradições utilizadas por Mário de Andrade. O texto em determinado momento não pode mais ser reconhecido e se mescla ao corpo que dança. Podemos ainda ler esta trajetória do corpo como um ato antropofágico no qual a dançarina incorpora [torna corpo] o texto de Mário a ponto de torna-lo seu.



A relação com qualquer manifestação popular ou regional não é explícita. Ao contrário de diversos grupos e cias de dança que fazem uso das danças regionais como ponto de partida para criação, usando movimentos codificados e modificando-os, num processo análogo ao de Mário de Andrade em Macunaíma, Paula, apesar de ter conhecimento de diversas danças como coco, maracatu, entre outras, opta por criar uma metáfora altamente rica e que pode inclusive indicar uma relação com o universo popular e regional.

Do mesmo modo que Mário de Andrade faz seu ‘herói’ perder sua consciência tradicional / própria e adotar outra, que poderíamos chamar de hispano-americana, Paula Carneiro Dias se despe, deixando pra trás suas crenças sobre dança e dança contemporânea, para alimentar-se “do outro”, do texto de Mário de Andrade, e do universo de Macunaíma.

#### Referências Bibliográficas

AGUIAR, Daniella. *Da literatura para dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica*. 2013. 215 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

AGUIAR, Daniella e QUEIROZ, João. “Semiosis and Intersemiotic Translation,” *Semiotica*, n. 196, p. 283-292, 2013.

AGUIAR, Daniella e QUEIROZ, João. “Modeling Intersemiotic Translation: Notes Toward a Peircean Approach”. *AS/SA*, n. 24, p. 68-81, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 320 p.

\_\_\_\_\_. “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”. In: PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo

de. (eds.) *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p.181-192.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 314 p.

CHAVES, Henrique. “Literatura e dança: um diálogo para além das palavras”. *Textos e pretextos*, Coreo-grafias – Literatura e dança, Torres Vedras, n. 11, p. 14-33, outono/inverno 2008.

CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 37–55, 1997.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007. 458 p.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013. 248p.

GORLÉE, Dinda L. “Bendingbackandbreaking”. *Symploke*, v. 15, n. 1-2, p. 341-352, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. 143 p.

MOSER, Walter. “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”. *Aletria*. Revista de estudos de literatura, n. 14, p. 42-82, Jul-Dez 2006.

PEREIRA, Roberto. *Giselle: o vôle traduzido (Da lenda ao balé)*. 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2004. 186 p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.

QUEIROZ, Daniella. João eAGUIAR, Susan (org.). "Iconicity and Intersemiotic Translation". In: PETRILLI, Susan (org.). *Writing, Voice, Undertaking*. New York: LEGAS, 2013. p. 29-32.

QUEIROZ, João e EL-HANI, Charbel. "Towards a Multi-level Approach to the Emergence of Meaning in Living Systems." *Acta Biotheoretica*, n. 54, p. 179-206, 2006.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 176 p.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupí e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003. 96 p.