

Na exterioridade da nação: imagens de índios em adaptações literárias

Marinyze Prates de Oliveira¹

Até a década de 1930, aproximadamente, a literatura no Brasil representou o espaço por excelência de construção dos discursos e imagens da nacionalidade. Contemporaneamente, no entanto, são os meios de comunicação de massa, em especial cinema e televisão, os principais plasmadores de modos de ser do *homo nationalis*, fato que torna os filmes resultantes da adaptação de obras literárias um objeto privilegiado para análise dessa questão, conforme procederemos aqui, em relação a três deles: *O descobrimento do Brasil*, realizado por Humberto Mauro (1937), com base na *Carta* de Pero Vaz de Caminha; *O Guarani*, dirigido por Norma Bengell (1996), com base no romance de José de Alencar, e *Macunaíma*, adaptado por Joaquim Pedro de Andrade (1969), da rapsódia de Mário de Andrade.

Olhar roubado

A adaptação da *Carta* de Pero Vaz de Caminha para o cinema foi realizada por Humberto Mauro no ano em que Getúlio Vargas, por meio de um golpe, dissolveu os partidos políticos, suspendeu as liberdades civis e aniquilou a independência dos Estados em relação ao poder central, cômico de que somente um regime totalitário e estável poderia conduzir o país rumo a uma ampla modernização. Promovendo uma redefinição da “brasilidade”, que seria largamente disseminada no plano interno e se empenharia em dissolver as inegáveis diferenças que sempre balizaram a sociedade brasileira, o Estado Novo renunciou à exaltação do índio como símbolo nacional e, concomitantemente, a miscigenação racial e a acentuada presença dos negros na composição populacional deixaram de ser encarados como empecilho ao progresso. O governo Vargas demonstrou uma excepcional eficiência em fazer um uso político da cultura, e através dos diversos órgãos estatais, promoveu a valorização da expressão popular, enalteceu a memória do passado, no qual se inscreviam

as raízes portuguesas, e elevou a tradição e o patrimônio histórico à posição de autênticos valores nacionais, acionando habilmente o potencial da engrenagem que Ernest Gellner denominou de “fábrica especializada” do homem nacional — a escola e um sistema de comunicação — para construir a imagem paternalista do Estado. Já em 37, criou-se o DIP — Departamento de Imprensa e Propaganda — órgão encarregado de promover a legitimação do regime perante a opinião pública e, logo em seguida, o INCE — Instituto Nacional de Cinema Educativo. O fato de *O descobrimento do Brasil* haver sido realizado sob as expensas do INCE explica, em boa medida, não só as motivações ideológicas que sustentaram tal empreendimento, mas a própria maneira como a *Carta* de Caminha foi apropriada por Humberto Mauro.

O chamado “episódio do descobrimento”, em que se baseia o filme do cineasta mineiro, foi registrado por Caminha em sua *Carta*, oficializado pelos historiadores e apropriado pela literatura oitocentista, que ajudou a inscrevê-lo no imaginário da população como o capítulo inaugural da grande narrativa da nacionalidade, passando a corresponder ao “mito de fundação” da nação brasileira. Estampar, deste modo, na tela do cinema, o momento mítico do encontro entre portugueses e índios, constituía, para o projeto nacionalista do governo Vargas, mais uma forma de reforçar a idéia da nação como uma grande família, e a figura de seu dirigente como pai protetor.

O filme inicia-se pela imagem das caravelas já em plena viagem e a primeira seqüência tem por objetivo construir a imagem do colonizador português como tecnicamente superior. Na segunda seqüência de *O descobrimento do Brasil*, que narra a chegada da esquadra portuguesa ao Novo Mundo e o contato dos europeus com os habitantes nativos, o filme ganha um ritmo muito mais dinâmico, já que agora tudo é novidade e merece, portanto, ser minuciosamente registrado pelo olhar atento de Caminha/Humberto Mauro. É impulsionado pelo mesmo intuito que moveu Caminha, ao tecer a descrição dos habitantes da terra recém-descoberta, de estabelecer comparações e evidenciar as qualidades faltantes ao nativo, em correlação com o europeu civilizado, que Humberto Mauro constrói seu filme. Diante da maneira como se compôs, através do realismo das imagens cinematográficas, o perfil dos navegadores lusitanos e, conseqüentemente, do homem ocidental e civilizado, na primeira parte do filme (incluindo-se aí desde o modo de vestir-se, calçar-se e utilizar certos instrumentos e utensílios, até a forma de portar-se dentro de uma estrutura social hierarquizada, aspectos totalmente familiares ao espectador brasileiro pós-colonizado da década de 30), as imagens dos habitantes nativos da terra — mostrados, pela primeira vez no filme, à margem de um rio e em um plano

geral que os iguala em aparência e dilui suas individualidades — são, no mínimo, impactantes.

Através das imagens recortadas pela câmera de Humberto Mauro, o espectador do filme vai praticamente sendo convidado a entrar no jogo comparativo montado pelo diretor e, a cada tomada, vê estampar-se na tela, cada vez com nitidez maior, o aspecto “estranho” (que mais tarde se traduziria como “exótico”) e o atraso dos habitantes da terra. A cena em que os dois índios atravessam o rio, em uma jangada feita de toras de madeira, para ir ao moderno bote onde Afonso Lopes — incumbido por Cabral de efetuar a primeira operação de reconhecimento daquela terra e daquela gente — espera-os para conduzi-los à presença do capitão-mor representa, e não só para Afonso Lopes e seus ajudantes, uma oportunidade de vê-los e observá-los mais de perto. Apanhados em primeiro plano, eles são apresentados também à curiosidade do espectador. Mas é a cena seguinte, na qual se narra a visita de ambos à nau-capitânia, que constitui a oportunidade por excelência para os espectadores (aqui no duplo sentido que o termo em tal contexto comporta, de conquistadores lusitanos, no momento do primeiro encontro com os índios, e de público cinematográfico brasileiro a partir de 37, quando o filme foi lançado) observar de perto aquelas criaturas.

Rompendo o mutismo que em geral o diretor do filme impôs aos personagens, Cabral, após saber que dois nativos seriam trazidos a sua presença, exclama entusiasmado: “Que se prepare tudo para recebê-los como hóspedes de honra!” Nesse momento, inverte-se no filme a posição dos dois grupos de personagens: os portugueses são elevados à posição de anfitriões, enquanto aos nativos é atribuída a condição de hóspedes em sua própria terra. Sentadas em uma platéia semicircular, as autoridades portuguesas se preparam para assistir ao desfile dos dois índios que, apanhados de costas pela câmera (Humberto Mauro achou por bem priorizar a reação dos portugueses diante daquela imagem inusitada), andam em sua direção, sendo alvo de olhares atentos e não raro complacentes, que enfatizam a ingenuidade dos nativos e os reduz à condição de crianças crescidas. Em nenhum momento do filme, o contraste entre o civilizado e o primitivo, o europeu e o indígena, — ou, como possivelmente diria Lévi Strauss, “o cru e o cozido” — mostra-se tão evidente. De modo similar ao que ocorre com os portugueses, o espectador pode aí ver de perto, estabelecer comparações, rir-se da reação dos índios diante da comida e do vinho que lhes são oferecidos e até mesmo vir a reconhecer a legitimidade da colonização portuguesa, que os arrancou da ignorância em que se encontravam secularmente imersos.

Merece destaque nessa cena do filme a comunicação feita a Cabral por um de seus colaboradores: “A língua nos é desconhecida, Senhor Capitão-mor, e temos dificuldade em compreendê-los, mesmo por gestos”. Também para o espectador brasileiro, herdeiro do idioma de Camões e da cultura portuguesa, entender a língua dos índios é tão impossível quanto para os membros da esquadra de Cabral. Logo, é inevitável que, ao assistir ao filme de Humberto Mauro, o público se identifique mais com os lusitanos do que com os índios. Mas se tal fato ajuda, por um lado, a corroborar a “estrangeiridade” do elemento nativo e lançá-lo para a exterioridade da nação, por outro revela a univocidade do discurso que tradicionalmente tem falado os índios no Brasil, confiscando seu direito à voz e, por decorrência, à expressão de qualquer auto-imagem.

Enquanto em sua epístola Caminha informa que “O Capitão lhes mandou pôr por baixo das cabeças coxins; (...) e lançaram-lhes um manto por cima”², no filme, ao perceber que os nativos demonstram sono e se predispõem a dormir ali mesmo, Cabral coloca o indicador sobre os lábios, em um conhecido gesto de pedido de silêncio, ordena a saída dos companheiros, manda apagar as tochas e, pessoalmente, cobre os índios com lençóis, colocando ainda travesseiros sob suas cabeças, que repousam embaladas pela música de Vila Lobos. Constrói-se, deste modo, no filme, a representação do comandante da frota — e quiçá do português colonizador em geral — como o grande pai protetor, imagem que não deixa de suscitar uma analogia imediata com o próprio papel que o chefe da nação brasileira desejava desempenhar no Estado Novo. E se é por meio de um rio que no filme de Humberto Mauro habitualmente se dá a comunicação entre elementos de culturas tão díspares, ganha também aí grande destaque e um sentido relevante, sua *margem*, onde os índios aparecem pela primeira vez e sobretudo onde são mostrados na penúltima cena, que registra a partida dos portugueses para as Índias. Revestindo-se de uma simbologia não menos potente, tal elemento pode ser lido como o lugar que o discurso da nacionalidade no Brasil reservou aos índios e o filme de do cineasta mineiro buscou reforçar.

Empenhado, em *Nação e consciência nacional*, em rastrear a gênese do Estado-nação moderno, afirma Benedict Anderson: “Se é amplamente reconhecido que os Estados-nação são ‘novos’ e ‘históricos’, as nações a que eles dão expressão política assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, deslizam para um futuro ilimitado”.³ Varrer os índios para um passado remoto, relegá-los à imemorialidade que se perde na poeira dos tempos e celebrá-los nas comemorações cívicas como ancestrais do povo brasileiro, olvidando suas demandas presentes, tem sido

a operação através da qual o discurso da nacionalidade vem, desde a instituição do Estado Nacional brasileiro, lidando com a questão indígena.

Para o desenho de um perfil negativo dos índios no filme de Humberto Mauro colaborou até mesmo a omissão de certas informações favoráveis ao comportamento dos nativos contidas na epístola do escrivão português e desprezadas na produção do filme. Caminha deixa claro, por exemplo, que antes da partida da expedição para as Índias, os habitantes da terra já davam mostras de adesão aos hábitos civilizados, reagindo, diante da comida que lhes é oferecida pelos portugueses, de forma muito diferente do comportamento que tiveram na cena da visita à nau-capitânia: “Aos hóspedes, sentaram cada um em sua cadeira. E de tudo o que lhes deram comeram mui bem, especialmente lacão cozido, frio e arroz”.⁴ Em outro trecho, o escrivão menciona, também, a descoberta de que os índios possuíam habitações, segundo constataram os degredados enviados pelo Capitão-mor para investigar o modo de vida dos nativos, e ao contrário do que de início supunham: “E, segundo êles diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais eram tão compridas, cada uma, como esta nau capitaina”.⁵ Essas e outras informações encontram-se ausentes do filme de Humberto Mauro, colaborando, inclusive, para negar a pretensa “fidelidade ao original”, que ele fazia questão de ressaltar.

Em contrapartida, a imagem do colonizador português que em geral emerge do filme do cineasta mineiro é cuidadosamente esculpida, de modo a ressaltar sua superioridade técnico-cultural e elegê-lo como modelo a ser seguido pelo projeto político do regime estadonovista, cujo discurso empenhava-se em inculcar na mente da população a idéia do desenvolvimento e do progresso como metas da nação brasileira. Se a cena da visita à nau é de fundamental importância em uma análise das estratégias utilizadas pelo cineasta para conferir supremacia ao elemento europeu e reduzir os índios à quase animalidade, o exame da cena em que Humberto Mauro reconstituiu o episódio da primeira missa — tarefa em que contou com o auxílio do quadro de Vítor Meirelles, amplamente conhecido de sucessivas gerações que se habituaram a vê-lo estampado exaustivamente em folhinhas, em selos e nas páginas dos livros didáticos — torna-se imprescindível para evidenciar como o discurso fílmico de *O descobrimento do Brasil* plasma a imagem do índio não apenas dócil, cordial e hospitaleiro, mas sobretudo subserviente.

Ícone que encontrou raros concorrentes no culto patriótico aos símbolos nacionais, o quadro de Meirelles se tornou a representação pictórica oficial da primeira missa rezada em solo brasileiro e da própria origem da nacionalidade. Na cena fílmica, do mesmo modo que ocorre no

quadro de Meirelles, o altar armado junto à cruz ocupa, sintomaticamente, a posição central, e para ali portugueses e nativos, dispostos em círculo, direcionam o olhar. Como se pode depreender da leitura da *Carta*, o elemento que pareceu impressionar mais fortemente Caminha no episódio da primeira missa foi a compulsão imitativa dos habitantes da terra. Exacerbando a impressão do escrivão português de que o velho nativo, ao apontar o dedo para o altar e depois para o céu, “lhes dissesse alguma coisa de bem”, Humberto Mauro transforma o velho índio no filme em uma espécie de regente de orquestra ou líder tribal que, além de se converter à fé cristã, estimula os demais a fazerem o mesmo. Se o sentido dessa cena for associado ao da que relata o episódio da partida das naus, tendo ao fundo a praia coalhada de índios que acenam entusiasmadamente para os portugueses, tem-se, não há dúvida, a grande lição da cordialidade do habitante nativo, referendada pelo filme do cineasta mineiro.

Embora saibamos muito pouco sobre a condição das mulheres na época dos Descobrimentos, algo, é certo: tanto na história, quanto na literatura referentes àquele momento, proliferaram discursos propagadores de sua vitimização. No tocante às mulheres índias, encontradas na Ilha de Vera Cruz pelos membros da esquadra cabralina, Caminha lhes dedica menor espaço do que o reservado à descrição dos homens e, em todas as vezes em que o faz, ocupa-se obsessivamente de sua nudez.

A autora portuguesa Isabel Allegro Magalhães afirma que “Caminha olha as ‘selvagens’ com aquela terna admiração dos homens de idade, sem quaisquer más intenções, tão-só interessado no corpo como ‘paisagem’” e, deste modo, “maravilha-se diante da beleza feminina indígena, sem no entanto assumir perante ela nenhum gesto, nenhum pensamento, de autoridade, de juízo, ou de superioridade européia e masculina”.⁶ E concluindo sua análise, diz a autora: “Pero Vaz de Caminha é a exceção a confirmar a regra: as suas ‘boas-selvagens’ são mais objeto de contemplação que de dominação. Elas permanecem intactas sob o seu olhar: numa beleza *intocada e intocável*” (grifos da autora).⁷

As referências de Caminha às “vergonhas” das índias podem ser lidas, todavia, sob uma perspectiva menos lusitana, que considere o comportamento do escrivão muito mais como um recalçamento do gozo de um súdito que cerimoniosamente se dirige a seu Rei, do que mesmo como uma “terna admiração de um homem de idade”. Em sua apropriação antropofágica da Carta de Caminha (“Meninas da gare”), Oswald de Andrade foi ainda mais radical, ironizando o comportamento pretensamente “respeitoso” do escrivão perante a nudez das índias e carregando de más-intenções o olhar do invasor. Homi Bhabha, por sua vez, encara o discurso colonial como um aparato de poder, “que se apóia no

reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas”⁸, e ao analisá-lo com base na psicanálise, a partir do conceito freudiano de “fetiche” — fixação sobre um objeto — que representa o jogo simultâneo entre a afirmação da plenitude e a ansiedade gerada pela falta, pela ausência, pela diferença, o crítico indo-britânico ajuda-nos a interpretar as reiteradas referências de Caminha às “vergonhas das índias” a partir de um novo prisma: como um jogo ambivalente de recusa e sedução diante da presença do Outro.

A câmera de Humberto Mauro, por sua vez, em apenas dois momentos, contempla a presença da mulher índia no episódio do “descobrimento”. Portando-se de acordo com o padrão representacional androcêntrico predominante na cultura ibérica — e ocidental, é oportuno enfatizar — que quase sempre colocou a mulher à margem do processo social, dos centros de decisão e dos grandes acontecimentos históricos, o diretor mineiro reserva muito pouco espaço em seu filme para a figura feminina. Na primeira vez em que a imagem de uma mulher nativa aparece em *O descobrimento do Brasil* (em um dos episódios no qual os portugueses, interessados em melhor conhecer os costumes daquela gente, adentram a mata e promovem uma troca de objetos com os índios), ela é mostrada sentada a um canto, e sorrindo muito, sintomaticamente na posição passiva de quem assiste de fora aos acontecimentos. A segunda vez em que o cineasta mineiro confere destaque a uma figura feminina é na cena da primeira missa, quando uma índia, que se encontra sentada em meio aos demais presentes, recebe um pano para cobrir o corpo nu. É verdade que, em ocasiões anteriores, os portugueses já haviam tentado vestir os índios, mas o fato de ser a mulher a única pessoa ali a merecer esse cuidado chama especialmente a atenção do espectador. Enquanto, segundo Caminha, à moça que veio assistir à missa “deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lhe ao redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir”⁹, no filme, quando o padre mostra à índia o pano, ela não apenas gesticula com as mãos, pedindo que o tragam até si — como se conhecesse a finalidade à qual se destinava — mas ajuda a cobrir-se com ele, assim permanecendo comportadamente até o fim da cerimônia, como se tivesse consciência da inadequação de sua nudez em momento que exigia absoluto recato. Coberto aquele objeto de fascínio e sedução, o olhar dos visitantes portugueses — que há quase dois meses se encontravam distantes de casa, em sacrificada viagem na companhia exclusiva de outros homens — viu-se protegido, podendo então concentrar-se na cerimônia litúrgica. Eis o que parece querer afirmar o diretor mineiro. Se, no filme, é na “margem” de um rio que os índios ao

final permanecem, não é outro, portanto, senão a “margem dessa margem”, o lugar que se reserva às mulheres índias.

Discípula aplicada

Publicado inicialmente em folhetim, no Diário do Rio de Janeiro, e em seguida em livro, em 1857, *O Guarani* inaugurou o indianismo alencariano — que incluiria ainda *Iracema* e *Ubirajara* — e se configuraria como o momento de maior expressividade dentro do projeto romântico que, segundo hoje se reconhece, visava a produzir uma “literatura nacional” e, ao mesmo tempo, reunir imaginariamente a sociedade, ajudando a construí-la e dotá-la de uma História, sob a forma de um passado plausível. Exercendo a dupla função de escritor e político, Alencar integrou uma geração de intelectuais investidos da tarefa “missionária” de, sobretudo após a Independência, ajudar a “estabelecer, desenvolver e codificar, por escrito e reflexivamente, os novos valores que vão surgindo anarquicamente, isto é, os que serão finalmente determinantes da estrutura social do país e da hierarquia entre os seus habitantes”.¹⁰

Na tarefa de “fabricar” a “etnicidade fictícia” (expressão de Etienne Balibar) indispensável à existência da nação brasileira, *O Guarani* de Alencar foi uma das obras literárias do período que maior contribuição prestou ao Estado, inclusive pelo fato de o escritor cearense haver conquistado, considerando-se os padrões da época, um expressivo número de leitores. Indo buscar na união entre Cecília e Peri a conciliação simbólica do elemento autóctone com o europeu invasor, Alencar ajudou a reforçar, em seus romances fundacionais, o mito das origens, plasmar o perfil do homem nacional e legitimar a rígida hierarquização que no século XIX (como ainda hoje) estrutura as relações sociais no Brasil, pois, como afirma Homi Bhabha, a nação é “mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social”.¹¹ O fato de, já no romantismo, os índios passarem a ser encarados no Brasil como ancestrais remotos, muito embora sua presença física, tanto nos sertões do país quanto até mesmo nas periferias dos grandes centros urbanos, negasse sua condição de exterminados, revela a maneira como o Brasil — e a América Latina, em geral — encontraram uma saída honrosa para um problema incômodo. Em *O Guarani* de Alencar, a tematização do índio, muito mais que uma operação para incluí-los na cobertura simbólica da nação brasileira que o escritor ajudava a plasmar, correspondeu a um processo de exclusão que os relegou à exterioridade da nação, exceção feita

apenas a Peri, o índio bom que se alia ao branco, cristianiza-se e torna-se um colaborador fiel de D. Antônio de Mariz.

O filme *O Guarani* foi realizado por Norma Bengell no governo de Itamar Franco, que substituiu Fernando Collor de Melo, afastado do poder por um processo de *impeachment*. Avesso ao entusiasmo liberalizante de seu antecessor, o novo Presidente cumpriu um mandato essencialmente voltado para a manutenção do *status quo*, reinstituindo a tranqüilidade que a classe dominante não havia encontrado na gestão de Collor. Testemunho eloqüente de estilo de governo de Itamar Franco foi a própria política cultural por ele adotada, que criou, inclusive, a “Lei do Audiovisual”, voltando a fornecer o indispensável suporte financeiro para a concretização de vários projetos artísticos, que no governo anterior não puderam ser realizados. Tal medida possibilitou ao cinema recuperar o fôlego e retomar suas atividades com maior vigor e otimismo.

Através da Embrafilme, o Estado assumiu boa parte do custo de produção da obra e, na sessão de estréia, o Presidente Itamar Franco “destacou as qualidades do filme”, enfatizando “que o caminho do cinema brasileiro passa pela exaltação da brasilidade”, já que “[t]emos artistas, técnicos e histórias grandiosas para contar”.¹² Também não se pode esquecer que, no momento em que Bengell decidiu filmar *O Guarani*, já estavam em curso os preparativos para a comemoração dos “500 anos do descobrimento do Brasil”. Lembrando Homi Bhabha, é graças à “impossível unidade da nação como força simbólica”¹³, que demanda a repetição infindável do discurso do “muitos em um”, que a nação moderna garante sua permanência. Financiar mais uma versão de *O Guarani* para o cinema — seguramente a obra mais representativa do empenho da literatura oitocentista brasileira em instituir o imaginário nacional — significou para o Estado, naquele momento, uma oportunidade que vinha ao encontro de seus próprios interesses.

Apesar de o lançamento de *O Guarani*, dirigido por Bengell, haver recebido enorme cobertura por parte da imprensa nacional — entrevistas com a diretora ou comentários sobre o filme foram publicados nos principais jornais e revistas do país — é intrigante, e até mesmo sintomático, que eles tenham se ocupado quase que exclusivamente das falhas cometidas pela diretora no manejo dos procedimentos cinematográficos. O *press book* distribuído pela NB Produções à imprensa, por ocasião do lançamento de *O Guarani* no Brasil, informa que o filme corresponde a uma “adaptação livre” do romance *O Guarani*, mas salta aos olhos — tanto do leitor dos depoimentos da diretora, quanto do espectador da película — o empenho de Bengell em seguir, aplicadamente, os passos de Alencar, repetir seus gestos, incorporar suas falas e, enfim, estampar na

tela o discurso da nação como comunidade monolítica que o escritor cearense plasmou em seu romance no século XIX. Mesmo quando reclama para si maior autonomia, Bengell jamais deixa de atrelar seu olhar de diretora cinematográfica ao de Alencar, como se, através desse mecanismo, agregasse a seu filme maior credibilidade, repetindo um procedimento similar ao do romancista, quando recorria a notas de rodapé para conferir verdade histórica a seus personagens e às situações por eles vividas.

No afimco de apreender a “essência do romance” de Alencar, ao adaptá-lo para o cinema, Norma Bengell expurgou “a angústia da influência”— comportamento, diga-se de passagem, não só freqüente, como digno de orgulho entre muitos cineastas, ansiosos em dotar seus filmes da importância de que usufruem as obras canônicas — e acabou transferindo para a tela a rígida hierarquização à qual o romancista cearense submeteu os personagens em sua obra literária. Adotando o jogo de “memória e esquecimento”, por meio do qual Alencar deslocou, convenientemente, a ação romanesca para um tempo remoto, Bengell mantém-se leal ao enredo do romance. Nas raras cenas novas que introduz no filme, leva ao paroxismo certos aspectos delineados pelo autor do romance, deixando patente que seu propósito é muito mais de corroborar que de propriamente problematizar o olhar oitocentista de Alencar e o discurso da nacionalidade por ele elaborado.

Em sua versão do romance, Bengell adere de forma incondicional ao sistema maniqueísta, binário e hierarquizante por meio do qual Alencar buscou refletir e legitimar a estruturação das relações sociais de poder no país. Se no romance o fato de ser possuidor ou destituído de atributos como fidalguia e elevação de caráter em geral serve como divisor de águas entre os dois grandes conjuntos em que se organizam os personagens, no filme, graças ao realismo da imagem cinematográfica, ganha evidência um outro importante componente: a feiúra ou beleza dos atores escolhidos, não raro acentuada (ou até mesmo produzida) com o auxílio de artifícios como maquiagem e figurino, os quais, acionando os mecanismos de identificação que regem a relação do espectador com a obra fílmica, ajudam a definir o sentimento de simpatia ou antipatia por certos personagens, pelo papel social que representam e pela mensagem da qual são portadores.

Senhor absoluto em seus domínios, Dom Antônio de Mariz situa-se no topo da pirâmide que representa a forte hierarquização sob a qual Alencar reproduziu as relações de poder em seu romance (e Bengell manteve em seu filme). Em D. Antônio de Mariz é possível divisar, segundo observa Silviano Santiago, as figuras tanto do “senhor de engenho” do período colonial, quanto do “chefe da empresa privada” de

hoje, sendo sua liderança “mais produto de uma hierarquização rígida do que da conseqüência de ordens violentas e repressivas”.¹⁴ Em *O Guarani*, nem mesmo os selvagens conseguem fugir ao ímpeto classificatório de Alencar e, conseqüentemente, de Norma Bengell, que mantém em seu filme a dicotomização entre os “bons” e os “maus” índios, no rastro da tendência manifestada desde as primeiras décadas da colonização portuguesa e das medidas inicialmente adotadas pela política de administração das populações indígenas, que os dividiu em dois grandes grupos — os tupis (aos quais se vinculam os guaranis) e os tapuias — de acordo com a resistência que manifestavam ao processo de domesticação e, conseqüentemente, ao progresso civilizacional almejado pelos colonizadores. Pertencente ao grupo dos “mansos e pacíficos”, que não representavam ameaça ao processo de catequização nem ao crescimento da atividade econômica de interesse do colonizador, Peri pôde ser investido — no romance e no filme — da condição de “um cavaleiro português no corpo de um selvagem”, conforme declara solenemente D. Antônio de Mariz a seu fiel colaborador, Dom Álvaro. Quanto aos aimorés — descritos por Alencar como “bárbaros que se alimentam de carne humana”, “horda de canibais”, “sequiosos de vingança”, “fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana”¹⁵ — se Norma Bengell não os retrata tão animalescos, também em nada colabora para que o espectador lhe devote qualquer simpatia. Confrontados com as qualidades físicas e morais de Peri, os aimorés no filme apresentam-se em geral feios, desajeitados, traiçoeiros, agressivos e amedrontadores. Seguindo os passos de Alencar, Bengell promove o elogio do “índio bom”, declarando seu repúdio às centenas de aimorés, apresentados ao espectador do filme como inimigos em potencial, que precisam ser energeticamente combatidos e, ao final, eliminados.

Não se pode esquecer que, entre José de Alencar e Norma Bengell, interpôs-se a poderosa indústria cinematográfica americana, que muito mais do que a literatura dos viajantes europeus pelo Novo Mundo, encarregou-se de plasmar, na mente dos espectadores dos quatro cantos do Planeta, a imagem do índio como ser embrutecido e sanguinário, cuja extinção é justificada pelo perigo de ataque ao homem branco e obstáculo à marcha da civilização rumo ao progresso, ou mesmo ao ouro escondido nas entranhas da terra. Por outro lado, se considerarmos a situação de desrespeito, violência e descaso contra as populações indígenas no Brasil — seja no século XVII, quando se passa a ação romanesca, seja no século XIX, quando escreveu Alencar, seja na atualidade, quando Bengell realizou seu filme — não será difícil concluir que o Peri concebido por Norma

Bengell não teve o propósito de empreender qualquer crítica à exclusão dos índios na sociedade, sobretudo após a independência, que apesar de formalizar, politicamente, a separação do Brasil em relação a Portugal, em quase nada alterou a mentalidade da elite dominante local, que continuou a encarar os índios de forma ambivalente. Conforme as conveniências da situação, eles têm sido vistos, ao longo da história, ora como dignos ascendentes da população brasileira, ora como seres infantis, incapazes e até mesmo violentos e perigosos.

Notadamente no final de *O Guarani*, Norma Bengell presta um grande reforço ao discurso da Nação, em seu empenho contínuo de não só “relativizar as diferenças”, mas sobretudo produzir a sensação de “aconchego”, capaz de levar o cidadão a sentir-se no território nacional, como se estivesse sempre “em casa”. Para tanto, a cineasta evita o polêmico desfecho concebido pelo romancista: “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...”¹⁶ Na última cena de seu filme, Bengell mostra Peri e Cecília vivendo harmoniosamente na selva, e, em seguida, um rio calmo e belo, sobrevoado por um bando de pássaros, de modo a sugerir a imensa paz que os envolve. E a imagem final — que após alguns instantes é congelada na tela, proporcionando, portanto, ao espectador o tempo necessário para refletir sobre ela e apreender seu sentido metafórico — é justamente de três pássaros no ninho.

Falada pedagogicamente na contemporaneidade, por meio da narrativa cinematográfica de Bengell, a nação brasileira já não é uma hipótese, como foi para Alencar. Mas continua sendo, para o discurso hegemônico, que a cineasta incorporou e ajuda a disseminar, uma grande família. Ou, para aproveitar as imagens que o próprio filme oferece ao olhar do espectador, um “ninho” que acolhe e protege seus ocupantes. Poder-se-ia argumentar em favor da cineasta, que seu filme não deixa de ser atual, visto que as imagens da nacionalidade que ele plasma encontram correspondência direta na situação do Brasil contemporâneo. Enquanto o discurso oficial continua disseminando a idéia da nação como comunidade homogênea, os cidadãos permanecem subordinados a uma rígida divisão de classes; o preconceito contra as mulheres está longe de ser erradicado; os negros, submetidos a um perverso processo de exclusão, continuam, sob muitos aspectos, invisíveis, e os índios que sobreviveram a cinco séculos de maus-tratos ainda clamam pela demarcação de suas terras.

Deste modo, o problema maior da adaptação de *O Guarani* dirigida por Norma Bengell não é simplesmente o fato de a cineasta haver mantido os mesmos padrões representacionais com que operou Alencar no século XIX, enaltecedores dos valores culturais da elite brasileira, do branco sobre negros e índios, do homem sobre a mulher, do cristão sobre o pagão, do

bem sobre o mal. É não ter-lhes contraposto nenhuma relativização crítica. Aliás, em termos de visão política e acuidade histórica, é possível que a primeira adaptação do romance realizada nos idos de 1908, na qual Peri foi transgressivamente vivido pelo ator negro Benjamin de Oliveira, tivesse muito mais a dizer ao espectador brasileiro contemporâneo do que a versão dirigida por Bengell às portas do século XXI.

Sem chegarem a corresponder propriamente a um comportamento inusual entre a classe artística brasileira, os diretores até aqui analisados, ao ambicionarem reproduzir na tela as obras que forneceram os argumentos a seus filmes, quase sempre aderirem ao discurso ambivalente da nacionalidade nelas proferido. Em geral nessas películas, paralelamente à imagem da nação como cobertura, aflora um exterior que expõe a dupla face do processo de nacionalização dos indivíduos, efetivada tanto por meio de uma confortável inclusão dos “iguais”, quanto através de uma exclusão perversa e dolorosa dos “diferentes”. Ao tentarem, portanto, preservar a memória histórica, ou a “versão dos vencedores”, e reverenciar a tradição — daí a tendência em situarem a ação fílmica na mesma época contemplada pela ação romanesca — esses cineastas reprisam o papel desempenhado pelos escritores oitocentistas, constituindo-se em eficientes porta-vozes do Estado, que em seu esforço para manter viva a idéia “da comunidade nacional como um parentesco simbólico, delimitado por regras de pseudo-endogamia, e suscetível de se projetar, mais do que numa ascendência, numa *descendência comum*”¹⁷, busca instituir o indivíduo “como *homo nationalis* do berço à sepultura, ao mesmo tempo em que como *homo oeconomicus, politicus, religiosus*”, conforme nota Balibar.¹⁸ Embora tais diretores promovam, algumas vezes, certas alterações no enredo das obras matriciais, para atender a necessidades relativas à economia fílmica, neles não se nota uma clara disposição em transgredir ou ao menos se distanciar das clássicas e monológicas imagens da “nação canônica”, plasmadas por autores oitocentistas, daí não surpreender o fato de a produção de todas essas películas haver sido contemplada com o apoio financeiro e/ou logístico do Estado Nacional.

Falados “de fora”, por vozes comprometidas com valores estranhos ou antagônicos a sua cultura, os índios que aparecem tanto no filme de Humberto Mauro quanto no de Norma Bengell são apresentados não como brasileiros, mas como ascendentes remotos, seres anacrônicos, em geral estereotipados em sua estranheza e dignos no máximo de complacência em sua eterna infância. Contemporaneamente, quando se discute de forma crescente o papel do Estado Nacional e se questiona insistentemente a forma de estruturação das sociedades humanas ocidentais e o estilo de relacionamento interpessoal ao qual nos conduziu a luta pelo progresso, a

mídia poderia prestar uma relevante contribuição, se em lugar de objetificar os índios e apresentá-los aos espectadores como “peças de museu” ou últimos remanescentes de um passado sem volta, se dispusesse a enfatizar alguns traços fundamentais de sua cultura. Mesmo após 500 anos de extermínios, desrespeitos, violações, discriminações, críticas e pressões da cultura dominante, os índios vêm conseguindo resistir às relações de poder e mando; evitar a estratificação entre seus membros; renunciar à propriedade privada da terra; manter a igualdade de direitos entre homens e mulheres, o respeito mútuo entre adultos e crianças e a valorização da experiência dos mais velhos.

Ao objetificarem os índios, os diretores dos filmes aqui examinados apresentam ao espectador “Brasis em miniatura”, onde as relações desiguais entre seus membros são vividas como “naturais”, ajudando a codificar, desta maneira, não apenas diferenças de poder, mas colocando seus filmes a serviço do Estado Nacional para reforçá-las. Mesmo levando-se em consideração as adaptações em geral, realizadas pelo cinema brasileiro, colhem-se raros exemplos de interferências substanciais de seus diretores nas imagens tradicionais da nacionalidade e nos perfis de grupos minoritários — negros, índios ou mulheres — contidos nas obras literárias sacralizadas que lhes serviram de ponto de partida.

Provavelmente a apropriação mais ousada e, sob vários aspectos, criativa de obras literárias canônicas, direta ou indiretamente comprometidas com o discurso da nacionalidade, continue sendo o filme *Macunaíma*, realizado pelo cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade em 1969, a partir da rapsódia homônima do escritor modernista Mário de Andrade, publicada em 1928. A crítica bombástica do diretor mineiro às estampas canônicas da nacionalidade anteriormente produzidas tem representado um obstáculo à maneira como o Estado vem se apropriando de outras tantas adaptações literárias, como *O descobrimento do Brasil* e *O Guarani*. É já por si sintomático o fato de Joaquim Pedro de Andrade ter buscado na iniciativa privada os recursos necessários para efetivar seu projeto, havendo sofrido pesada repressão por parte do regime totalitário quando trouxe seu filme a público.

Enfim, o índio presentificado

O filme *Macunaíma* é fruto da identificação de objetivos que aproximou o Cinema Novo do Modernismo literário: o empenho de ambos em descobrir o Brasil e “passar a limpo” as imagens instituídas da nacionalidade, fosse pela literatura colonial ou oitocentista, fosse pelo cinema pouco crítico produzido nas décadas anteriores. O *Macunaíma* de

Joaquim Pedro de Andrade pode ser considerado — plagiando-se a expressão usada por Silviano Santiago em relação a *Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto — como um “curto-circuito”¹⁹ provocado no processo tradicional de adaptação de obras canônicas para a tela, já que resultou de um duplo gesto de intrepidez por parte do cineasta, identificável tanto na leitura independente que ele promoveu dessa “obra por excelência do movimento modernista”, como é considerada pela crítica literária especializada, quanto na transposição da ação fílmica para a década de 60, quando o país vivia a fase mais intolerante e autoritária do regime militar, que meses antes instituíra o AI5, amordaçando a sociedade e negando aos artistas o direito de se expressarem criticamente.

Joaquim Pedro de Andrade vai ao *Macunaíma* do escritor modernista imbuído de apurada visão crítica, condição que lhe permite somar seu olhar sobre a nação brasileira ao de Mário de Andrade e produzir uma obra realmente híbrida, capaz de conferir ao processo de adaptação o valor de uma co-autoria. Ao recorrer à metáfora antropofágica, para plasmar as cáusticas imagens da nacionalidade presentes em seu filme, Joaquim Pedro de Andrade também visa a “expressar um modo de pensar, uma visão do mundo”, ou, mais especificamente, uma forma de ver e falar o Brasil. A uma tal construção o cineasta mineiro associa o empenho em “satirizar o Brasil por meio dele mesmo”²⁰, fornecido por Mário de Andrade em sua rapsódia, potencializado-o em seu filme através da recorrência a outros instrumentos que ajudam a pensar a nação brasileira dos anos 60, cujos problemas se mostram, então, muito mais complexos do que os visados pelo escritor modernista na década de 20.

Da rapsódia de Mário de Andrade — que precedeu, inclusive, o *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre, publicado em 1930 — o cineasta mineiro preservou a visão do Brasil como nação multirracial. Como observa Eneida Cunha, “[a] etnicidade dupla, fundacional, ou a etnicidade múltipla, negativamente repostas como mestiçagem no final do século passado [XIX] — o ‘todos em Um’ ou ‘todos com Um’, necessário à Nação — reaparecerão, como em *Macunaíma*, também fragmentadas por uma operação simbólica (e aritmética) diversa, como o ‘Um em (pelo menos) Três’”.²¹ A família-nação do “herói de nossa gente” é composta de índios e negros; de seu amor por Ci nasce, fabularmente, um filho preto; e o próprio Macunaíma metamorfoseia-se várias vezes ao longo da história: negro de nascença, ele experimenta o estado de príncipe português e transforma-se definitivamente em branco ao banhar-se em uma fonte encantada.

Por meio de sua câmera recriadora, Joaquim Pedro de Andrade traça um painel incômodo, pessimista e perturbador da sociedade brasileira, o

qual suplementa não apenas o livro de Mário de Andrade, mas a persistente versão oficial do “Todos como Um”, correspondendo a um testemunho de que, como afirma Homi Bhabha, “o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo”.²²

Nas imagens da nação-Brasil desenhadas utopicamente pelo diretor de *Macunaíma*, com base na rapsódia de Mário de Andrade, corrige-se a postura de silenciamento sobre os negros, que nas narrativas oitocentistas, em geral, bem como no filmes nelas baseados, foram reduzidos à invisibilidade, ou, na impossibilidade de assim se proceder, apresentados em posição de subalternidade e insignificância. De forma semelhante, traz-se, aí, para o coração da metrópole e o presente da nação, a figura do índio, que o consórcio entre a história, a literatura e a cinematografia anterior encarregou-se de eleger como ancestral remoto. Apesar de no filme de Joaquim Pedro de Andrade a coexistência multirracial constituir-se no pilar sobre o qual se erige a versão revista da nação brasileira, longe está o diretor mineiro de sintonizar-se com a idéia da comunidade horizontal, existindo em um tempo homogêneo e vazio (o “enquanto isso”, das narrativas romanescas), conforme a descrição proposta por Benedict Anderson.²³ Em *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade evidencia as diversas temporalidades nacionais, denunciando o processo que Etienne Balibar denomina de *nacionalização diferida da sociedade*²⁴: o arcaico (que tem na mata virgem, na tapera, na rede de dormir seus signos inconfundíveis) convive com o moderno, simbolizado pelo edifício-garagem, o homem-máquina, a aparelhagem eletro-eletrônica, a mulher guerrilheira, elementos que refletem o estilo de vida e o ritmo esquizofrênico da cidade grande.

Ao assim proceder, o filme de Joaquim Pedro de Andrade desconstrói a própria falácia do “povo-como-um”, disseminada através de filmes como *O descobrimento do Brasil* e *O Guarani*, narrativas nacionais pedagógicas e continuístas, que “deixam escapar a ‘zona de instabilidade oculta’ onde reside o povo”, conforme as palavras de Homi Bhabha, para quem é justamente “a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas — moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’”.²⁵

Em *Macunaíma*, versão paródica e, portanto, interpeladora da nação canônica, a homogeneidade que o discurso dominante atribui à comunidade nacional é transportada, ironicamente, para a prática generalizada da entredevoração, estratégia primitiva de sobrevivência, que dilui as diferenças tanto entre os indivíduos, as classes sociais, quanto entre um modo primitivo de vida e a modernidade capitalista, igualando a todos na sordidez e vilania de um comportamento egoísta, que se processa em

detrimento dos interesses coletivos. Ao dispor-se a adaptar *Macunaíma* para o cinema, obra em tudo contrária à celebração da “monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural” — para ficarmos, mais uma vez, com as palavras de Homi Bhabha²⁶ — era esperável que Joaquim Pedro de Andrade enfrentasse a resistência da ditadura militar que se apossou do poder em 64. Seu filme sofreu cortes, o cineasta chegou a ser preso, mas diante do reconhecimento internacional, que se fez notar através dos muitos prêmios que o filme recebeu e dos dois milhões de espectadores que a ele assistiram no Brasil, o governo não pôde mais impedir sua repercussão. O fato, no entanto, de *Macunaíma* haver-se realizado sem o apoio da Embrafilme facultou a Joaquim Pedro de Andrade mover-se mais livremente, e ao ser lançado, em 69, o filme teve um efeito catártico sobre o público da época.

Levando-se em conta que, nestes tempos de poderio imagético, as adaptações de obras literárias canônicas alçaram à condição de material didático, passando a ser utilizadas por professores e alunos como elementos auxiliares ao estudo das obras em que se basearam, não é difícil concluir que as versões construídas por Humberto Mauro e Norma Bengell funcionam como estratégias de reforço da condição de subalternidade dos índios na sociedade brasileira. Ao integrá-los ao presente, Joaquim Pedro de Andrade mostrou que a adaptação é, acima de tudo, um espaço aberto à criatividade, capaz de reverter o sentido de imagens que, durante séculos, forma impostas ao nosso olhar como naturais.

Notas

¹ A autora é professora de Literatura Brasileira das Faculdades Jorge Amado, em Salvador, Bahia, Brasil. Graduada em Letras, mestre e doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas, publicou, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, o livro *E a tela invade a página*, que trata da apropriação, pela literatura contemporânea, de recursos cinematográficos. E-mail: mpratesoliveira@terra.com.br.

² Apud CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, p. 207.

³ ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência nacional*, p. 19-20.

⁴ CORTESÃO, Jaime. Op. cit., p. 230.

⁵ Idem, ibidem, p. 225-226.

⁶ MAGALHÃES, Izabel Allegro. A ‘boa-selvagem’ n’a carta de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino, de quinhentos. In: *Oceanos*. Op. cit., p. 28.

⁷ Ibidem, p. 31.

⁸ BHABHA, Homi. *O local da Cultura*, p. 111.

⁹ CORTESÃO, Jaime. Op. Cit., p. 238.

¹⁰ SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*, p. 89-90.

¹¹ BHABHA, Homi. Op. cit. p. 199.

¹² Itamar Franco. In: Merten, Luiz Carlos. Norma Bengell exhibe *O Guarani*.

O Estado de São Paulo, 22. 04.96.

¹³ BHABHA, Homi. Op. cit., p. 48.

- ¹⁴ SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 104.
- ¹⁵ ALENCAR, José de. *O Guarani*, p. 187.
- ¹⁶ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 220.
- ¹⁷ BALIBAR, Etienne e WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, : les identités ambigües.*, p.138 .
- ¹⁸ Idem, ibidem, p.126).
- ¹⁹ SANTIAGO, Silviano. In: Uma ferroada no peito do pé. Op. Cit., p. 165.
- ²⁰ Mário de Andrade, apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*, p. 55.
- ²¹ CUNHA, Eneida. 500 anos: tempos e imagens da nacionalidade. **Estudos lingüísticos e literários**, n. 23-24, p. 200.
- ²² BHABHA, Homi. Op. cit, p. 219.
- ²³ ANDERSON, Benedict. Op. cit., p. 33.
- ²⁴ “nationalisation retardée de la societé” (BALIBAR, Etienne. Op. cit., p. 125).
- ²⁵ BHABHA, HOMI. Op. cit., p. 215.
- ²⁶ Idem, ibidem, p. 222.

Bibliografia

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo 1978.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução por Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1983.
- BALIBAR, Etienne. e WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, classe: les identités ambigües*. Paris: La Découverte, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Livros de Portugal, 1943.
- CUNHA, Eneida Leal. 500 anos: tempos e imagens da nacionalidade. In: *Estudos Lingüísticos e literários*. Salvador, n. 23-24, jun./dez./1999, p. 221-232.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- MAGALHÃES, Izabel Allegro. *A boa-selvagem n’a Carta de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino de quinhentos*. In: *Oceanos*. Lisboa, n. 21, jan./1995, p. 26-31.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Norma Bengell exhibe O Guarani*. O Estado de São Paulo, 22.04.96.
- SANTIAGO, Silviano. *Liderança e hierarquia em Alencar*. In: ____ *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-116.