

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

LUCIANO TASSO FILHO

**VÁRIAS FACES DE MACUNAÍMA – O ARCO INTERSEMIÓTICO COMO
PROPOSTA METODOLÓGICA PARA PROCESSOS CRIATIVOS**

VITÓRIA
2022

LUCIANO TASSO FILHO

**VÁRIAS FACES DE MACUNAÍMA – O ARCO INTERSEMIÓTICO COMO
PROPOSTA METODOLÓGICA PARA PROCESSOS CRIATIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Interartes e Novas Mídias.

Orientadora: Prof^a Dr^a Stela Maris Sanmartin.

VITÓRIA

2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

T214v Tasso Filho, Luciano, 1974-
Várias faces de Macunaíma : O Arco intersemiótico como proposta metodológica para processos criativos / Luciano Tasso Filho. - 2022.
107 f. : il.

Orientadora: Stela Maris Sanmartin.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Macunaíma. 2. Arlindo Daibert. 3. Livros ilustrados. 4. Arco Intersemiótico. 5. processos criativos. I. Sanmartin, Stela Maris. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

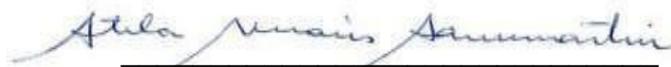
CDU: 7

LUCIANO TASSO FILHO

**VÁRIAS FACES DE MACUNAÍMA – O ARCO INTERSEMIÓTICO COMO
FERRAMENTA PARA PROCESSOS CRIATIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Interartes e Novas Mídias.

BANCA EXAMINADORA

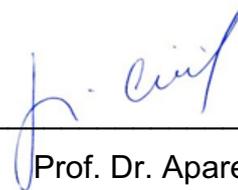


Prof^a. Dr^a. Stela Maris Sanmartin

Universidade Federal do Espírito Santo

PPGA UFES

Orientadora



Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

Universidade Federal do Espírito Santo

PPGA UFES

Avaliador Interno



Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais

EBA UFMG

Avaliadora externa

*À Clarice e aos que procuram caminhos possíveis
para a vida no campo das artes.*

AGRADECIMENTOS

Quando decidi acrescentar a pesquisa acadêmica entre minhas ocupações cotidianas, precisei redistribuir o tempo dedicado a cada uma delas, o que acabou prejudicando o convívio com minha família. Por esse motivo e, pela paciência exigida em relação às ausências, agradeço à minha esposa, Clarice, aos meus filhos, Pedro e Felipe, e à minha mãe, Lúcia.

Meu retorno à vida acadêmica, entretanto, não teria acontecido sem a inestimável ajuda do amigo e Professor Fabiano Moraes que, com paciência e dedicação, fez com que eu reencontrasse o caminho para os estudos. Também agradeço à amiga e Professora Eliana Zandonade pela ajuda em compreender e melhor traduzir visualmente o Arco Intersemiótico.

Ensinar não é apenas o ato de passar conhecimento e experiências adquiridas adiante, mas envolve uma relação humana de respeito e afeto. Nesse sentido, agradeço e parablenizo o Professor Aparecido José Cirillo pela competência em valorizar as ciências humanas no panorama nacional; à Professora amiga e Orientadora Stela Maris Sanmartin pela capacidade de transformar as ideias em ações; à Professora Maria do Carmo Veneroso, pelas valiosas indicações na fase de produção desta dissertação; à amiga e parceira de produções acadêmicas Ana Rita Lustosa e a toda equipe do Programa de Pós-Graduação em Artes, em particular ao Evandro, que atenciosamente respondeu a todas as questões que surgiram pelo caminho (e não foram poucas!).

RESUMO

Este trabalho se propõe a pesquisar os contextos históricos e socioculturais envolvidos na produção de três obras que tiveram por tema *Macunaíma e suas aventuras*: o texto científico de Teodor Koch, o texto literário de Mário de Andrade e a produção visual de Arlindo Daibert. Nessas diferentes manifestações, o personagem vive transformações morfológicas e simbólicas que, estudadas nos campos das interartes, intermídias e das traduções intersemióticas, geram informações referenciais adequadas para integrar a etapa preparatória de processos criativos. A esse conjunto de informações, denominamos Arco Intersemiótico e por meio dele foram desenvolvidas ilustrações que, juntamente com as experiências vivenciadas na sua elaboração, são apresentadas ao final deste trabalho, comprovando por meio dos resultados obtidos a possibilidade de emprego deste método nas produções artísticas inspiradas por temas manifestados em obras precedentes.

Palavras-chave: Macunaíma; Arlindo Daibert; Livros ilustrados; Arco Intersemiótico; processos criativos.

ABSTRACT

This work proposes to research the historical and sociocultural contexts involved in the production of three artistic objects whose theme was Macunaíma and its adventures: the scientific text of Teodor Koch, the literary text of Mário de Andrade and the visual art of Arlindo Daibert. In these different manifestations, the character experiences morphological and symbolic transformations that, studied in the area of Interarts, Intermedia and intersemiotic translations, generate adequate referential information to integrate the preparatory stage of creative processes. We call this set of information Intersemiotic Arch, and through it, illustrations were developed that, together with the experiences lived in its elaboration, are presented at the end of this work, proving through the results obtained the possibility of using this method in inspired artistic productions. by themes manifested in previous works.

Keywords: Macunaíma; Arlindo Daibert; Illustrated Books; Intersemiotic Arc; creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O Herói conquista Sofará. Carybé, 1979	18
Figura 2 – O herói fuma paricá. Arlindo Daibert, 1982.....	19
Figura 3 – Abertura do filme Macunaíma de Joaquim P. de Andrade, 1969 ...	24
Figura 4 – Amor. Arlindo Daibert, 1982.....	25
Figura 5 – Monte Roraima.....	37
Figura 6 – Monte Roraima.....	37
Figura 7 – Monte Roraima – Pedra da tartaruga.....	38
Figura 8 – Monte Roraima – Piscina natural.....	39
Figura 9 – Anônimo. Ulisses e três companheiros cegam Polifemo	44
Figura 10 – Arco Intersemiótico de Macunaíma.....	56
Figura 11 – Montagem capas de <i>Vom Roroima zum Orinoco I a V</i>	61
Figura 12 – Anotações de Mário de Andrade no livro de Theodor Koch	65
Figura 13 – Ilustração de Pedro Nava para as páginas de Macunaíma.	74
Figura 14 – Macunaíma de Maria Clemência	74
Figura 15 – Macunaíma de Thomaz Santa Rosa.....	75
Figura 16 – Arlindo Daibert, Macunaíma finge de pintor, 1981.....	77
Figura 17 – Arlindo Daibert, Bumba-meu-boi, 1982.....	78
Figura 18 – Arlindo Daibert, Piaimã, o gigante comedor de gente, 1982.....	79
Figura 19 – Arlindo Daibert, Ai, que preguiça, 1981	80
Figura 20 – Arlindo Daibert, A cotia, 1981	81
Figura 21 – Arlindo Daibert. A criadinha e o chofer, 1981	82
Figura 22 – Arte Tembê	84
Figura 23 – Luciano Tasso, ilustração para Criações, 2017	84
Figura 24 – Luciano Tasso. Macunaíma encara o Gigante Piaimã, 2022	91

Figura 25 – Luciano Tasso. – Diacho de Boiúna, 2022	91
Figura 26 – Foto calçada.....	94
Figura 27 – Luciano Tasso, rascunho de Macunaíma, 2022	95
Figura 28 – Luciano Tasso, Jararaca, 2014.....	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
Das Interartes e Intermídias – obras escolhidas	16
Proposta metodológica: Arco Intersemiótico.....	20
Da simbologia e suas transformações estéticas	21
Dos processos criativos	22
Metodologia	26
Fontes de pesquisa – estado da questão	28
Estrutura da dissertação	29
CAPÍTULO I – NASCIMENTO E RENASCIMENTO DO SIGNO	32
1. 1 O herói brasileiro	32
1. 2 Papagaios narradores – histórias inspiradas pela Natureza.....	36
1. 3 Estudos das Interartes e das Intermídias.....	42
1. 4 Tradução intersemiótica: adaptação, transmutação, transmigração, transcrição, etc.....	45
1.4.1. Formação do Arco Intersemiótico – proposta metodológica	52
1.4.2. Uma síntese do Arco Intersemiótico na metáfora do rio de Heráclito – passado, presente, futuro.....	53
1. 5 As múltiplas manifestações de Macunaíma no Arco Intersemiótico.	56
CAPÍTULO II – SALTOS INTERSEMIÓTICOS	60
2. 1 Makunaima de Theodor Koch-Grümbert – da oralidade para o texto impresso	60
2. 2 Macunaíma de Mário de Andrade – da linguagem científica à literária	64
2.2.1 A musicalidade no texto de Mário de Andrade	69

2.3 Macunaíma de Arlindo Daibert – a transformação do texto de Mário de Andrade em imagens	73
2.3.1 Predominância de colagens.....	76
2.3.2 Uso variado de estilos.....	77
2.3.3 Temas marcadamente políticos e inclusão de referências.....	78
2.3.4 Sofisticada ironia.....	80
2.3.5 Vasta pesquisa sobre o tema de inspiração	81
CAPÍTULO III – PROPOSTA DO ARCO INTERSEMIÓTICO COMO METODOLOGIA FUNCIONAL	83
3.1 Construção de um repertório – experiências comparadas	83
3.1.1 Contexto artístico	85
3.1.2 Contexto midiático	87
3.1.3 Contexto simbólico.....	88
3.2 Constatação das etapas do processo criativo de Wallas	89
3.3 Obras resultantes das informações colhidas no Arco Intersemiótico	91
3.3.1 Considerações sobre a Figura 24.....	93
3.3.2 Considerações sobre a Figura 25.....	96
4 CONCLUSÕES	98
REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como principal motivação a necessidade de ampliar os conhecimentos a respeito dos processos transitórios entre textos e imagens na produção de livros infantis e juvenis. Enquanto ilustrador profissional da área editorial e, portanto, com certa experiência na criação de imagens a partir de textos, entendi que a teorização e o embasamento científico de assuntos referentes a essa atividade trariam benefícios para meu ofício, além de legar conhecimentos que, de alguma forma, poderiam ser do interesse de outros profissionais e pesquisadores.

Foi nesse sentido que, no final de 2019, ingressei no curso oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) na linha de pesquisa em Interartes. Entretanto, aquele que seria meu retorno à universidade – depois de um hiato de quase 20 anos – converteu-se num momento de incertezas, pois coincidiu com a suspensão das aulas presenciais imposta pela ameaça da propagação do vírus COVID-19. De um momento para outro, a rede de ensino viu-se forçada a encontrar soluções urgentes para dar continuidade aos cursos de forma remota. Graças aos esforços do Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, coordenador do Programa de Pós-Graduação, da Profa. Dra. Stela Maris Sanmartin, então chefe do departamento de Artes Visuais, e da equipe de professores e funcionários do PPGA-UFES, o semestre letivo teve sua continuidade, ainda de maneira improvisada, até que melhores recursos fossem adotados. Foram nestes primeiros encontros (não obrigatórios) e guiado pela proposta de trabalho indicada para os alunos ingressantes que reencontrei Macunaíma.

Para desenvolver o trabalho proposto, decidi comparar o livro *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter*, de autoria de Mário de Andrade e publicado em 1928, com o filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, exibido, pela primeira vez, em 1969 e inspirado no livro. Para meu espanto, aquilo que não passaria de um diletante levantamento de semelhanças e diferenças entre duas produções artísticas em diferentes contextos históricos e socioculturais, acabou indicando os caminhos que levariam às primeiras pesquisas para esta dissertação. Percebi, então, que questões relacionadas às transformações de

texto para imagem só poderiam ser estudadas dentro dos campos das interartes e intermídias, das traduções intersemióticas e dos processos criativos, de forma a contemplar o contexto cultural das produções em suas diferentes épocas.

A escolha do tema teve ainda uma grata coincidência, uma vez que sua defesa acontece no mesmo ano em que se comemora o centenário da Semana de Arte Moderna (1922). Nesse sentido, uma série de artigos em jornais, publicações de livros, entrevistas, etc. forneceram material que de uma forma ou outra atualizaram, se não fundamentaram, alguns dos tópicos aqui abordados. Além disso, a abertura de editais convidando à produção de artigos para periódicos e revistas ou para simpósios, seminários, etc., em clara simpatia à revisitação de assuntos modernistas, incentivaram diferentes abordagens e pontos de vista sobre esse objeto de estudo, o que levaria à composição de três importantes artigos – escritos em parceria – que formariam a coluna vertebral desta dissertação. São os casos de: *Texto-Livro, Texto-Filme: aparições de Macunaíma inspiradas na poética de Mário de Andrade* (TASSO; CIRILLO; SANMARTIN, 2021), feito para a revista *Poiésis*¹; *Em Busca de Macunaíma: as imagens geradoras do herói brasileiro* (TASSO; SANMARTIN; LUSTOSA, 2021), elaborado para o *V Simpósio Nacional de Crítica Genética e Arquivologia*² e *O Canto da Palavra: Musicalidade do Texto De Mário de Andrade em Macunaíma* (TASSO; SANMARTIN; LUSTOSA, 2022), dirigido para o *VII Seminário de Artes, Cultura e Linguagens*³. Aos poucos, o universo de Macunaíma se expandia e, com ele, o conhecimento e a admiração pelas obras que antecederam e sucederam o livro de Mário de Andrade inspiradas por narrativas ancestrais que atravessariam diferentes gerações, sociedades e tecnologias.

Das Interartes e Intermídias – obras escolhidas

¹ Para saber mais, ver: Tasso Filho, Cirilo e Sanmartin (2021).

² Para saber mais, ver: Tasso Filho, Sanmartin e Lustosa (2021).

³ Para saber mais, ver: Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens do PPGACL (2022).

As relações entre as artes e as mídias são aquelas que, do ponto de vista histórico-sócio-cultural, evidenciam problemas e tensões promovidas pela transformação de um mesmo tema em diferentes produções artísticas (obras). De acordo com as motivações que deram início a esta dissertação, poderíamos pensar que a elaboração de imagens inspiradas em um único texto e concebidas por vários artistas em épocas distintas, – como acontece com a infinidade de desenhos e pinturas que interpretam textos bíblicos, mitológicos, históricos, etc. – trariam respostas ou pelo menos indicariam caminhos para solucionar questões inerentes às transições interartísticas e intermediáticas. Nesse sentido, e à medida que percebemos a quantidade de obras assentadas sobre as narrativas de Macunaíma, concluímos que esse tema forneceria material amplo o suficiente para encontrar as respostas desejadas. Sendo assim, as pesquisas se debruçaram sobre a esteira do tempo e foram buscar as origens primitivas de Macunaíma para depois selecionar, dentre as reverberações contemporâneas, aquela que melhor se adequasse a esses objetivos.

A primeira manifestação de Makunaíma⁴ acontece entre as populações nativas da região circum-Roraima. Ali, condições naturais interferentes nas relações do homem com seu entorno favoreceram o surgimento de uma série de narrativas que explicariam, culturalmente, a origem do mundo e a formação dos seres vivos pelas mãos de um semideus com poderes sobrenaturais. Por meio de tradições orais, essas concepções se mantiveram por gerações até atingirem um nível de reprodução regular e relativamente inalterado até os dias de hoje. No início do século XX, com o objetivo de organizar uma série de informações geográficas, sociais e culturais colhidas nas regiões e entre os povos da Amazônia, o etnólogo alemão Theodor Koch-Grümbert incluiu no compêndio *Vom Roroima zum Orinoko* a transcrição das lendas⁵ de Makunaima que lhe foram narradas pelos povos Taurepang e Arekuna. O fascículo contendo as *Aventuras de Makunaima e seus irmãos* inspiraria Mário de Andrade a criar e publicar, em 1928, sua obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* que, impulsionado pelo

⁴ Empregaremos a grafia Makunaima (com “k” e sem acento agudo no “i”, registrada pelos primeiros missionários) quando referidas à obra de Theodore Koch. Usamos Macunaíma em todos os outros casos.

⁵ Ora empregamos *lenda*, ora *mito* em referência às narrativas de Macunaíma prescindindo do rigor etimológico que as diferenciam.

Movimento Modernista, seria projetado para o cenário nacional, reverberando numa série de trabalhos inspirados pelo livro e materializados em suportes tão diversos quanto: pinturas, ilustrações, filmes, teatro, histórias em quadrinhos e até tema de escola de samba⁶.

Com a intenção de fechar o ciclo de manifestações de Macunaíma dispostas entre passado, presente e futuro (centralizando a linha do tempo na obra de Mário de Andrade) seria natural escolher, ainda, uma produção artística contemporânea capaz de complementar as informações pretendidas para a pesquisa. Para tanto, e tendo como principal preocupação as tensões provocadas pela transmutação⁷ do texto para imagem, foram escolhidas, as ilustrações do artista plástico Carybé publicadas em *Macunaíma: ilustrações do mundo do herói sem nenhum caráter*, de 1979 (uma edição comemorativa dos 50 anos do livro de Mário de Andrade) com comentários de Antônio Bento de Araújo Lima.

Figura 1 – O Herói conquista Sofará. Carybé, 1979



Fonte: Lima e Bernabó (1979).

⁶ Em 1975, o tema-enredo da escola de samba Portela foi Macunaíma, herói de nossa gente, tendo como compositores David Correa e Norival Reis e intérpretes Clara Nunes, Silvinho da Portela e Candeia. Para saber mais, ver: Portela (1975).

⁷ Termo escolhido por Roman Jakobson (2010) nas análises tradutórias.

Entretanto, essa decisão foi abandonada ao considerar as ponderações da Prof. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso feitas na banca de qualificação desta dissertação. Por sua sugestão, a escolha foi redirecionada para o *livro de autor*⁸ *Macunaíma de Andrade* (2000), com ilustrações de Arlindo Daibert inspiradas na obra de Mário de Andrade. Além de seu trabalho trazer maior abertura poética (em comparação com as belíssimas gravuras de Carybé) o livro contém registros de processo anotados pelo próprio artista, relatando suas emoções, opiniões e metodologias empregadas na criação de suas composições: informações substanciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Figura 2 – O herói fuma paricá. Arlindo Daibert, 1982



Fonte: Daibert (2000).

⁸ Empregamos o termo *livro de autor* em referência à publicação impressa ou digital de imagens referentes às produções plásticas de um ou mais artistas.

Dessa forma, e depois de escolhidas três obras complementares, foi necessário coletar o material e estabelecer critérios referenciais para estudar e compreender os fenômenos ocorridos entre as transições de Macunaíma dentro dos campos das interartes e intermídias. Para tanto, foram levados em conta três importantes aspectos comparativos que guiariam nossas pesquisas:

- 1) contextualização dos momentos históricos e socioculturais que, de maneira direta ou indireta, interferiram nas produções artísticas (e nesse caso, o trabalho etnológico trouxe importantes elementos comparativos semelhantes aos do campo das artes);
- 2) compreensão das alterações simbólicas ocorridas a cada passagem artística (entre linguagens e gêneros); e
- 3) avaliação das soluções criativas escolhidas por cada um dos artistas em suas produções.

Proposta metodológica: Arco Intersemiótico

Recentes estudos sobre a criatividade fortaleceram linhas de pesquisa que acreditam na possibilidade de extrair padrões processuais suscetíveis que podem ser organizados e generalizados dentro do campo da produção artística (TORRE, 1993). O que não equivale a dizer que *devem* ser seguidos, uma vez que as Artes não permitem tal grau de rigidez. Entretanto, estágios de processos criativos começam pelas escolhas referenciais que ajudarão na produção artística. Partindo dessa premissa, apoiamo-nos na hipótese de que, nos processos interartísticos, um arco temporal que contemplasse o ciclo de obras inspiradas pelo mesmo tema e a complexidade de elementos e fenômenos envolvidos nas suas produções poderia, além de criar um importante repertório para a compreensão do assunto, servir como metodologia aplicável a quaisquer processos artísticos. Foi assim que empregamos o termo Arco intersemiótico para designar o conjunto de informações adquiridas pelas análises de fenômenos transcorridos na passagem do objeto entre artes e entre mídias.

De acordo com as etapas do processo criativo propostas por Wallas (1926), poderíamos imaginar que as informações contidas no Arco Intersemiótico participariam do momento de “preparação”. Nessa etapa, depois do reconhecimento de um problema (o tema a ser desenvolvido), o artista necessita de informações que constituam um repertório específico sobre o assunto, contemplando produções precedentes e contemporâneas (quando existirem) e as soluções criativas encontradas por outros artistas na realização de suas obras. O Arco Intersemiótico abrigaria essas informações, indicando caminhos para a manutenção simbólica do tema principal e se propondo enquanto metodologia auxiliar nos processos criativos.

Da simbologia e suas transformações estéticas

Os conceitos acerca das traduções intersemióticas surgem pela necessidade de se compreender mudanças ocorridas entre signos no momento em que estes transitam por diferentes linguagens ou na mesma linguagem em diferentes gêneros. Quando nos propomos a comparar processos intersemióticos que incidem sobre concepções independentes que tratam do mesmo tema (o trabalho etnológico de Theodor Koch⁹, o texto literário de Mário de Andrade e as ilustrações de Arlindo Daibert), compreendemos as tensões (perdas e ganhos) relacionadas à simbologia original e às transformações estéticas (materiais) que ocorrem em cada produção.

No caso dos povos Taurepang e Arekuna, dentre os quais o tema Macunaíma encontraria sua gênese, a Natureza se impõe como principal fator simbólico para a concepção das narrativas. Símbolos moldados por transmissões orais que reforçam a estética mística e religiosa desse personagem e, por meio das tradições e *performances* dos contadores de história, unificaram culturalmente comunidades habitantes do entorno do Monte Roraima.

⁹ Tomamos por liberdade incluir a formação do conjunto de narrativas entre os Taurepang e Arekuna entre os registros de Theodor Koch como objetos artísticos, uma vez que nessa concepção pudemos identificar a ocorrência de processos criativos muito semelhantes aos do campo das artes.

Caminhos muito diferentes permearam a produção de Theodor Koch que, apesar de manter-se fiel às simbologias presentes nas narrativas de suas fontes, apoiou-se em técnicas científicas etnográficas para fazer suas transcrições e causou, entre outros efeitos, o esvaziamento dos sentidos *divinos* associados ao personagem, além de reproduzi-lo sob a ótica dos sistemas de análise já estabelecidos na Europa.

Mário de Andrade percorreu outra estrada. Resgatou símbolos originais dos Taurepang e Arekuna (tanto nas narrativas quanto nos modos de falar) a partir de uma visão poética e literária e empregou esse conhecimento em seu livro. O Macunaíma que figura em suas páginas peregrina pelo Brasil montado sobre o cavalo do pensamento e adquire a sonoridade da fala e do cancionero popular, tanto na formação de frases como na estruturação do texto. Em certo aspecto, nas mãos do escritor modernista, o herói retorna adulto às raízes, depois de uma viagem etnológica pelo Brasil, e carrega na bagagem estereótipos do seu povo e anseios de uma classe artística em plena ruptura com o academicismo vigente.

O livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* acabou servindo de inspiração para Arlindo Daibert criar sua série de ilustrações. Concebida a partir do texto e muitas vezes usando o próprio nas suas composições visuais, o artista procurou manter-se devoto aos simbolismos de Macunaíma propostos por Mário de Andrade. A opção pela técnica de colagens (além de fazer uma referência à estrutura do livro) deu às imagens um tom de fotojornalismo que facilitou a reprodução de referências visuais políticas e artísticas vivenciadas à época do autor modernista. Além disso, sua incrível habilidade para lidar com formas figurativas e surrealistas criou uma alternância entre leveza poética do traço e agressividade de cores vibrantes, valorizando uma estética recheada de padrões indígenas em contraposição às influências artísticas europeias.

Dos processos criativos

As decisões criativas que levam o artista a conceber suas obras são indissociáveis de seu acervo pessoal e da cultura na qual está inserido. Em

outras palavras, no fazer artístico, é preciso ter repertório que amplie as possibilidades de escolhas para só então reorganizar o conhecido em novas formas (SANMARTIN, 2021). Nesse sentido, as documentações mais apropriadas para se conhecer os percursos traçados pelo artista, encontram-se nos registros de processo (deixados pelo próprio ou pesquisados por estudiosos e críticos de sua obra) e na especulação de referências que estariam acessíveis para ele em sua época (nesse caso, encontrando coincidências expressas tanto na obra como nas possíveis fontes).

Quando o repertório do qual se extrai elementos para a criação de uma obra é a própria Natureza – e aqui nos referimos a culturas de tradição oral que não registraram materialmente em linguagem escrita seus métodos de criação – não restam alternativas senão encontrar, no seio de outras culturas, paralelismos que promoveram o surgimento de temas análogos e que acabaram sendo incorporados a sistemas culturais.

Se, por um lado, a geração das ideias a partir da observação de elementos naturais exige um alto grau de abstração, as transcrições de temas originários da transmissão oral para a linguagem escrita não passariam de reproduções estéreis, sem interferências criativas. No entanto, é justamente nos processos de transição dos símbolos que a criatividade daquele que transcreve a obra se manifesta. A escolha de termos e o conjunto de elementos (repertório) que são intrínsecos ao tradutor darão o tempero criativo para que uma produção se diferencie de sua precedente em termos de ganhos e de perdas simbólicas, como é o caso das elaborações científicas feitas por Theodor Koch. Ao elencar *elementos* que pertencem ao repertório do etnólogo alemão, obtemos uma quantidade de informações que possibilitam especular as influências recebidas e determinantes para sua produção.

No caso de Mário de Andrade, a inclinação para registrar e compilar manifestações culturais populares e o interesse pela formação musical brasileira acabou constituindo o acervo referencial que empregaria na produção de seu livro. Esse repertório, catalisado pelas possibilidades de abertura características do campo da poesia e da literatura (em contraposição à objetividade científica), deram condições para que o *Macunaíma modernista* se instaurasse com uma

das obras mais criativas no panorama nacional, desde sua primeira publicação até os dias atuais.

Por meio dos registros de processo deixados por Arlindo Daibert, em seu livro *Macunaíma de Andrade* (2000), sabemos que ele teve acesso à produção artística de Pedro Nava (artista plástico mineiro), provavelmente, às pinturas e aos desenhos de Tarsila do Amaral e Carybé (dentre tantos outros), além do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Nesse último caso, apontamos uma clara semelhança entre a abertura (e encerramento) do longa-metragem e sua ilustração intitulada *Amor*:

Figura 3 – Abertura do filme *Macunaíma* de Joaquim P. de Andrade, 1969



Fonte: *Macunaíma* (2016).

Figura 4 – Amor. Arlindo Daibert, 1982



Fonte: Daibert (2000).

Na abertura do filme vemos o letreiro aparecer sobre uma imagem estática: o desenho de uma floresta. No desenho de Arlindo Daibert, pensado para o capítulo III do livro (*Ci, mãe do mato*) temos também uma floresta. Ambas parecem ter sido feitas com técnica de hachuras em giz (ou lápis) colorido assemelhando-se na textura e nas cores. Há, no entanto, na obra de Daibert, a diferença de ter usado como suporte uma série de colagens com imagens da genitália masculina. Nessa concepção criativa, vemos a mudança do eixo (em relação à do filme) entre *a opulência* da mata para uma *opulência “sexual masculina” da mata*: o “pau-brasil” (DAIBERT, 2000, p. 64). Daibert inclui, por conta de seu repertório artístico, elementos metafóricos que evidenciam a essência libidinosa de Macunaíma, demonstrando um acréscimo simbólico à sua referência da floresta.

Podemos compreender, por esse exemplo, que processos transitórios entre artes são, invariavelmente, trespassados por escolhas criativas. A criatividade se manifesta desde as primeiras abordagens signicas do tema até sua reverberação na obra materializada. Por esse motivo, as traduções

intersemióticas, transmutações interartísticas, simbologias e escolhas midiáticas são estudadas, neste trabalho, sob o prisma da criatividade.

Metodologia

Esta pesquisa se baseia nos métodos dialéticos qualitativos por considerar que os fatos aqui descritos não podem ser conceituados fora de um contexto sociocultural, político, econômico, etc. Para a escolha e estudo dos casos concretos, no entanto, somente experiências adquiridas na prática permitiriam olhar para pontos mais sensíveis dos processos criativos experimentados por terceiros e, a partir desses lugares, extrair as condições favoráveis à elaboração de estruturas genéricas.

Para ajudar a assimilar o conteúdo agrupado nessas pesquisas, aplicamos simultaneamente métodos de análise pertencentes aos campos das interartes, das intermídias, das intersemioses e da criatividade por entender que apenas uma visão agrupada (um rizoma) dos estímulos percebidos em cada uma dessas áreas revelaria componentes capazes de formar um quadro comparativo (Arco intersemiótico) do qual poderíamos extrair métodos aplicáveis à *práxis* criadora (SANMARTIN, 2021).

Nesse sentido, foi preciso antever alguns princípios que, segundo estudos em criatividade e conceitos intersemióticos, repetem-se nos processos criativos e que aqui foram úteis para pautar as análises dos casos concretos:

- 1) a criatividade encontra sua origem no repertório dos autores e está sujeita a interferências históricas sociais e culturais nas quais se inserem. (Não custa lembrar o explorado axioma: “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma¹⁰”);
- 2) as transmutações implicam na transformação sígnica, seus significados e significantes se reelaboram por processos conscientes ou inconscientes e encontram, na força imaginativa dos artistas (e em seus esforços fabris), os caminhos para se materializarem em produções

¹⁰ Máxima atribuída ao químico francês Antoine Lavoisier (séc. XVIII) que, de forma sucinta encerra uma série de conceitos filosóficos prévios.

acabadas ou em processos continuados que as definam como objetos artísticos;

- 3) toda e qualquer produção que resistir à obliteração (que seus registros não forem perdidos) constituirão o grande acervo humano que se prolonga tanto para o passado quanto para o futuro (pela manutenção de suas atualizações), servindo de repertório para novas produções de outros artistas.

O estabelecimento desses critérios possibilitou que as análises fossem escritas por extenso ao longo dos capítulos em conformidade à sensibilidade crítica do campo artístico, sem precisar lançar mão de tabelas ou quadros comparativos que deixariam engessadas as discussões de fenômenos ocorridos nos processos criativos (uma vez que o rizoma não permite modelos precisos, mas generalizantes). Por esse motivo, as comparações objetivas entre a materialidade das obras apresentam-se por fragmentos que representam o todo, como no caso dos excertos de *Vom Roroima zum Orinoco* que fazem referência à mesma passagem colhida nos escritos de Mário de Andrade, ou ainda, das ilustrações de Daibert em relação aos capítulos do livro no qual se inspirou.

Os esforços empreendidos para adquirir conhecimentos extraídos das pesquisas e análises qualitativas que tiveram por base as referidas produções, justificam-se somente se puderem ser revertidos em ferramenta metodológica que tenha uso genérico nos processos artísticos. Nesse sentido e com o objetivo de comprovar sua utilidade, submetemos as informações colhidas pelo Arco Intersemiótico à produção de dois desenhos destinados ao livro literário ilustrado, que estão apresentados ao final deste trabalho.

É necessário, ainda, fazer uma ressalva quanto à variação no emprego de termos para caracterizar fenômenos semelhantes. Se, em determinadas ocasiões nos referimos à repetição de um tema em diferentes obras com o substantivo *reverberação*, à medida que agregamos o conceito da imaterialidade constitutiva da internet, passamos a usar *atualização*. Já aos que se referem às transformações de uma obra, podemos empregar *adaptação*, *tradução*, *transmutação*, *transmigração*, *transcrição*, etc., de forma genérica, mas privilegiando o substantivo *transformação* para casos mais abrangentes e

transmutação para os específicos. Há, também, as opções de grafias Macunaíma e Makunaima (conforme comentamos na quarta nota de rodapé), usadas quando em referência a Mário de Andrade, no primeiro caso e a Theodor Koch, no segundo.

Fontes de pesquisa – estado da questão

Este trabalho não seria possível sem o acesso de três fontes primárias: o livro *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade (1928), as transcrições das lendas Taurepang e Arekuna feitas por Theodor Koch (1916-1926) a partir de traduções e inúmeros textos acadêmicos, e o livro *Macunaíma de Andrade*, de Arlindo Daibert (2000).

Como apoio para as pesquisas, importantes informações foram extraídas dos trabalhos de Merivânia Barreto (2014), no qual encontramos um detalhado panorama sobre a passagem de Theodor Koch entre os Taurepang Arekuna e suas relações com o livro de Mário de Andrade; nos trabalhos de Telê A. Lopez e Tatiana Longo Figueiredo (2015), Manuel Cavalcanti Proença (1974) e Gilda de Mello Souza (2003) que, com suas incansáveis pesquisas em torno do universo de Macunaíma, trouxeram para o público uma série de registros de processos além de estados emocionais do próprio Mário de Andrade expressos nas cartas que enviava aos amigos.

Para as questões intersemióticas, o livro de Julio Plaza *Tradução intersemiótica* (2003), que ajudou na compreensão das transformações sógnicas, além de revelar outras fontes importantes sobre o tema. Os estudos semióticos de Lúcia Santaella (1995) que, de forma clara e objetiva faz uma introdução sobre esses aspectos linguísticos, e os de Bernardo Espíndola (2008) que, em seu artigo, resume a complexidade das traduções intersemióticas. Ainda dentro desse assunto, não poderíamos deixar de fora as consultas à obra seminal de Roman Jakobson (2010).

Quanto à abordagem da criatividade, foram determinantes os conhecimentos adquiridos nos trabalhos da Professora Sanmartin (2021), do Professor Graham Wallas (1926), as teorias do fluxo criativo de Mihaly Csikszentmihalyi (1999) e

as dimensões criativas de James Melvin Rhodes (1961). Como fontes secundárias para a análise das ilustrações de Arlindo Daibert foram consultadas as dissertações de Miriam Dias (2007), André Mendes (2008) e Marcelo Ribeiro (2009).

Estrutura da dissertação

Acreditar que a produção de uma dissertação aconteça de forma linear não passa de uma crença quimérica. Muitas vezes, caminhos antevistos precisam ser alterados e conteúdos levantados, antes considerados indispensáveis, acabam sendo abandonados.

Ao longo do desenvolvimento desta dissertação, artigos produzidos e destinados a editais acadêmicos trouxeram novas informações que não só foram absorvidas como constituíram partes fundamentais para a elaboração das teorias. Ao final, compreendemos que este trabalho se tornaria um amplo registro de processos artísticos cuja finalidade seria comprovar a aplicação de uma ferramenta sugerida.

As primeiras pesquisas, não podendo ser diferente, debruçaram-se sobre o autor Mário de Andrade e seu livro *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter*. Ao tomar conhecimento de obras precedentes e de tantas outras inspiradas no livro modernista, foi possível escolher, entre artistas e suas produções, aquelas mais adequadas ao escopo desejado, para serem analisados como casos concretos. Foi também necessário especificar os campos de estudo no qual encontraríamos as ferramentas apropriadas para teorizar os processos transformadores da arte.

Dessa forma, dividimos o trabalho em três capítulos. Nos dois primeiros, descrevemos um breve histórico da produção de *Macunaíma* por Mário de Andrade, as linhas gerais da formação sgnica do personagem entre os Taurepang e Arekuna, os fundamentos teóricos das transformações interartísticas e a identificação e descrição de elementos processuais presentes nas obras de Theodor Koch, Mário de Andrade e Arlindo Daibert. Essas

informações foram recolhidas e analisadas sob os conceitos propostos pela metodologia que denominamos Arco Intersemiótico.

O terceiro capítulo justifica os esforços aqui realizados, no sentido de propor uma metodologia que possa ser utilizada nos diversos processos criativos artísticos. Sendo assim, foram postos em prática os recursos oferecidos pelo Arco Intersemiótico com a produção de duas ilustrações inspiradas em Macunaíma, apresentadas juntamente com as experiências vivenciadas nas suas elaborações.

Os capítulos, portanto, podem ser resumidos da seguinte forma:

Capítulo I: **Nascimento e renascimento do signo**. Tratamos, aqui, de contextualizar o momento histórico e sociocultural no qual Mário de Andrade produziu seu livro; a interação entre os Taurepang e Arekuna com a Natureza levando à formação de uma consciência coletiva que culminou nas lendas de Macunaíma, destacando o nascimento de elementos simbólicos e as supostas interferências de povos exógenos na cultura nativa. Na sequência, teorizamos sobre conceitos interartísticos e intermediáticos que nos permitem avaliar a transformação de um mesmo tema em produções distintas, além das mudanças sógnicas ocasionadas pelos processos tradutórios. A partir dessa teorização, conceituamos a metodologia Arco Intersemiótico, que se dispõe a agrupar sob um único conjunto de análises as complexas relações fenomênicas das transformações entre as artes (o renascimento do signo).

Capítulo II: Em **Saltos Intersemióticos**, exemplificamos os casos concretos dando ênfase ao conjunto de fatores histórico-sócio-culturais em torno das produções de Theodor Koch, Mário de Andrade e Arlindo Daibert (da linguagem científica para a literária e da literatura para as artes visuais) que, tendo Macunaíma e suas simbologias como tema axial, possibilitaram comparar os contextos, as transformações simbólicas e os processos criativos envolvidos. A coleta e análise desses materiais foi fundamental para agrupar as informações necessárias no Arco Intersemiótico de Macunaíma e, destarte, propô-lo como metodologia para a realização de obras inspiradas no tema.

Capítulo III: **Proposta do Arco Intersemiótico como metodologia funcional.** Por tratar-se de exposição prática comprobatória, esse capítulo mostra, inicialmente, algumas produções pessoais relacionadas a outros trabalhos produzidos, para só então expor os caminhos percorridos (registros de processos) que levaram à concepção de duas ilustrações inspiradas em Macunaíma. A partir de suas análises, propomos um julgamento quanto à funcionalidade do Arco Intersemiótico e o texto conclusivo desta dissertação.

CAPÍTULO I – NASCIMENTO E RENASCIMENTO DO SIGNO

Para a maioria de nós houve talvez uma hora dourada da infância em que devaneamos com o mesmo amor e reverência do homem primitivo pelo céu estrelado. Nos tempos primitivos, especialmente nos países quentes do sul, onde o dia era uma agonia e a noite um regalo, a aproximação do pôr-do-sol devia ser aguardada por mentes contemplativas como a abertura de um grande livro, o único então existente. (COOMARASWAMY; NIVEDITA, 1967, p. 276).

1.1 O herói brasileiro

Mário Raul Morais de Andrade (1893-1945) tinha uma paixão visceral pelo seu país. Intelectual múltiplo, professor de música, escritor e poeta, compilador de lendas, melodias, mitos e contos populares, esse modernista de primeira hora, tinha na musicalidade e na palavra escrita sua interlocução com o mundo. Correspondente assíduo, Mário de Andrade redigiu cartas de valor inestimável que ainda hoje são publicadas em livros, dentre elas, as trocadas com o folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), por quem não escondia seu apreço. A ele, dirigia-se por “Cascudinho” e para ele, revelava sua voracidade em relação à cultura brasileira:

Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah, se eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz tempo que tinha ido pra essas bandas do Norte visitar vocês e o Norte. Por enquanto é uma pressa tal de sentimentos em mim que não separo e nem seleciono. (MORAES, 2010, p. 47).

Em 1927, aos 34 anos de idade, intencionado a saciar seu apetite por tudo o que pudesse configurar a alma nacional, realizou uma viagem “[...] do Rio de Janeiro até a Bolívia e o Peru, navegando por toda a costa brasileira até Belém e depois por rios da região, entre eles, Amazonas, Negro, Solimões e Madeira.” (LOPEZ; FIGUEIREDO, 2015, p. 11). Ele levava na bagagem, as inspirações colhidas no livro *Mitos e Lendas dos índios Taurepang e Arekuna*¹¹, escrito pelo explorador etnólogo Theodor Koch, no qual provavelmente pela primeira vez, o paulistano da Rua Aurora teve contato com o semideus *Makunaima*.

Para a maioria desses povos, Makunaima apresenta-se como um ser

¹¹ As lendas sobre Makunaima se encontram no segundo volume – *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer* (MESQUITA, 2018, p. 19).

factual, pois o consideram como um representante de Deus na terra que se caracteriza como sendo um herói tribal ou um semideus, conforme relatado por Koch-Grünberg: “Makunaima é, como todos os heróis tribais, o grande transformador. Transforma pessoas e animais em pedras [...]. Ele fez [...] todos os animais de caça, bem como os peixes. Após o incêndio universal que destrói a humanidade, cria novos homens”. (BARRETO, 2014, p. 26).

Mário de Andrade meteu a cara na mata virgem, olhou para dentro do Brasil e batizou sua erudição nas águas místicas do Amazonas. Uiaras, Curupiras, Matintas, Piaimãs tomaram forma na fumaça das fogueiras que iluminavam as noites das aldeias e em suas veias corriam as vozes dos índios nativos ecoando gerações imemoriais. Dali, o bico de pena do escritor se encarregaria de transcrevê-las para o caderno de anotações, compilando toda a cosmogonia que, em poucos dias de elaboração, seria apresentada à sociedade literária em vestes textuais.

Autoproclamada rapsódia, a partir da edição de 1937, a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* eleva-se ao patamar das Odisséias, Héracléias e Argonáuticas; aventuras que, ao longo de gerações, coligiram narrativas de grandes feitos, eventos marcantes e cataclismos naturais que costurados pela linha da fantasia contribuiriam para a formação do tecido mental pelo qual homens comuns imaginavam, situavam e pensavam o divino. Em relação a esses épicos mediterrâneos, saborosas histórias reverberavam nas vozes dos poetas que transitavam pelas comunidades compondo o *ethos* de uma distante Grécia:

É na poesia e pela poesia que se exprimem [essas narrativas] e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum – especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. (VERNANT, 2009, p. 16).

Entretanto, saído das matas tropicais, *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter* estaria longe de representar o passado edificante, capaz de justificar a nobreza ascendente da conservadora oligarquia cafeeira que ditava aos rumos da política brasileira. Preguiçoso, mentiroso e declaradamente abjeto ao *trabalho dignificante*; esse semideus proporcionava um reflexo nada agradável

para narcisos incapazes de aceitar sua realidade com franqueza. “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional.” (ANDRADE, 2019, p. 185), diria o autor em seu primeiro prefácio do livro. Não seria então o “filho do medo da noite” um instrumento revolucionário capaz de afinar essa tragédia ancestral sob um novo diapasão? A correspondência com Carlos Drummond de Andrade nos revela seus sentimentos:

O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. (ANDRADE, 2015, p. 24).

O personagem Macunaíma encerra esse desejo como um *avatar* encarnado em palavras de forte expressividade musical. Reproduzindo a oralidade do nativo, o autor confronta o português castiço para o arrepio das sensibilidades parnasianas vigentes à época: “Um médico fez um discurso pedindo para escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu.” (ANDRADE, 2019, p. 73). No livro, realidade se mistura com fantasia, relatos de costumes locais (e estrangeiros) abraçam personalidades conhecidas, e as múltiplas religiões, desde o Sul até o Norte do país, submetem-se à magia e aos mistérios da Natureza pulsante, em busca da essência ancestral do brasileiro.

Sob a batuta do Professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo¹², a obra intimidaria por sua inventividade. Despreocupado com o encadeamento lógico da narrativa, o autor apropria-se de recursos musicais, acelera ou reduz o ritmo de leitura e interpola, aparentemente de forma casual, suas infundáveis anotações agrupando as palavras para causar um efeito sonoro:

Então Macunaíma sentou numa barranca do rio e batendo com os pés n'água espantou os mosquitos. E eram muitos mosquitos piuns

¹² Mário de Andrade tornou-se professor de História da Música e da Estética no Conservatório Dramático e Musical da cidade de São Paulo, em 1922, além de dar aulas particulares. E mais adiante, nos anos de 1935 a 1938, assumiu o cargo de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (LOUREIRO, 2021).

maruins arurus tatuquiras muriçocas meruanhas marigüis
borrachudos varejas, toda essa mosquitada. (ANDRADE, 2019, p. 70).

Dessa forma, fauna e flora, modinhas, canções de roda, provérbios, frases feitas, frases rimadas e outras lendas coletadas parecem reger a melodia estrutural do romance:

[...] [o livro] foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira. A originalidade estrutural de Macunaíma deriva, deste modo, do livro não se basear na *mimesis*, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. (SOUZA, 2003, p. 10).

Essas significações autônomas, que nos aponta Gilda de Mello e Souza, viabilizam a construção do Brasil mítico imaginado por Mário de Andrade. Nele, três etnias se fundem num projeto de país multicultural, multilinguístico, *desregionalizado*. Vejamos o que nos esclarece Manuel Cavalcanti Proença, acerca dessa preocupação do autor, ao se referir à originalidade do texto:

Macunaíma chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante suas correrias encontra João Ramalho, dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo; conversa com Maria Pereira, viva ainda, e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa; convida Bartolomeu de Gusmão para viajar com ele no dorso de um tuiuiú; e o Padre-Voador, que morreu na Espanha, está caminhando e suando num areal do Maranhão. (CAVALCANTI PROENÇA, 1974, p. 8).

Uma forma inusitada de escrever que dificulta a identificação de um gênero literário para o livro e causa incômodo aos críticos literários. Pouco antes, o mesmo Cavalcanti Proença revela que Alceu Amoroso Lima, em defesa do autor, registra seus argumentos contra os leitores inclinados a pensar a obra como plágio: “[...] não é um romance, nem um poema, nem uma epopeia. Eu diria antes, um coquetel. Um sacolejado de quanta coisa há por aí de elementos básicos da nossa psichê, como dizem os sociólogos.” (CAVALCANTI PROENÇA, 1974, p. 7).

Foi em busca dessa “psichê” que Mário de Andrade regurgitou seu Macunaíma, transformando contos e cantos orais em oralidade escrita, afinal, tudo o que está

no livro proveio da voz de um papagaio:

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. (ANDRADE, 2019, p. 183).

Nessa passagem, Mário de Andrade se inclui, ainda que indiretamente, como personagem da história para receber do papagaio – uma clara metáfora à tradição oral – os conhecimentos e os saberes dos povos nativos, descritos nas aventuras e desventuras do herói Macunaíma. Suas origens, porém, remontam a um passado longínquo que ainda hoje inspiram artistas a realizarem suas obras.

1. 2 Papagaios narradores – histórias inspiradas pela Natureza

Na tríplice fronteira, que atualmente delimita regiões geográficas do Brasil com a Venezuela e Guiana, ergue-se uma espécie de platô que domina a savana: o monte Roraima. Conforme estudos realizados em sítios arqueológicos, vestígios comprovam a passagem humana pela região há pelo menos 4.500 anos (CARNEIRO, 2008); uma época na qual o homem já era capaz de realizar instrumentos e pintar figuras abstratas em pedras. Isso significa que, desde muito tempo, quando as habilidades criativas desses povos já haviam despertado para práticas artísticas, inúmeras gerações transitaram pela região maravilhando-se diante desse monumento natural.

Figura 5 – Monte Roraima



Fonte: Monte Roraima (2021).

Figura 6 – Monte Roraima



Fonte: Pereira (2015).

Entre idas e vindas pelas rotas de comércio, a paisagem imutável do monte Roraima serviria de matéria-prima para que povos nativos, em observação e

vivência com aquele entorno, desenvolvessem um sistema de relações que transformaria sua concepção de mundo. Conforme nos esclarece Schiller:

A visão de distâncias ilimitadas e alturas fora do alcance da vista, [...] arrancam seu espírito da esfera estreita do real e da prisão opressora da vida física. Uma medida mais alta de avaliação lhe é concedida pela simples majestade da natureza. Cercado por suas formas grandiosas, ele não suporta mais aquilo que é pequeno em seu modo de pensar. (SCHILLER, 2011, p. 66).

Podemos imaginar que, em determinado momento da evolução cultural desses povos, uma crescente necessidade de pactuar suas relações com a Natureza os levasse a dar seu primeiro salto espiritual. Então, entidades simbólicas, capazes de personificar esteticamente as origens da vida e da destruição, de atribuir uma gênese ancestral ao homem e de explicar, por meio de poderes místicos os fenômenos naturais, começaram a ganhar corpo no imaginário coletivo, abrindo caminhos para a elaboração de uma cosmogonia regional; como nos recorda Detienne (1998, p. 9): “[...] não há povo cuja história não tenha começado com fábulas ou com a mitologia”.

Não obstante, ao explorar a topografia do monte Roraima, um cenário paradisíaco composto de nascentes, lagoas, cachoeiras e formas de animais esculpidas pela erosão, serviriam de matéria-prima a ser incorporada pelo conjunto de narrativas mitológicas que unificava a cultura destes povos.

Figura 7 – Monte Roraima – Pedra da tartaruga



Fonte: Dantas (2019).

Figura 8 – Monte Roraima – Piscina natural.



Fonte: Pereira (2015).

Formou-se, assim, uma consciência coletiva proveniente da interação do homem com a Natureza. Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty aponta por métodos científicos próprios aos campos da psicologia e da fisiologia, que certas etapas da interiorização do conhecimento acontecem quando “[...] imagens que o instinto projeta diante de si, aquelas que a tradição recria em cada geração, ou simplesmente os sonhos se apresentando primeiramente com direitos iguais às percepções propriamente ditas.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 33-34) passam a ter um significado consciente; e prossegue: Os "signos" que, por hipótese, deveriam introduzir-nos na experiência do espaço só podem então significar o espaço se eles já são apreendidos nele e se o espaço já é conhecido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 346).

Ou seja, uma relação na qual espaço físico e cultura se mesclam na conjugação do *indivíduo*, da *sociedade* e seus *sonhos*, fazendo florescer uma consciência nativa rica em narrativas fantásticas, como “A árvore do mundo e a grande enchente”, “Incêndio Universal” e “Façanhas de Macunaima”, e tantas outras.

Histórias que preencheram o imaginário dos povos daquela região, dentre eles¹³ os Taurepang e Arekuna, disputando a atenção de plateias acomodadas ao redor da fogueira nas noites de luar, ávidas por entretenimento, conhecimento e rituais religiosos. Narrativas que, moldadas e adaptadas, num contínuo processo criativo elaborado por gerações de rapsodos¹⁴, assentaram-se sobre as melhores fórmulas da tradição oral, compondo uma novelística que se perpetua de maneira razoavelmente uniforme por muitos e muitos anos, nos dias atuais a prolongar-se indefinidamente.

Macunaima, contrariando o irmão mais velho, Anike, derrubou a árvore Wazacá para comer os seus frutos, dando origem a atual formação fisiográfica do mundo: os galhos, ao caírem, espalharam as diversas espécies vegetais pelas distintas regiões e de seu tronco jorrou uma torrente de água que formou os rios e lagos que vertem desde o Monte Roraima.

Naquele tempo em que as pedras eram moles, Macunaima e Anike, em suas inúmeras peripécias por este mundo, moldaram as rochas, as cachoeiras, enfim, os acidentes geográficos que caracterizam o território tradicional dos Macuxi e Ingarikó. (CONSELHO INDÍGENA DE RORAIMA, 1993, p. 9 *apud* BORGES, 2017, p. 12).

Entretanto, até atingirem uma constância suficientemente duradoura, esses enredos haveriam de absorver inúmeras intervenções de outras culturas ao longo de suas trajetórias, deslocando a verdadeira autoria dessas obras para uma coletividade atemporal e, como diria Mário de Andrade, *desterritorializada*. No capítulo introdutório de *Arte e política no Popol Vuh* (2019), Pacheco insinua uma possível migração de motivos narrativos, vindos da América Central¹⁵ até a região circum-Roraima. Temas como as "[...] sucessivas criações e destruições provocadas pelas entidades criadoras do mundo." (PACHECO, 2019, p. 33) e de heróis *tricksters*¹⁶ como personagens centrais das narrativas. Da mesma forma, povos e culturas alienígenas ocuparam a região forçando um

¹³ Podemos também citar, de modo abrangente, os Makuxi, Ingarikó, Ye'kuna, Wapixana, Pemón, e Kamarakoto (BORGES, 2017).

¹⁴ No sentido de narrador de fragmentos de cantos épicos, Autor de poesia, poeta, trovador, vate. (RAPSODO, 2022).

¹⁵ Os *Quiché* ocuparam a região da Guatemala; descendiam do ramo etnológico dos Maias e possuíam um tipo de escrita própria na forma de ideogramas, sendo capazes de registrar suas origens em livros. Dentre eles, o mais conhecido – e que chegou ao nosso conhecimento – é o *Popol Vuh* (PACHECO, 2019).

¹⁶ *Tricksters* são personagens caracterizados por transgredirem as ordens e regras sociais preestabelecidas. De fato, Makunaima é considerado um personagem transgressor.

intercâmbio cultural que inevitavelmente distorceu as relações ancestrais dos nativos entre si e com a natureza.

A violência a esses povos, sem dúvida, deixava claro a vulnerabilidade deles perante o poder bélico dos “chegados” que ali legitimavam uma conquista territorial. Sem sombra de dúvidas, os índios da Terra de Vera Cruz, não conheciam a escrita, a linguagem e a cultura do chamado “Velho Mundo”, portanto não podiam prever que o invasor europeu tentaria provocar mudanças em seus hábitos e costumes. (GALDINO; SILVA; GORAYEB. 2017, p. 133).

Portugueses, ingleses e espanhóis, instigados pelo expansionismo colonial, impuseram suas culturas aos nativos ao longo de séculos (XVII a XIX), ao ponto de disseminar, conforme nos revela Andrello (1993), duradouros cultos adventistas – sendo o mais famoso conhecido por *Hallelujah* (ou Aleluia, fundado por doutrinadores ingleses) – até a idealização de um suposto e misterioso paraíso terrestre, uma cidade escondida nas proximidades do monte Roraima, na qual tudo funcionaria em perfeita harmonia e onde existiriam tesouros magníficos que os descendentes de seus fundadores (no caso, os ingleses invasores) teriam voltado para recuperá-los. Essa ardilosa estratégia, cujos fins podemos imaginar, teria encontrado lugar no imaginário nativo – principalmente entre os Taurepang, influenciados pela ideia do paraíso na terra – e se espalhado em diferentes matizes por outras regiões da Amazônia com o nome de *El-Dorado*¹⁷.

As lendas acerca do personagem mítico Makunaíma espalharam-se pela região circum-Roraima e se consolidaram como importante vetor sócio cultural ligado à criatividade dos povos nativos em interação com seu entorno que, por meio das tradições orais, cultivaram e perpetuaram uma unidade étnica e religiosa (apesar das inúmeras interferências – tanto na *psiché*, quanto nos sistemas linguísticos), que prevaleceu através dos tempos. O registro dessas lendas, produzidos por missionários e etnólogos, permitiu que sua essência se projetasse para além das tradições regionais dos povos onde se originaram ingressando em diferentes ambientes, sendo apropriadas e revistas num contínuo processo de adaptação intermediática e interartística.

¹⁷ Difundiu-se a crença de que o Monte Roraima seria o paraíso cristão fundado pelos europeus em eras passadas e que estes, agora, retornavam para ocupá-lo (PEREIRA, 2015).

1.3 Estudos das Interartes e das Intermídias

Para melhor compreendermos estas relações desde a formação de um tema até suas reverberações em diferentes produções ao longo do tempo, iniciamos aqui uma necessária teorização acerca de fundamentos que irão compor o Arco intersemiótico.

Os estudos das interartes e intermídias destacam a relação entre as artes e as mídias do ponto de vista histórico-cultural ou teórico crítico (DINIZ; VIEIRA, 2012). Essa preocupação remonta a discussões ancestrais sobre as tensões, contaminações e conflitos observados nas relações entre as artes. Simônide de Ceos, poeta grego do século V antes de Cristo (SHERER, 2017) semeou informações que floresceram na famosa expressão *Ut pictura poesis*, isto é, “poesia é como pintura”, registrada no tratado de estética do poeta romano Horácio (65 a 8 a.C.). Séculos depois, essa mesma discussão despertaria o interesse de Leonardo da Vinci que em seu *Tratado da pintura* (1452-1519), no qual procurou conceituar a separação entre diferentes manifestações artísticas. Mais recentemente, na década de 1950, eventos como os *happenings* de Kaprow renovaram o fluxo de discussões acerca da intermedialidade entre as artes. Essas reflexões se mostram tão variadas em fundamentos, alcance teórico e nuances práticas que se sujeitam a uma multiplicidade de abordagens tão infinitas quanto o são as possibilidades criativas dos artistas.

Certamente, no campo das artes, os estudos interartísticos e intermediáticos são percorridos por caminhos pavimentados pela psicologia: rodovias que se interseccionam nos entrelaçamentos dos sentidos (sinestesia). Na esteira da evolução tecnológica, novos meios de comunicação interferem na natureza de nossa percepção modificando, em vários níveis, os modos como recebemos as informações. Relações informação-meio-receptor sempre serão responsáveis pela construção de uma representação consciente e coerente da realidade, indispensável à sobrevivência (BASBAUM, 2012). Portanto, compreender os mecanismos intermediáticos significa ter a capacidade de analisar elementos que consubstanciam nossa interação com o entorno; que se instauram como componentes atuantes nas inter-relações sociais, e que conduzem a formação cultural de determinado povo circunscrito a um período histórico.

À guisa de maiores esclarecimentos, tomemos como exemplo a elaboração do texto clássico *Ilíada* e suas influências no pensamento do homem mediterrâneo no período entre os séculos V a IV a.C.

Muito antes de se atribuir a autoria¹⁸ do épico ao *aedo* Homero¹⁹, essas aventuras heroicas transcritas para a linguagem escrita já eram amplamente difundidas por meio das tradições orais daqueles povos. Por muito tempo, poetas populares e cantadores narraram, notadamente em ocasiões festivas, temas referentes a personagens simbólicos (ou reais, mas pertencentes a um passado longínquo), com pequenas variações e adequações aos costumes de locais, até que suas tensões assentassem em histórias relativamente semelhantes que posteriormente seriam compiladas em um único livro²⁰.

Essas mesmas narrativas, no entanto, eram manifestadas simultaneamente por outras mídias, como pinturas em ânforas, decorações em pratos e utensílios domésticos, esculturas, além de uma infinidade de objetos artesanais enfeitados por figuras, desenhos ou grafismos que evocavam os personagens das histórias e suas ações. Disseminava-se, assim, em formas táteis e visuais (muito além das narrativas orais e da escrita), um compêndio imaginário de dramas e tramas envolvendo deuses e humanos que por processos autoestimulantes reverberavam uma infinidade de manifestações sobre os mesmos temas, continuamente materializadas em diferentes suportes (mídias).

Um recurso pictórico que demonstra o assentamento de práticas relacionadas à apropriação de temas narrados foi realizado por Anthony Snodgrass (2004) em seu livro *Homero e os artistas*. Ao observar pinturas em ânforas, compreendeu que algumas cenas agrupavam uma sequência de ações dos personagens

¹⁸ O conceito de *autoria* é tido por Roland Barthes como uma criação da sociedade moderna que descobriu o prestígio pessoal do indivíduo (MATHIAS, 2015).

¹⁹ Aedo é o poeta, cantor (entre os antigos gregos). (AEDO, 2022). Há uma série de dúvidas levantadas pela “Questão Homérica” que duvida da existência de um único poeta responsável pela criação das obras *Ilíada* e *Odisseia*.

²⁰ Mark Pagel, teórico evolutivo da University of Reading, na Inglaterra e sua equipe, estimam que a obra foi escrita aproximadamente no século VIII a.C. (SHURKIN; INSIDE SCIENCE NEWS SERVICE, 2021).

criando um efeito acumulativo da narrativa. A esse recurso, deu o nome de *convenção sinóptica*.

Figura 9 – Anônimo. Ulisses e três companheiros cegam Polifemo



Fonte: Tavares (2013).

Nessa taça cretense, temos um bom exemplo de representação sinóptica, visto que a imagem “ilustra” três diferentes elementos do episódio homérico. [...] (1) Polifemo segurando duas pernas humanas, (2) Ulisses ofertando ao monstro uma taça e (3) o herói e outros três companheiros furando o olho da criatura. (TAVARES, 2013, p. 11).

Na passagem do canto IX da *Odisséia*, Ulisses encara o monstro canibal Polifemo, o embebeda com vinho e atinge seu olho com uma estaca. Na Figura 9, percebemos os destaques feitos pelo professor Tavares nos detalhes que mostram o acúmulo de informações em uma única imagem. As convenções sinópticas serviam também como recurso mnemônico para os contadores de história e para o público ouvinte que, ao verem a cena, lembravam-se das passagens narrativas narradas por seus ancestrais. Havia, portanto, nessa *mistura entre artes* uma simbiose de processos perceptivos que se construíam conjuntamente e moldavam a cultura vigente.

Nesta época de consolidação cultural entre os povos ancestrais, as intermediações ocorriam de um sentido para outro simultaneamente num processo de construção colaborativa. É o caso da construção da escrita em simbiose com as imagens grafadas e vice-versa:

O ponto inicial, seguindo em certa medida aspectos discursivos antigos, é a constatação da intimidade entre o escrever e o desenhar. O verbo γραφεῖν, [grafén] amplamente presente nas inscrições de assinaturas da cerâmica ornamentada grega, indica, já na Antiguidade, um sentido polissêmico de seu uso: referia-se tanto ao universo da escrita, como o da produção de imagens desenhadas. (FRANCISCO, 2007, p. 11).

Dessa fusão entre poesia falada, música, pintura, escultura, escrita e demais manifestações artísticas, podemos perceber um processo polissêmico que resultou na estruturação cultural e na formação do pensamento de um povo (uma cultura comum, como nos aponta Vernant (2009). Indo além, podemos dizer que essas transformações participam da reinvenção ininterrupta de narrativas que se submetem à justaposição entre artes e mídias através dos séculos.

Compreender os efeitos relacionados às manifestações de um mesmo tema entre diferentes linguagens em diferentes épocas (interartes e intermídias) equivale a admitir mudanças nos sistemas sensoriais que fazem nossa ligação com o mundo: *Ut pictura poesis*.

1.4 Tradução intersemiótica: adaptação, transmutação, transmigração, transcrição, etc.

Aplicamos teorias pertencentes ao campo das interartes e intermídias quando queremos analisar fenômenos ocorridos pela transferência de um objeto artístico entre diferentes formas de expressão, de um meio para outro (ou na mesma linguagem em diferentes gêneros) em contextos distintos. Pressupõe-se, portanto, a existência de um objeto que seja matriz inspiradora e, portanto, composta de signos submissos a interferências ocorridas em sua nova manifestação. É justamente por meio de aspectos analíticos qualitativos dessas interferências, que podemos dimensionar as traduções dos signos verbais, signos não verbais e seus morfismos nos processos intermediários.

O filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) define semiose como uma contínua transformação de um signo em outro. A semiose intermediária que observamos nas artes seriam, então, o conjunto de processos

pelos quais signos formatados em conformidade a determinada ação, suporte e cultura seriam rerepresentados por meio de outras ações, suportes midiáticos (nos mesmos ou em diferentes sistemas culturais) e por outros signos.

Nessa linha de pensamento e incluindo a própria pessoa como um *filtro* do símbolo, Lúcia Santaella (1995) nos esclarece que signos apreendidos dependem do ponto de referência de quem os apreende. Isso, em quaisquer circunstâncias, indica que cada receptor interpreta o signo a seu modo e entre limites mais ou menos controlados pela abertura que este propõe. Por outro lado, quando o receptor apreende um signo e dele se torna emissário, ao mudar os sistemas de linguagens, poderá incorporar ou reduzir significados tornando relevantes certas conotações excêntricas ao signo referencial. Trata-se, portanto, de um processo *interpretativo* no qual há, por parte do receptor/emissário, uma tomada de posição crítica em relação ao signo matriz.

No momento em que um texto literário é adaptado para uma canção, por exemplo, verifica-se, nesse movimento, a formatação de novos tipos de signos que dependeriam tanto da melodia e do som quanto da linguagem verbal para *ressignificar*. É nessa convergência de sentidos que encontramos respostas aos processos interartísticos e intermediáticos (ESPÍNDOLA, 2008).

Bernardo Espíndola, em seu artigo *Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia*, resume alguns pontos que nos auxiliam compreender as possíveis tensões ocasionadas durante processos de traduções:

- 1) na ação interpretativa e criativa, o sujeito transforma signos de uma fonte original em suas próprias formas de expressão, as quais se limitam aos recursos circunscritos e aos suportes midiáticos que tem à disposição. Transmuta-se a matéria, que altera sua natureza de signos, mantendo com eles algum tipo de relação simbólica;
- 2) considera-se o grau de interferência de obras externas à fonte original, uma vez que, no processo de tradução intersemiótica, a matéria sofre impregnações, incorporações ou convenções interpretativas provindas de fontes secundárias;
- 3) por fim, sendo uma representação fiel, uma transmutação ou uma mera *transmigração de tema*, (conforme classifica Umberto Eco), a semiose

intermídia indica a manutenção de algo do objeto original nas subsequentes representações. A isto, Espíndola refere-se como um “espelhamento” das obras, ou seja, algo que se repete: No caso das traduções intersemióticas o que ocorre é uma tentativa de se representar o objeto de um texto [por exemplo], de uma forma diferente (ESPÍNDOLA, 2008, p. 3).

Roman Jakobson (2010) divide e classifica os tipos possíveis de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2010, p. 64-65).

As traduções *intralinguais* poderiam ser exemplificadas na mudança de gênero de um tema literário que, da poesia, passaria à prosa; a *interlingual* seria uma tradução do grego arcaico para o português, enquanto a *inter-semiótica* se daria na transformação de uma linguagem para outra, como do texto para a imagem. É importante notar que em todas as traduções, Jakobson aponta a mudança do signo (mesmo dentro de um mesmo sistema linguístico).

Numa linha epistemológica mais abrangente, Julio Plaza (2003) parte do princípio que toda e qualquer produção intelectual só pode ser avaliada pela abordagem histórica, uma vez que passado, presente e futuro representam parte intrínseca da natureza tradutória. Ou seja, o ato de tradução se encarrega de atualizar conhecimentos pretéritos para agirem no presente e em proposição para o futuro num processo contínuo e ininterrupto; o que nos leva a entender que qualquer resultado da experiência humana revista, incluindo o próprio pensamento, seria um processo de recodificação, ou seja, de tradução. Sob esse aspecto, a operação tradutora pouco teria a ver com a fidelidade (problemática relacionada às adaptações), mas, sim, com escolhas, ou *afinidades eletivas*, relativas à época de sua atualização (tecnologia, moda,

moral, paixões, política, etc.) de modo a conservar relações dialéticas comparativas com o antigo (o já existente).

A mudança ocorrida nos signos de um mesmo objeto, quando este é submetido a mudanças de gêneros, linguagens ou meios e em diferentes épocas procura manter elementos identificáveis que referenciem o signo original. É preciso dizer, no entanto, que no campo das artes lidamos com tensões estéticas, ou seja, aquelas cujas subjetividades formais dos signos são predominantes. Nesse caso, haverá uma substituição do signo original por outro de valor semelhante (jamais com o mesmo significado!), causado pela intervenção do agente (artista) que intenciona estabelecer um *espelhamento* com a obra precedente.

Nessa medida, traduzir, *latu sensu* é uma operação metalinguística embutida na própria produção de linguagem, sendo que na mensagem com função poética esta operação se exponencia. No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completa-lo, mas para reverbera-lo, para criar com ele uma ressonância, o que, [...] constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética. (PLAZA, 2003, p. 27).

Podemos, assim, pressupor que nos processos artísticos transmutativos, o tradutor escolha elementos assemelhados por aspectos sinestésicos, ou seja, pertencentes a um sistema de equivalências dentro da mesma ou em diferentes linguagens sempre que a intenção seja gerar percepções e sensações semelhantes àquelas provocadas pelo signo original.

Ou seja, quando o grupo musical *Sambô*, que mistura o ritmo de samba com *rock*, canta a música *Sunday, bloody sunday* (de autoria da banda irlandesa U2), comete um pequeno deslize simbólico, afinal o *domingo sangrento* faz referência, primeiramente, à repressão do Estado Irlandês contra grupos separatistas que em manifestação ocorrida no dia 30 de janeiro de 1972 na cidade de *Derry* matou 14 e feriu mais de 26 manifestantes – algo incompatível com os risos e a alegria expressa nas apresentações da banda brasileira²¹.

²¹ Para saber mais, ver: Sambô (2012).

Essa busca pela similaridade simbólica e seus efeitos, no entanto, faz com que o signo representativo se submeta, obrigatoriamente, a uma intervenção criativa de seu tradutor, que procurará manter suas qualidades comunicativas sinestésicas, operando nos limites de uma *morfologia cultural*. A esse fenômeno, e de forma sintetizada, Haroldo de Campos (2011) denomina *transcrição*.

Ainda sobre os aspectos sinestésicos, o professor Alexandre de Freitas discorre acerca das possibilidades de abertura dos signos nos processos tradutórios, proposta por Walter Benjamin, quando aborda a questão dos “limites da traduzibilidade”. Para ele, o texto é entendido como “[...] mensagem que comporta algum tipo de significado e se dirige aos sentidos.” e que “[...] toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças e estabelece uma relação íntima e oculta entre as línguas.” (FREITAS, 2009, p. 145). É, portanto, pelo seu apelo morfológico-poético que encontraremos conexões entre o signo traduzido com sua matriz. Isso equivale a dizer que os limites entre tradução e criação, no campo das artes, são indistinguíveis, podendo ser tipificados como operações *gêmeas de contínua e mútua fecundação*.

Plaza distingue dois caminhos para a tradução artística na contemporaneidade: recuperar o passado como fetiche ou retomá-lo como crítica que ilumine o presente.

Outra forma de recuperar a tradição, [...] é a prática do sistema de acumulação capitalista que vê, no antigo, um modo de reatualização das mercadorias para acelerar a demanda do consumo. A tradição recuperada como “novo”, ou melhor, como “novidade” tende a ocultar e opacizar as relações de produção, exercendo a função ideológica de justapor a quantidade à qualidade. (PLAZA, 2003, p. 7).

A crítica muito bem aplicada de Plaza ao sistema de acumulações nos permite compreender mecanismos que acabam sufocando as inovações e perpetuando a prática *fetichista* das *reatualizações* (como acontece, por exemplo com os filmes produzidos pela indústria de *Hollywood*). Prossegue dizendo que é na busca pela qualidade em oposição à reprodução quantitativa que encontramos as possibilidades de inventividade, de novidade e não de repetição. Para isso, porém, devemos atentar que o *novo* se instaura no devir, em dependência ao

repertório do artista, que o poderá usar como informação situada entre o previsível e o imprevisível, entre a banalidade e a originalidade.

Nas questões da reprodutibilidade, não poderíamos deixar de comentar as consequências artísticas da indústria cultural no campo das artes, ainda que essa discussão tenha potencial para se estender indefinidamente. Para resumir, recorreremos apenas a uma observação de Benjamin (2018) quanto à perda da *aura* (autenticidade e unidade), e um ganho simbólico nos objetos quando submetidos à reprodução em massa.

Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. (BENJAMIN 2018, p. 4).

Está claro, entretanto, que não há originalidade na reprodução de uma obra, mesmo quando esta se manifesta por diferentes suportes. Apenas quando a intervenção intencional do artista altera seu valor simbólico tornando-o algo inovador.

Na opinião de Marcel Amorim, todas as formas de tradução são, na verdade, intersecções de variadas faces e, desse modo, adaptações que levariam em conta aspectos fundamentais colhidos desde a *narrativa*, *temática* e *estética* da fonte original fazendo a manutenção de elementos que seriam capturados por uma espécie de “espírito”, uma forma de dialogismo intertextual presente na obra adaptada. “Sendo assim, as adaptações devem ser encaradas não como cópias, mas como transmutações ou hipertextos, derivados de um texto de partida – ou vários – com ou sem origem especificada na intrincada rede dialógica de sentidos”. (AMORIM, 2013, p. 27).

Traduzir, portanto, é o equivalente a olhar para um original através de um prisma interno (pessoal), multifacetado, pelo qual, por afinidade, o tradutor escolhe aquilo que melhor compreende, sendo impulsionado pelos próprios sentimentos a selecionar e recompor esses fragmentos em nova configuração externa que adquire uma forma – uma síntese daquilo que foi o objeto anterior. Inventar

esteticamente a forma significa provocar a aparição de qualidades e aparências que nunca antes aconteceram, ou que se tenha notícia. Esse princípio da inventividade nada tem a ver com a intuição, mas com uma consciência imediata, não racional, que irá perceber, no signo, sua forma icônica (o signo absorvido em sua fase pré-analítica: *qualissigno*²²), ou será tomado por um *insight* que desencadeia percepções de qualidades puras do signo (simplicidade máxima) por meio da qual, em estado de epifania do tradutor, emergirá sua nova forma. Em outras palavras, o signo se reinventa e renasce mantendo, de seu original, características que os ligam de modo parental.

Como podemos perceber o tema das *traduções intersemióticas* abre margem a intermináveis estudos. Para não nos estendermos indefinidamente e concluir este capítulo, traremos, a seguir, um texto de Julio Plaza que, com muita clareza sintetiza e define o processo tradutório para, então, prosseguirmos com a conceituação do *Arco intersemiótico*.

O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita, pois o próprio 'homem é signo'. Essa atividade de cristalização em signos (a partir de possibilidades e sentimentos), em formas significativas e simbólicas é o que caracteriza a comunicação social e humana. Contudo, as relações do real (que é signo) e a linguagem que também é real tecem uma tessitura ou malha fina de conexões, O real é uma espécie de conjunto polifônico de mensagens parciais que realizam um contraponto, determinando a inteligibilidade maior ou menor do sinal de conjunto. Perceber já é selecionar e categorizar o real, extrair informações que interessam num momento determinado para algum propósito. Muito mais do que real, o que nossos sentidos captam é o choque das forças físicas com os receptores sensoriais. (PLAZA, 2003, p. 46).

Em resumo, poderíamos dizer que, a despeito das delimitações conceituais pertencentes ao campo da epistemologia semiótica, as transformações das matérias artísticas intermediadas estão ligadas a um processo de interpretação, podendo sofrer em sua nova concepção, maior ou menor intervenção do agente intermediador.

²² Para C. S. Peirce, o *qualissigno* diz respeito única e exclusivamente à pura qualidade, uma vez que não pode ser materializado a não ser em um objeto (MUCELIN; BELLINI, 2013).

1.4.1. Formação do Arco Intersemiótico – proposta metodológica

Os estudos realizados nos campos das interartes, intermédias e traduções intersemióticas são adequados para se compreender e analisar as transformações sofridas por um objeto artístico manifestado em diferentes épocas. Ao longo dos processos criativos os artistas fazem escolhas transformam o objeto, modificando seus simbolismos segundo uma série de estímulos. Quando nos referimos à compreensão e análise de várias manifestações artísticas sobre um mesmo tema, surgem questões que envolvem o artista (em seus contextos históricos-sócios-culturais; seu repertório e os métodos praticados em seus processos criativos) e as formas pelas quais o objeto se apresenta (sua materialidade e seus simbolismos).

Para estudar as informações coletadas a partir dessas manifestações artísticas dentro de um mesmo sistema de análise que contemple a complexidade dos fenômenos interartísticos, intermediáticos e intersemióticos, e seu vínculo com a época em que foram produzidas, propomos a ferramenta metodológica Arco Intersemiótico.

Objetivando a pesquisa e análise de questões que envolvem o artista e sua produção, colhem-se informações fornecidas por dados históricos do período no qual viveu, de modo a revelar aspectos políticos, movimentos artísticos e sua vida pessoal (quando há registros descrevendo estado emocional, metodologias, processos criativos, etc.). Com relação ao repertório, caso não haja nenhuma documentação comprovada que relate as fontes de referência usadas, podemos sugerir influências recebidas a partir de elementos presentes na própria obra. No capítulo *Kafka e seus precursores* do livro *Outras Inquisições*, Jorge Luis Borges (1999) especula, por meio de métodos investigativos, quais seriam as obras anteriores que teriam influenciado Kafka a produzir seus livros, relacionando semelhanças em seus escritos com os de autores precedentes que o escritor austro-húngaro pudesse ter acesso. Nas palavras de Borges, referências que em maior ou menor grau residiriam *idiossincraticamente* em sua obra. De certa forma, esse é o papel atribuído ao crítico de arte. Como exemplo, reproduzimos o texto de Manuel Cavalcanti

Proença em *Roteiro de Macunaíma* sobre as fontes recorridas por Mário de Andrade:

Trabalho que anda esparsa em quase todo o livro e fornece o tema central do capítulo IV, ("Boiúna Luna") e do capítulo XIII ("A Piolhenta do Jiguê") é o livro de Capistrano de Abreu Língua dos Caxinauás. Quanto à "Velha Ceiuci" (capítulo XI) o tema é fundamentado na lenda do mesmo nome que Couto de Magalhães registrou em *O Selvagem*. [...] Os demais autores estão citados no comentário dos capítulos, onde se poderá ver que, em muitos casos, houve em *Macunaíma*, transcrição literal de diálogos e trechos referidos em livros, nos quais, ao lado dos textos em língua original, se encontra tanto a tradução literal como livre das lendas coletadas. *Ao Som da Viola*, de Gustavo Barroso, a coletânea de Campos, comentada por Basílio de Magalhães no "Folclore", e os Contos Populares, de Sívio Romero são outras fontes de material que, embora em ordem de menor importância, concorreram para a arquitetura de *Macunaíma*. (CAVALCANTI PROENÇA, 1974 p. 38-39).

Já vimos no sistema de ressignificações de Espíndola (2008) que, num processo tradutório, a matéria sofre impregnações, incorporações ou convenções interpretativas provindas de fontes primárias e secundárias. O mesmo se dá, obviamente, na criação livre, despregada de uma determinada fonte-matriz inspiradora (no sentido de não a referenciar), mas de várias fontes difusas. No entanto, o Arco Intersemiótico se debruça sobre obras ligadas intencionalmente a uma mesma matriz (um mesmo tema). Pressupõe, também, a presença de elementos comprováveis, e não apenas especulativos, conforme propôs Borges, dos quais a fonte inicial é identificada intencionalmente pelos seus *atualizadores*, sem gerar dúvidas, ou então que mantenha em sua estrutura um dialogismo intertextual que indique objetivamente sua ascendência.

1.4.2. Uma síntese do Arco Intersemiótico na metáfora do rio de Heráclito – passado, presente, futuro

Heráclito de Éfeso (500 a 450 a.C.), filósofo pré-socrático considerado pai da dialética, legou-nos, dentre tantas reflexões a metáfora que diz ser impossível a uma pessoa banhar-se no mesmo rio da mesma forma. Quase um século depois do provável ano de nascimento do pensador Lídio (região hoje conhecida como Turquia), que também recebia a alcunha de "O obscuro" devido à sua dialética aberta a interpretações e de difícil compreensão, Platão (428/427 a 348/347

a.C.), filósofo ateniense e, portanto, pertencente a um sistema cultural muito próximo ao de Heráclito, retoma a discussão acerca da metáfora do rio em sua obra *Crátilo*, num diálogo imaginário entre os personagens Hermógenes e Sócrates:

Sócrates – Parece-me ver Heráclito a ensinar velhas máximas do tempo de Reia e Crono, que já tinham sido ditas por Homero.

Hermógenes – Que queres dizer com isso?

Sócrates – Heráclito afirma que tudo passa e nada permanece, e compara o que existe à corrente de um rio, para concluir que ninguém se banha duas vezes nas mesmas águas. (NUNES, 1988, p. 144).

Ao longo dos séculos, o pensamento do filósofo efésio foi debatido, reescrito, editado, publicado, interpretado e adaptado a circunstâncias que nem mesmo a mais fértil imaginação conseguiria conceber. Sua transmutação persiste na contemporaneidade materializada em variados formatos: estudos acadêmicos, produções artísticas, pesquisas em geral, etc. que, se difundem (e temos hoje a internet como poderosa ferramenta para esse fim), e permanecem atualizadas incitando novas produções humanas. Recentemente, o jornalista Hélio Schwartsmann (2004) informou em sua coluna do jornal Folha de São Paulo, que o sistema de classificação *Diels-Krantz* – publicação especializada na catalogação do material produzido por pensadores pré-socráticos – já havia identificado fragmentos atribuídas a Heráclito como *ipsissima verba*, isto é, escritas pelo punho do filósofo. Em tradução para a língua portuguesa (ao menos até a data do referido artigo de jornal) a metáfora seria lida da seguinte forma: "Para os que entram nos mesmos rios, outras e outras são as águas que correm por eles". Logo em seguida, no mesmo artigo, o jornalista confronta a interpretação de Platão, com sua própria versão sobre a alegoria e registra: "O rio permanece o mesmo, apesar de suas águas fluírem": pontos de vista semelhantes, mas com sutis diferenças.

É interessante notar que, no texto de *Crátilo*, o personagem Sócrates insinua a existência de versões anteriores à metáfora de Heráclito que as teria colhido nas obras de Homero. Este, por sua vez, inspirou-se nas "velhas máximas do tempo de Reia e Crono" – titãs que, para os gregos antigos, existiram nos primórdios

da Criação. De alguma forma, Platão fazia menção à transformação de ideias mais antigas que o próprio homem, atualizadas em seu tempo.

Podemos, assim, pensar num arco temporal no qual o mesmo pensamento é atravessado por diferentes interpretações em diferentes contextos sem jamais perder sua estrutura genética original (e aqui, a apropriação biológica torna-se referência perfeita, uma vez que o conceito de DNA de uma célula pode, ao longo de cruzamentos e mutações, sofrer mudanças sem jamais perder sua combinação ancestral). No entanto, uma das mudanças que não pode ser desprezada nesse trajeto genético do pensamento, é a sua materialidade, ou seja, a forma pela qual a ideia se apresenta ao interlocutor (receptor) e varia seu poder sinestésico: um fragmento de escrita, um diálogo filosófico e um artigo de jornal passam por transformações semióticas que promovem alterações nos seus signos e influenciam a produção de sentidos. Não obstante, além dessas modulações temporais e físicas (intrínsecas à materialidade midiática da informação), a ideia precedente – ou matricial – também está sujeita a sofrer mudanças no momento de sua atualização por parte de quem a recebe, uma vez que o receptor/interlocutor só pode referenciar um pensamento partindo de seu repertório e do contexto sociocultural no qual está inserido. Nesse sentido, necessariamente, sua interpretação agregará ou removerá valores idealmente presentes no pensamento original; o que equivaleria a dizer que Schwartzmann jamais interpretaria o axioma de Heráclito de forma idêntica ao de Platão e vice-versa.

Cria-se, assim, a ideia de que uma produção intelectual, quando consistente o suficiente para resistir à obliteração, atravessa tempos, sociedades e culturas mantendo sua estrutura, seu DNA, ou, como se referiu Amorim (2013), seu *espírito*, perfazendo um arco temporal ao longo do qual se impregna de sentidos (e perde tantos outros) à medida que vai se atualizando em diferentes contextos históricos, sociais e culturais. Essas apropriações, quando vão além da mera consulta diletante, reprodução *fetichista*²³ ou citação de uma fonte, pressupõem uma intervenção criativa, política e pessoal que transforma tanto a forma como o conteúdo da obra referenciada, renovando sua inscrição no futuro enquanto

²³ Conforme explicado por Plaza (2003, cap. 1.2.1).

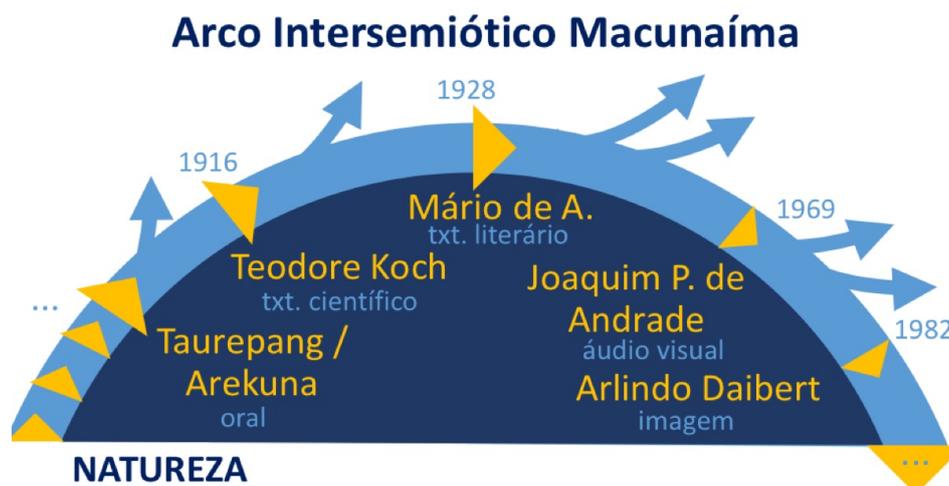
suscitar o interesse de consultas continuadas ou de novas produções intelectuais. Em outras palavras e voltando à metáfora de Heráclito: um corpo (a obra/ideia) mergulhado no rio (as interferências) cujas águas mudam constantemente (o tempo).

É neste sentido que, para a análise dos problemas envolvidos nas relações entre atualização e interpretação de produções intelectuais pertencentes (e identificadas como tal) à mesma matriz, apelamos para o Arco Intersemiótico. Este, pressupõe a investigação de uma linha genealógica que identifica as variadas manifestações acerca de um mesmo objeto, gerando um acervo historiográfico que abre caminho para o novo, para uma interpretação inovadora. Entretanto, o Arco Intersemiótico vai além, pois, ao evidenciar elementos que demonstram um dialogismo entre obras precedentes, sedimenta um acervo indispensável ao artista interessado em atualizar temas inspirados em produções anteriores.

1.5 As múltiplas manifestações de Macunaíma no Arco Intersemiótico

Construímos um gráfico ilustrativo para representar o **Arco Intersemiótico de Macunaíma** identificando algumas das múltiplas manifestações do herói desde sua origem até a contemporaneidade em função dos objetivos a serem atingidos nesta dissertação.

Figura 10 – Arco Intersemiótico de Macunaíma



Fonte: Elaborado pelo autor.

Conforme a Figura 10 nos indica, o arco (azul claro) ou eixo temporal central com setas amarelas se movendo da esquerda para a direita denota o percurso do tema Macunaíma desde sua origem até hoje. O espaço preenchido em azul escuro simboliza as inúmeras transformações interartísticas, sígnicas/simbólicas e soluções criativas encontradas para representar o personagem e suas narrativas. As setas amarelas maiores, com datas e ligadas a um nome e suporte ou mídia (1916, Theodor Koch, txt. científico) indicam o momento de manifestações marcantes que, por sua vez, geraram ou inspiraram novas produções ao longo do tempo²⁴. Os três pontos no lado esquerdo mostram a indeterminação de sua origem (por falta de registros precedentes uma vez que se manifestava apenas pela oralidade – na base, está a palavra NATUREZA sugerindo que o nascimento do personagem se deu em tempos imemoráveis nos quais não havia qualquer registro material) e do lado direito, indicando as possíveis produções futuras.

Percebemos, dessa forma, que o arco poderá crescer indefinidamente para a direita acrescentando outras obras que ainda estão para surgir ou para a esquerda, conforme outras produções pautadas pelo mesmo tema sejam reveladas. As pequenas flechas em azul claro que saem do arco principal representam uma quantidade estimada de obras inspiradas pelos marcos precedentes: por exemplo, entre os Taurepang e Arekuna e Theodor Koch, os registros de missionários que se dispuseram a transcrever as lendas de Makunaima. O mesmo se dá nas marcações depois da obra de Mário de Andrade, etc.

Podemos compreender o Arco intersemiótico como síntese da análise pessoal que procura apontar e escolher as principais manifestações de um tema visando

²⁴ Não temos a pretensão de exaurir uma investigação acerca da totalidade de registros (como veremos mais à frente) do tema Macunaíma, mas sublevar aquelas manifestações que pareçam mais importantes ou que sirvam como base de inspiração para que o Arco traga informações imprescindíveis sobre o objeto focado e proporcione outras reconstruções futuras. Poderíamos optar pelo uso de adjetivos como *cânone* ou *clássico*, mas essa classificação estaria além das funções deste trabalho. Nesse sentido, o reconhecimento de uma obra na linha temporal não quer dizer que ela seja melhor ou pior que tantas outras, mas apenas, que sua reverberação foi grande o suficiente ao ponto de manter-se como matriz inspiradora.

a construção de um acervo informacional que sirva de base para novas produções. Daí, portanto, a escolha de determinadas produções em detrimento de outras.

Uma leitura resumida desse Arco intersemiótico poderia ser descrita da seguinte forma: Macunaíma nasce num passado longínquo do qual não temos registros. Manifesta-se primeiramente com os *Taurepang e Arekuna* sob a forma oral. Sofre um primeiro Salto intersemiótico com *Theodor Koch* (txt. científico), passa pelo segundo salto na obra de *Mário de Andrade* (txt. literário), um terceiro, com *Joaquim P. de Andrade*²⁵ (áudio visual) e o último com *Arlindo Daibert* (imagem), sendo que todas as manifestações que avançam na linha do tempo podem ter sofrido influências de uma ou mais obras precedentes.

A proposta de traçar um Arco Intersemiótico poderia incluir a análise de todas as manifestações (registradas e acessíveis) que usam o tema Macunaíma como motivo de inspiração para suas produções. Segundo Amoroso Lima (CAVALCANTI PROENÇA, 1974), o primeiro registro de Macunaíma aparece em 1896 na obra de H. W. Brett sobre os nativos da Guiana. Muitos outros registros foram feitos (principalmente por missionários espanhóis e ingleses) antes do livro de Mário de Andrade, porém, depois de sua projeção no panorama nacional, foram criadas inúmeras obras influenciadas por ele. Para ter uma ideia, citamos aqui apenas algumas das mais conhecidas, além daquelas já mencionadas no Arco: na antropologia, o texto de Lévy Strauss; nas artes plásticas, as pinturas e desenhos de Tarsila do Amaral, Pedro Nava (modernistas, eles também), Carybé, Rita Loureiro e Cícero Dias; no teatro, Antunes Filho com a peça *Macunaíma*; no cinema, o longa-metragem, de Paulo Veríssimo (*Exu-Piá – Coração de Macunaíma*, 1984), apenas para ficar no início de uma longa lista que se prolongaria pelas mais variadas mídias, como: músicas, enredos de escola de samba, histórias em quadrinhos, estudos acadêmicos e literários, artigos, análises críticas, revistas, livros de autor, etc.

²⁵ Apesar de não ter sido analisado neste Arco Intersemiótico, o filme de Joaquim Pedro de Andrade representa importante referência artística para outros artistas – inclusive Arlindo Daibert, como vimos na introdução. A comparação interartística entre o texto de Mário de Andrade e o filme de Joaquim de Andrade pode ser encontrada no artigo *Texto-Livro, Texto-Filme: Aparições de Macunaíma inspiradas na poética de Mário de Andrade*, de Luciano Tasso Filho, Aparecido José Cirilo e Stela Maris Sanmartin.

Entretanto, abrimos mão desse exaustivo inventário acerca das manifestações do herói por fugir aos objetivos desta dissertação, e voltamos nossa atenção apenas para as obras que se justificam como fontes de informações básicas e necessárias para a construção do Arco Intersemiótico de Macunaíma, uma vez que geram conhecimento suficiente para auxiliar nos processos criativos que objetivem a produção de novas obras inspiradas pelo tema.

Portanto, os critérios adotados para essa seleção elegeram o livro de Mário de Andrade como ponto central para a coleta de informações, uma vez que seu *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) instaura-se como principal fonte geradora de novas obras por ele inspirados. A partir dele, optamos por pesquisar e analisar as transcrições feitas por Theodor Koch no segundo volume do compêndio *Vom Roroima zum Orinoco* (1916-1926), uma vez que precedem e inspiram o livro de Mário de Andrade, além de revelar elementos simbólicos pertencentes à cultura dos povos nativos dentre os quais Makunaima primeiramente se manifestou. No fechamento do Arco Intersemiótico de Macunaíma incluímos as ilustrações de Arlindo Daibert, inspiradas na obra do escritor modernista e publicadas no livro de autor *Macunaíma de Andrade* (2000) por configurarem um processo interartístico revelador das transformações de texto para imagem além de conter os relatos de experiência registrados pelo artista oferecendo importantes informações acerca de seus processos criativos.

CAPÍTULO II – SALTOS INTERSEMIÓTICOS

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. (PLAZA, 2003, p. 18).

2.1 Makunaima de Theodor Koch-Grümberg – da oralidade para o texto impresso

É provável que narrativas mitológicas oriundas nas Américas tenham chegado ao conhecimento do jovem estudante de filologia Theodor Koch, por meio de revistas especializadas como *Globus*, *Das Ausland* e *Antrophos*. Era uma época na qual as Universidades, Academias e Institutos europeus destinavam recursos para financiar viagens a lugares distantes com a finalidade de registrar e ampliar seus conhecimentos antropológicos – tratava-se, naturalmente, de uma política expansionista do império Alemão recém-unificado. De qualquer modo, foi nesse período que a Amazônia despontou como tema de interesse e desencadeou a liberação de verbas que financiaram as expedições etnológicas de Theodor Koch.

Estes [alemães] foram influenciados principalmente pela *Völkerkunde* (*Völker* – povos – *Kunde* – conhecimento) – corrente antropológica alemã que estava em voga nas academias e quando a etnografia ia se consolidando enquanto ciência – a qual buscava, principalmente, o entendimento da natureza do homem e de sua cultura, através da comparação do caráter e do modo de vida de diferentes povos. (BARRETO, 2014, p. 16).

Na esteira dos incentivos, o *Baessler-Institut*, de Berlim, patrocinou a terceira viagem aos trópicos de Theodor Koch, de 1911 a 1913. Munido de aparelhos de gravação e máquinas fotográficas, o então professor de etnologia da Universidade de Friburgo teve por missão ouvir e registrar a geografia, as sociedades e os relatos dos povos da região circum-Roraima. Ao final de suas viagens, editaria o material coletado em cinco volumes intitulados *Vom Roroima zum Orinoco*.

Figura 11 – Montagem capas de *Vom Roroima zum Orinoco* I a V

Fonte: Koch-Grünberg (1923).

Publicados de 1916 a 1926, esses volumes seriam o resultado inevitável da transformação semântica e estética das narrativas originais; uma *transcrição*²⁶. Nesse processo, o universo onírico e as interações simbólicas dos contos e lendas nativos acabariam se recodificando sob um novo sistema linguístico. Fernandes (2013, p. 34) nos alerta sobre as perdas que ocorrem na transposição da oralidade para a escrita:

[...] na transposição do oral para o escrito, mesmo que haja uma rígida preocupação de glosar na escrita a multidimensionalidade do oral, e não importando quão sofisticado seja o sistema de transcrição,

²⁶ Termo proposto por Haroldo de Campos para descrever certos aspectos das traduções intersemióticas, como vimos anteriormente.

sobrevêm perdas inevitáveis, tais como as relativas a inflexões da voz, mediante as quais o narrador dramatiza a narrativa e prende o interesse da platéia; o jogo das ênfases vocais (e mesmo gestuais) usado para realçar pontos específicos da narrativa; o estilo entre falado, cantado e falacantado; a imitação de outras vozes, etc.

A metódica pesquisa de Theodor Koch congelaria no tempo as narrativas orais e expandiria no espaço geográfico (e hoje virtual) o pensamento *transcrito* das tradições Taurepang e Arekuna.

No ciclo mitológico dos Taurepang, o personagem Makunaima figura como herói central: assim como a Natureza, ele detém poderes mágicos, capacidades de se transformar em animais ou transformar outros seres em pedra. Suas façanhas teriam acontecido num período anterior ao presente denominado *Pia daktai*, ou seja, *tempo de origem*, no qual a Terra, os homens e os animais assumem a forma que até hoje possuem (ANDRELLO, 1993). Theodor Koch recolheu essas narrativas²⁷ na voz de *Akúli*, e *Mayuluaípu*, dois integrantes das comunidades nativas, conforme registra no prefácio do segundo volume da sua pentalogia²⁸:

Os narradores eram dois índios leais, que, durante meses, foram meus camaradas na alegria e na dor, cujo íntimo de cada um era para mim como um livro aberto. Um deles se chamava Moseuaípu, um jovem curandeiro da tribo Arekuná, inteligente e cheio de vida como Akúli, o roedor ágil, do qual ele trazia seu apelido, bem-sucedido na caça, na pesca e no amor. Seu talento de ator, seu dom artístico para contar estórias nos divertiu durante algumas horas tristes. O outro era Mayuluaípu, chamado José, muito inteligente, um índio Taulipáng com cerca de 28 anos de idade, **filho do mais famoso contador de lendas de sua terra** no alto rio Majary. Ele viveu entre os brancos por vários anos e **dominou a língua portuguesa**, mas em todo o seu pensamento e em seus pontos de vista, ele permaneceu um verdadeiro índio, frequentemente traduzidos em força durante a viagem. **Ele não foi afetado pelo cristianismo**. (KOCH-GRÜNBERG, 1924, Prefácio, *apud* MESQUITA, 2018, grifo nosso).

²⁷ Encontramos a presença de Makunaima em: *A árvore do mundo e a grande enchente (versão Arekuna)*; *A árvore do mundo e a grande enchente (versão Taurepang)*; *Incêndio Universal*; *Feitos de Makunaima*; *Outros feitos de Makunaima*; *Façanhas de Makunaima*; *Como a arraia espinhosa e a cobra venenosa chegaram ao mundo*; *Makunaima e o rapaz da árvore Samaúma*; *Makunaima no laço de Piaí'má*; *Makunaima e Piaí'má*; *Morte e ressurreição de Makunaima*; *Makunaima e Waimesa-pódole*. (CARVALHO, 2016).

²⁸ *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer Trad.*: Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuna (MESQUITA, 2018).

Notam-se aqui três preocupações importantes do etnólogo: a primeira, que *Mayuluaípu* “dominava a língua portuguesa” – o que nos faz pensar que seus relatos já teriam passado por uma primeira adaptação linguística da nativa *Karib*²⁹ para a língua portuguesa; a segunda, ao apontar a ausência de interferências cristãs nas narrativas – indicando que sua fonte teria permanecido “um verdadeiro índio”, apesar da convivência com os adventistas; e, por último, a confirmação de que *Mayuluaípu* era “filho do mais famoso contador de lendas de sua terra” – avalizando suas coletas dentro das tradições históricas.

Essas precauções refletem práticas acadêmicas que regravam processos de pesquisa vigentes à época de Theodor Koch. Encontramos, nas indicações do renomado folclorista Stith Thompson (1946, p. 4, tradução livre do inglês), alguns postulados para aqueles que se propõem a coletar e transcrever contos originários de tradições orais: “o contador de contos populares se orgulha de sua habilidade de transmitir o que recebeu, impressionando seus leitores e ouvintes pela ‘qualidade e fidelidade’ das narrativas recebidas sejam elas vindas de algum renomado contador de histórias como de alguma pessoa idosa que as recorda ‘desde os velhos tempos’³⁰”.

Por outro lado, é também sabido que *Vom Roroima zum Orinoco* contava com o apoio de textos acadêmicos que forneceram dados técnicos e serviriam de referência para que Theodor Koch concluísse suas pesquisas. Em artigos de sua autoria, conforme nos esclarece Cavalcanti Proença, em suas notas de revisão de “Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná”, de Koch, publicado na Revista do Museu Paulista, em 1953, encontramos apropriações encontradas a partir de análises de outros pesquisadores:

Depois de tratar da história desses índios, baseando-se em notícias extraídas de diversas fontes, o autor [Theodor Koch] reproduz um vocabulário apiaká recolhido por Max Schmidt, em 1901, e compara-o com vários vocabulários da mesma língua e de outros idiomas tupí

²⁹ As línguas caribes, karib, caribas, caraibas são uma família linguística indígena da América Central e da América do Sul que compreende cerca de 40 línguas faladas entre 60 e 100 mil pessoas. (LÍNGUAS CARIBES, 2021).

³⁰ “In this usage the importante fact is the traditional nature of the material. In contrast to the modern story writer’s striving after originality of plot and treatment, the teller of a folktale is proud of his ability to hand on that which he has received. He usually desires to impress his readers or hearers with the fact that he is bringing them something that has the stamp of good authority, that the tale was heard from some great story-teller or from some aged person who remembered it from old days”. (THOMPSON, 1946, p. 4).

para demonstrar que o apiaká, "excluindo pequenas diferenças dialetais, é um componente puro do grande grupo tupi". (KOCH-GRÜNBERG [revisão de Manuel Cavalcanti Proença], 1953, p. 12).

Podemos constatar, portanto, que nas transcrições de Theodor Koch havia um esforço intencional para manter-se fiel ao simbolismo ancestral dos mitos e lendas Taurepang e Arekuna. Além disso, mesmo que esse material tivesse sido coletado em língua portuguesa, ocasionando perdas em sua originalidade, e que sua tradução para o alemão tenha sofrido transformações estilísticas por parte do autor, ainda assim, tenderia a manter o – ou estaria muito próximo do – sistema sógnico/simbólico originário desses povos. Dessa forma, podemos dizer que os investimentos realizados pelo *Baessler-Institut* de Berlim resultaram em pesquisas concluídas a partir da *assimilação de signos provenientes da linguagem oral, transmutados em signos da literatura científica*, completando, conforme nosso gráfico do Arco, o primeiro Salto Intersemiótico de Makunaima.

2.2 Macunaíma de Mário de Andrade – da linguagem científica à literária

Em 1926, o prestigiado mecenas do Movimento Modernista, Paulo Prado³¹, presenteou o segundo volume de *Vom Roroima zum Orinoco*, em alemão, ao jovem poeta e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade. Leitor poliglota e autor de *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917), o escritor paulistano devorou o livro com avidez, temperando suas margens com os primeiros esboços do que se transformaria na sua mais famosa obra e um dos marcos do Modernismo brasileiro.

³¹ Para quem Mário de Andrade dedicaria seu livro *Macunaíma*.

o "estado de poesia", coisa comparável a um transe mediúnico, em que aqueles fragmentos de documentação se integravam e Mário de Andrade redigia. Saía tudo descuidado, como se fosse um mapa do subconsciente. Apenas com o artesanato e a estética que já se haviam incorporado nele, como quem toca piano e conversa ao mesmo tempo, uma espécie de memória dos dedos, memória medular. Só depois começava o trabalho de arte, o polimento, o artifice em ação. (CAVALCANTI PROENÇA, 1974 p. 5).

Somente em 1928, na página 3 da *Revista de Antropofagia número I*, que a elite artística e intelectual brasileira entraria em contato com o capítulo de abertura do livro: dava-se à luz o *filho do medo da noite*, e junto a ele, as vulnerabilidades de seu criador.

A partir de então, Mário de Andrade viu-se obrigado a defender sua obra contra um verdadeiro bombardeio de críticas. Organizada por Miguel Sanchez e Silvana Oliveira, a edição digital do livro *Macunaíma*, disponibilizado pela Universidade Federal da Fronteira Sul em 2019, traz uma série de prefácios redigidos pelo autor ao longo das edições. Ali, podemos encontrar frases que revelam suas angústias, contradições, defesas e justificativas. Vejamos algumas delas:

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. (ANDRADE, 2019, p. 185).

Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular [...] A pornografia entre eles [etnólogos] possui caráter étnico. Já se falou que três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria... de fato. (ANDRADE, 2019, p. 186).

O que me interessa mesmo é dar pra mim o destino que as minhas possibilidades me davam. (ANDRADE, 2019, p. 190).

Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre (p. 191);

É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã. (ANDRADE, 2019, p. 191).

Isso é o Macunaíma e esses sou eu. (ANDRADE, 2019, p. 195).

Talvez, a mais contraditória das alegações encontre-se no segundo prefácio: "Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional" (ANDRADE, 2019, p. 192). Haveria, nesse caso, alguma intenção de Mário de Andrade em renegar seu personagem, ou teria o criador

se comportado como sua criatura, um *trickster* satirizando a sociedade brasileira? Recordemos sua carta destinada a Carlos Drummond de Andrade, que revela um posicionamento oposto a essa sua “repugnância”:

O dia em que nós fomos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. (ANDRADE, 2015, p. 24).

Macunaíma é tudo isso, como o próprio Mário de Andrade discorreria acerca dos *caracteres* do personagem. *E esses, sou eu*.

O livro, sem dúvidas, trouxe novos ares para a produção artística brasileira. Além das críticas aos modos e comportamentos da sociedade, transportou para o mundo literário a fala do homem comum; apropriou-se de lendas originárias do território nacional, adequando-as ao seu tempo; coligiu fauna e flora, modinhas, canções de roda, provérbios, frases feitas, frases rimadas e tantas outras lendas captadas em suas viagens e anotações num único livro que parece representar seu Brasil utópico, unido por sua potencialidade cultural.

Não obstante, a mais terrível acusação contra Mario de Andrade e sua obra – que o afetaria pessoalmente – foi a de *plagiário*. Como já mencionamos, Alceu Amoroso Lima insurgiu em defesa do livro e do autor ponderando que o texto seria uma junção de vários pedaços de cultura formando um panorama nacional. Ou como diria o próprio Mário de Andrade, referindo-se ao processo rapsódico (conforme veremos mais à frente), um *ajuntamento de coisas*.

Vencendo a crítica e instaurando-se como obra de arte, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, representa um Salto intersemiótico que se caracteriza pela transição da linguagem científica para a linguagem literária. Em se tratando de texto científico-etnológico o Makunaima, de Theodor Koch adquire traços científicos nos quais a imaginação estaria restrita aos episódios narrados, sem o acréscimo de invenções. Já na literatura romanceada, o herói amazônico serviu como um pretexto para que Mário de Andrade exercesse sua veia criativa e, sobre ele, construísse uma cosmogonia contemporânea impregnada pelos

ideais do movimento no qual estava engajado. A seguir poderemos avaliar um exemplo dessas mudanças técnico-líricas ao compararmos a mesma passagem narrativa de Makunaima nas mãos de Theodor Koch e, depois, nas de Mário de Andrade:

Quando Makunaima ainda era um menino, ele chorou a noite inteira e pediu cinicamente à esposa de seu irmão mais velho para levá-lo para fora de casa. [...] A mulher o conduziu ainda mais longe, para trás de uma colina. [...] Mas quando chegaram lá, ele virou um homem, e ele agiu com violência contra ela. Ele sempre fazia isso com a mulher e se aproveitava continuamente dela quando seu irmão ia caçar. Mas o irmão não sabia nada disso. (MESQUITA, 2018, p. 126).

A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará. Foi se aproximando resabiada porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguém. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. [...] Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito. (ANDRADE, 2015, p. 22).

Percebe-se que, apesar dos elementos narrativos serem praticamente os mesmos, o trecho desprovido de floreios e um tanto quanto moralista de Theodor Koch encontra seu oposto na pena do autor brasileiro. Em contrapartida, a ideia da naturalidade do sexo entre os nativos talvez tenha levado Mário de Andrade a entrever um prazer lúdico, quase infantil nas brincadeiras de Macunaíma com o sexo oposto. Em entrevista divulgada para o lançamento de seu recente livro *Seleção erótica de Mário de Andrade* (2022), a crítica literária Eliane R. Moraes³², diz que o autor “[...] foi inventando mil formas de falar aquilo que ele não podia” e que o tiro do “moralismo” havia saído pela culatra, pois ele “[...] inventava tanto jeito de falar sobre o interdito que o objeto sexo está sempre ali palpitando.”, o que, provavelmente se justifica pelo receio de contrariar a moralista sociedade de sua época.

Polêmica até os dias atuais³³, a obra modernista também encontra críticas entre os nascidos na cultura indígena: em recente depoimento para a coluna Ilustrada, do Jornal Folha de São Paulo (MARTINS, 2021), o poliédrico escritor da etnia Maraguá, Yaguarê Yamã denuncia que “Mário de Andrade deturpou crenças indígenas”, jogando sua sacralidade na “lama” (MARTINS, 2021).

³² Entrevista concedida para o Jornal Folha de São Paulo. Para saber mais, ver: Moraes (2022).

³³ Ainda hoje, Macunaíma sofre censuras. Essa notícia foi divulgada na matéria G1 RO (2020).

Quanto às escolhas de Theodor Koch e Mário de Andrade, pode-se ainda perceber que o etnólogo sugere um ato de violência do semideus em relação à cunhada enquanto o poeta indica um suposto consentimento da personagem Sofará a andar “por lá muito”. Isso revela que os autores acabam acrescentando (suprimindo ou até reconstruindo) simbologias e carregando os personagens com aspectos psicológicos que derivam de seus repertórios e convicções pessoais. Não temos como, e não nos cabe especular, qual dos dois (se o etnólogo ou se o poeta) estaria mais próximo aos costumes aceitos pelas sociedades indígenas, mas apenas aceitar que, dentro do contexto de suas expectativas, cada autor teve participação fundamental na construção e nas qualidades técnico-líricas de suas obras. A transformação interartística da linguagem científica etnográfica para o romanceado literário, apesar de serem manifestados num mesmo suporte midiático (o livro) e pela linguagem escrita (um em alemão, outro em português), trouxe uma transformação substancial para ser mítico Makunaima que, ainda assim, manteve aspectos muito ligados à sua essência ancestral em Macunaíma.

2.2.1 A musicalidade no texto de Mário de Andrade

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2001, p. 9).

A obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade difere sobremaneira de sua precedente imediata e inspiradora confessa. Enquanto Theodor Koch procurou reproduzir e manter-se fiel – dentro dos limites de seu sistema cultural e científico – à oralidade dos Taurepang e Arekuna, o escritor paulista foi muito além. Impulsionado a criar o novo, o autor modernista buscou elementos enraizados de nossa cultura para criar seu livro: registros da fala popular, expressões cotidianas, cantigas, variações tonais da fala, anedotas, canções de folhetins, além de conhecer pessoalmente os nativos que, em seus processos culturais, coligiram as lendas de Macunaíma. Ou seja, assim como

Heráclito, (citado na seção 1.4.2), Mário de Andrade foi beber no conhecimento das “velhas máximas do tempo de Reia e Crono” ou, antropofagicamente falando, *foi alimentar-se da carne de Makunaima*³⁴.

A obsessão de Mário de Andrade para transcrever em seus textos as nuances musicais características da fala popular, deu ao escritor paulista uma sensibilidade e atenção particulares ao *jogo das ênfases vocais*, ao estilo entre falado, cantado e *falacantado*, à imitação de outras vozes, etc., que são componentes característicos da transmissão oral, conforme já vimos em Fernandes (2013).

Confirmando os processos de transformações interartísticas que se constroem simultaneamente e muitas vezes de forma híbrida, lembramos o relato do historiador de Burquina Fasso, Joseph Ki-Zerbo, quando, no capítulo *Introdução Geral* da monumental coleção *História Geral da África*, aborda o tema das tradições orais referindo-se particularmente ao poder dos instrumentos musicais enquanto ferramenta de substituição ou complementação da voz:

[...] graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra. O tríplice ritmo tonal, de intensidade e de duração, faz-se então música significante, nessa espécie de “semântico-melodismo” de que falava Marcel Jousse. Na verdade, a música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada. (KI-ZERBO, 2020, p. XLIII).

O que equivaleria a dizer que, da mesma forma como os instrumentos musicais são uma extensão da voz humana, o texto escrito em língua portuguesa, no Brasil, deveria obedecer à musicalidade presente na voz do povo brasileiro – uma extensão de sua essência. Provavelmente esse impulso motivou Mário de Andrade a pesquisar e registrar manifestações populares ao longo de suas *andanças* pelo país para, dessa forma, aproximar-se de uma desejada sonoridade textual que aplicaria em toda sua obra e, em particular, em seu *Macunaíma*.

³⁴ Em carta para Câmara Cascudo, Mário de Andrade confessa: “Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento!” (MORAES, 2010, p. 47).

Importante pista acerca da influência dos conhecimentos musicais do escritor modernista em seus processos criativos foi revelada por Gilda de Mello e Souza (2003) em seu livro *O Tupi e o Alaúde*. A pesquisadora afirma que além da preocupação em estruturar melodicamente as frases em seu livro, Mário de Andrade construiu uma narrativa que imita os processos compositivos da música popular brasileira. Segundo ela, “Mais do que na técnica do mosaico ou no exercício da *bricolage*, é no processo criador da música popular que se deverá [...] procurar o modelo compositivo de Macunaíma.” (SOUZA, 2003, p. 11).

No livro *Danças dramáticas do Brasil* (1959), escrito por Mário de Andrade, Gilda percebe a preocupação do autor em sublinhar o “processo de formação gradativa” das *suítes* nacionais, sobre as quais o povo *ajuntaria* espontaneamente peças afins acrescentando despreocupadamente elementos de seu cotidiano para só depois organizar esse conteúdo em um sistema reprodutível redigindo-as por escrito e difundindo-as em folhetos (*foiêtes*) (SOUZA, 2003). Para sustentar sua tese, a pesquisadora nos traz a seguinte definição:

A *suíte* é um dos processos mais antigos de composição. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum. Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores [...]. Ocorre nas rodas infantis, onde as crianças costumam juntar um canto com outro, chegando mesmo "a fixar *suítes* com sucessão obrigatória de peças". (SOUZA, 2003, p. 13).

De fato, a grande variedade de temas *costurados* por Mário de Andrade incluem empréstimos advindos de outras fontes: obras de Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu dentre tantos autores; cerimônias de origem africana, canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos brasileiros, anedotas tradicionais, etc. Isso nos leva a crer que a narrativa de Mário de Andrade manteria a essência das aventuras originais de Macunaíma (colhidas nos registros de Theodor Koch e nas narrativas Taurepang Arekuna) como um eixo central, mas ao longo das páginas, acrescentaria narrativas menores despreocupadamente, sem a obrigação de manter uma organização linear, espacial e temporal. A seu modo, esse método estilístico inovou, na época da

publicação do livro, as formas literárias de narrativas³⁵. Em outras palavras, a uma trama axial foram *ajuntados* outros elementos desconexos, justapostos, interpolados, casuais e até surreais que assinalaram uma composição única e carregada de erudição.

Aliás, eram essas aposições discricionárias ao núcleo básico que esclareciam em grande parte a ambiguidade da linha narrativa, cujo episódio nuclear, embora bem definido e dramaticamente conciso – a perda e a busca da muiiraquitã – não conseguia se impor com exclusividade, vendo-se eclipsado permanentemente pela multiplicação incessante dos episódios secundários. No entanto, o esquema formal só era rudimentar na aparência, pois representava a retomada muito hábil do princípio universal da suíte, na sua variante popular. (SOUZA, 2003, p. 16).

Essa capacidade de acrescentar elementos externos ao corpo central da narrativa se assemelharia aos processos da construção musical popular brasileira. Segundo Gilda de Souza (2003), Mário de Andrade teria esquematizado um encadeamento de procedimentos que conduziriam à consolidação de uma melodia:

- a) inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória;
- b) sobre essa melodia tece uma série de variações inconscientes;
- c) enquanto a reproduz vai aos poucos a empobrecendo até torná-la fácil, esquemática, vulgar;
- d) só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar.

Algo que nos remete às etapas do processo criativo propostas pelo psicólogo social e educador inglês Graham Wallas³⁶ (1926). Para ele, em resumo, o sujeito criador depara-se com um problema e cerca-se do conhecimento necessário para resolvê-lo; mantém a ideia incubada para que seu inconsciente trabalhe

³⁵ Em *O turista aprendiz*, Telê Ancona Lopez evidencia a multiplicidade narrativa de Mário de Andrade no que concerne à construção literária de um Brasil mítico multicultural, multilinguístico, “desregionalizado”.

³⁶ Graham Wallas talvez tenha sido o primeiro a propor as etapas de um processo criativo em sua obra *The art of thought* (1926): preparação, incubação, iluminação (*insight*) e verificação.

possíveis soluções e, posteriormente, expõe seu resultado para uma avaliação externa.

Mário de Andrade teria, então, se proposto a decorar Macunaíma a partir da versão de Theodor Koch admitindo possíveis “falhas na memória” que foram sendo preenchidas pela ação de seu inconsciente, resolvendo-as de modo esquemático – a perda e a busca do muiraquitã, que também representa a perda da pureza de índio primitivo, segundo Cavalcanti Proença (1974) – para, em seguida, recheá-las com fantasias, que deram à obra os enfeites necessários para consagrá-la ao pódio das maiores produções artísticas nacionais.

2.3 Macunaíma de Arlindo Daibert – a transformação do texto de Mário de Andrade em imagens

Desde o mais antigo épico³⁷ até recentes produções digitais, as artes literárias servem de fonte inspiradora para as artes visuais num processo simbiótico que atravessa os séculos. Essa importante relação entre textos mítico-religiosos e sua reprodução imagética ajudou a consolidar ideias e fortalecer culturas, além de figurar como tema recorrente nas questões artísticas, conforme atestam as antigas discussões pautadas pela máxima: *Ut pictura poesis*³⁸. Independentemente dos objetivos almejados pelo artista, aqueles que detêm o poder da manipulação da imagem seguiram inspirando-se nos textos (sagrados ou não) para produzir suas obras e vice-versa. Com Macunaíma, de Mário de Andrade, não foi diferente. A obra do escritor modernista agrega às aventuras do *semideus* a musicalidade da fala brasileira, a estrutura do cancionero popular, e apela subliminarmente para uma multiplicidade de sentidos proporcionando ao leitor um verdadeiro caleidoscópio sinestésico. Entretanto, poeta, contista, cronista, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico, fotógrafo e poliglota, Mário de Andrade deixou para outros artistas a responsabilidade de imaginar as formas visuais que traduziriam as aventuras de

³⁷ O mais antigo manuscrito escrito com propensões literárias que se tem notícia narra as aventuras de Gilgamesh, rei de Uruk. Sua concepção foi atribuída aos Sumérios, povos que viveram na Mesopotâmia cerca de 3.000 anos a.C.

³⁸ Conforme já vimos, frase atribuída a Simônide de Ceos, poeta grego do século quinto antes de Cristo, registrada no tratado de estética do poeta romano Horácio (65 a 8 a.C.).

seu herói. O primeiro a ser cogitado foi Pedro Nava. Ao receber do próprio autor uma edição de *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, esse mineiro de Juiz de Fora devolveu o presente com algumas pinturas feitas com guache nas páginas em branco do livro.

Figura 13 – Ilustração de Pedro Nava para as páginas de Macunaíma.



Fonte: Lopez (1978).

Antes de Pedro Nava, a representação figurativa do herói já havia sido anunciada pela pena de Maria Clemência, na *Revista de Antropofagia* em 1928, com a finalidade de divulgar o capítulo de abertura do livro:

Figura 14 – Macunaíma de Maria Clemência



Desenho de **MARIA CLEMENCIA** – (Buenos Aires)

Fonte: Andrade (1928).

Em seguida, por Thomaz Santa Rosa, *capista* oficial da editora José Olympio, que fez uma “pequena e muito expressiva gravura sua, não assinada” (LOPEZ, 1978, p. XII), para a edição de 1937:

Figura 15 – Macunaíma de Thomaz Santa Rosa



Fonte: Lopez (1978).

É interessante observar que na alvorada de suas manifestações visuais, Macunaíma absorveu a arte *naïf* de Maria Clemência, passou pela gravura expressiva de Santa Rosa e ganhou contornos oníricos no surrealismo de Pedro Nava. A trajetória visual de Macunaíma surgiu vasta e variada. Arlindo Daibert, entretanto, aprofundou-se nas características do Macunaíma de Mário de Andrade, fazendo uso consciente ou inconsciente de recursos criativos que também foram explorados pelo escritor: a predominância de colagens; o uso variado de estilos; temas marcadamente políticos; inclusão explícita de referências pessoais; e sofisticada ironia. Tudo isso estruturado pelo fino traço figurativo do artista que, em muitas ocasiões, fez questão de acrescentar trechos do livro caligraficamente trabalhadas nas suas ilustrações para gerar um hibridismo entre a escrita e a imagem.

Arlindo Daibert, ao condensar no título do trabalho, *Macunaíma de Andrade*, o nome do personagem com o de seu autor, assume uma proposta de criação de teor biográfico semelhante à de Mário, ao reunir obra e vida a partir da reconstrução de retratos que reportam a cenas literárias, artísticas e políticas do período. As apropriações, as associações livres e os deliciosos roubos cometidos pelo autor na construção de *Macunaíma* demonstram a capacidade de entender a estética da paródia como ponto fulcral da arte modernista, procedimento encontrado nas colagens e reproduções de figuras da época. (DAIBERT, 2000, p. 26-27).

Com o intuito de traçar elementos comparativos da produção de Daibert e do texto de Mário de Andrade, escolhemos e analisamos algumas obras que melhor espelham esses pontos. Vamos a elas.

2.3.1 Predominância de colagens

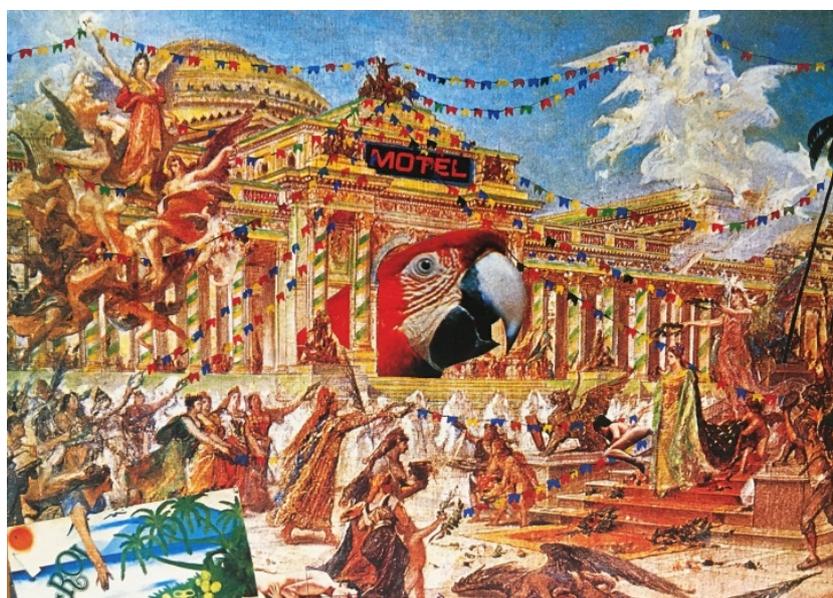
Tanto o livro de Mário de Andrade como as traduções visuais de Arlindo Daibert utilizam-se de fragmentos colhidos em materiais disponíveis, propondo uma incursão pela interdisciplinaridade e transversalidade. Gilda de Mello e Souza lembra que Lévy-Strauss (escritor antropólogo que também transpôs para o papel as aventuras de Macunaíma) já havia apontado no processo de escrita de Mário de Andrade semelhanças com a *bricolage* no sentido de procurar “[...] realmente a sua matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas.” (SOUZA, 2003, p. 10). Daibert segue nessa mesma linha e se apropria do quadro de Pedro Américo, *Pax et concordia* (1902), obra de acentuada referência arquitetônica europeia renascentista, para contextualiza-la com bandeiras de festa junina, um cartão postal dos trópicos, e a palavra “MOTEL” coroando a cabeça de uma chamativa arara vermelha que parece capitanear a festa gritando algo como *Interminável esbórnica*. Essa seria a versão burlesca do artista plástico para retratar um país eternamente voltado para as festividades e para o sexo. A tradução visual se associa ao capítulo XII do livro intitulado *Tequeteque, chupinzão e a injustiça dos homens*, no qual o personagem e seus irmãos tentam ser nomeados pelo Governo a fim de ganhar uma viagem para a Europa:

[...] o Governo estava com mil vezes mil pintores já encaminhados pra mandar na pensão da Europa e Macunaíma ser nomeado era mas só no dia de São Nunca. [...] enraivecido com a injustiça do Governo. [...].

— Paciência, manos! não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter. (ANDRADE; 2019, p. 123-124).

Pedro Américo fez seu aperfeiçoamento artístico em Paris aprimorando as técnicas de pintura nos estilos neoclássicos, românticos e realistas – movimentos que, na literatura, Mário de Andrade se contrapôs radicalmente e Arlindo Daibert fez questão de registrar: “Retomo o questionamento do academicismo que imperava na época e atualizo a crítica aludindo à disputa de prêmios de viagem no Salão Nacional. Nada mudou!” (DAIBERT, 2000, p. 60).

Figura 16 – Arlindo Daibert, Macunaíma finge de pintor, 1981



Fonte: Daibert (2000).

2.3.2 Uso variado de estilos

Assim como Mário de Andrade se apropria da linguagem popular para criar parágrafos inteiros sem o uso da vírgula – assemelhando ao *falacantado* repentista que usa a entonação das palavras para marcar os períodos da *canção improvisada* – Daibert recorre à simulação da xilogravura para se aproximar de estilo gráfico tipicamente popular usado para acompanhar os poemas de cordel. No regresso para sua terra natal, Macunaíma e os irmãos vivem uma aventura às margens do “Uraricoera” (mesmo título para o capítulo do livro); entretanto,

Daibert, prefere enfatizar uma passagem totalmente adjacente à narrativa principal, dando ênfase ao trecho que descreve a morte do Bumba-meu-boi:

No outro dia o boi estava podre. Então vieram muitos urubus, veio o urubu-camiranga, veio o urubu-paraguá, veio o urubu-jeregua o urubu-peba o urubu-ministro o urubutinga que só come olhos e língua, todos esses cabeças-peladas e principiaram dançando de contentes. O mais grande puxava a dança cantando:

Urubu é passo feio feio feio! Urubu é passo limpo limpo limpo!
(ANDRADE; 2019, p. 169).

Figura 17 – Arlindo Daibert, Bumba-meu-boi, 1982



Fonte: Daibert (2000).

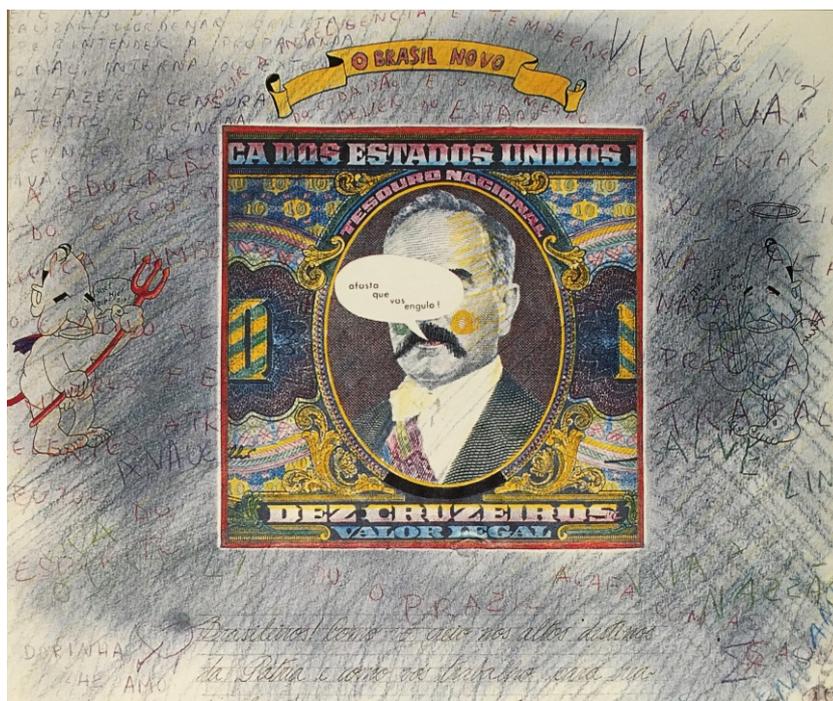
2.3.3 Temas marcadamente políticos e inclusão de referências

“— Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!...”. Com esse bordão, Mário de Andrade compara a questão sanitária brasileira com o momento de urbanização em que a população rural migrava para as grandes cidades. Segundo Botelho e Hoelz (2018), em sua tese *Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia*, o ingresso na política do escritor e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo teve início

quando foi convocado por Gustavo Capanema para comandar o Departamento Municipal de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo, criado em maio de 1935. Mas sua aventura administrativa acabou antes do segundo Governo de Getúlio Vargas. Arlindo Daibert, relaciona esse momento histórico vivido pelo escritor na criação de seu *Piaimã, o gigante comedor de gente*, usando a figura de Vargas capturada de uma antiga nota de “dez cruzeiros” emoldurada e pregada a uma parede cheia de grafites remetendo às inscrições de encarcerados em celas prisionais.

No capítulo V do livro que tem o título de *Piaimã*, a narrativa de Macunaíma segue com a perseguição do herói e seus irmãos ao vilão Gigante. Interessante notar que Daibert ainda incluiu em sua tradução visual duas caricaturas de Getúlio Vargas (anjo e demônio) cujo traço se assemelha aos do chargista J. Carlos, contemporâneo de Mário de Andrade e crítico do Estado Novo, além de pintar a efigie do estadista à moda de Andy Warhol inserindo um balão de texto – elemento típico do universo dos quadrinhos. Segundo o próprio Daibert registrou: “Na verdade o gigante é o Estado Novo, o DIP, o autoritarismo, a repressão. Getúlio é só uma de suas muitas caras. O clima geral do desenho é kitsch-cômico” (DAIBERT; 2000, p. 106).

Figura 18 – Arlindo Daibert, *Piaimã, o gigante comedor de gente*, 1982



Fonte: Daibert (2000).

2.3.4 Sofisticada ironia

Essa, seguramente, é a figura de linguagem mais recorrida pelos dois artistas. Daibert escolhe suas referências com a intenção de tencionar o espectador e confrontá-lo com princípios morais e éticos. Mário de Andrade não fez diferente. Seu herói, tido como preguiçoso, libidinoso e trapaceiro, é uma afronta ao que poderia se esperar de um herói nacional.

Na tradução visual para o capítulo I do livro, intitulado *Macunaíma*, o artista mineiro reproduz a bandeira brasileira na qual, no lugar do verde das matas, o espaço é preenchido por papagaios em forma de selo. O losango dourado torna-se um plácido espaço branco, assim como o céu e as estrelas, que somem para dar lugar a uma fita heráldica com os dizeres: “AI! QUE PREGUIÇA!!!”:

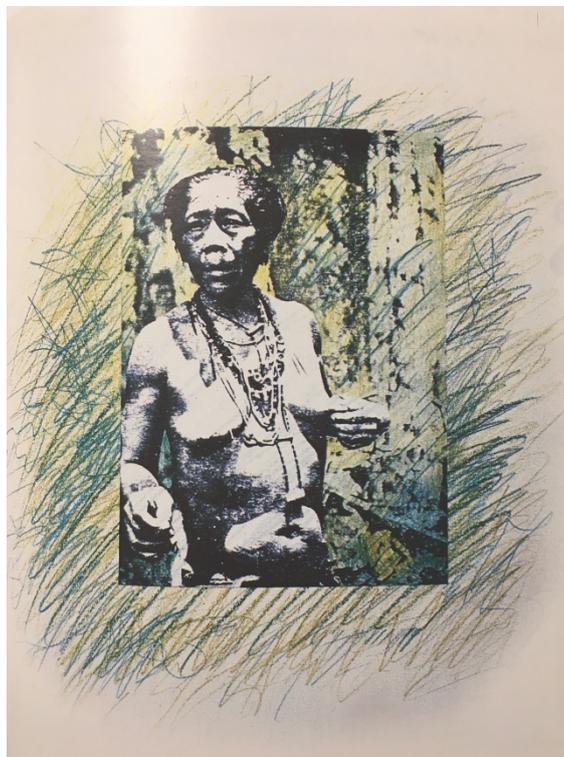
Figura 19 – Arlindo Daibert, *Ai, que preguiça*, 1981



Fonte: Daibert (2000).

2.3.5 Vasta pesquisa sobre o tema de inspiração

Figura 20 – Arlindo Daibert, A cotia, 1981



Fonte: Daibert (2000).

Cabe lembrar que em muitas colagens Daibert usa imagens de fotografia contrastadas pelo processo de fotocópia, o que nos remete às imagens reproduzidas em jornais. O uso dessas referências acaba por imprimir um ar informativo das andanças do herói e indica a extensão das pesquisas realizadas para suas traduções visuais. Neste caso, “A velha tupi fotografada por Lévi-Strauss se transformou na cotia.” (DAIBERT, 2000, p. 80).

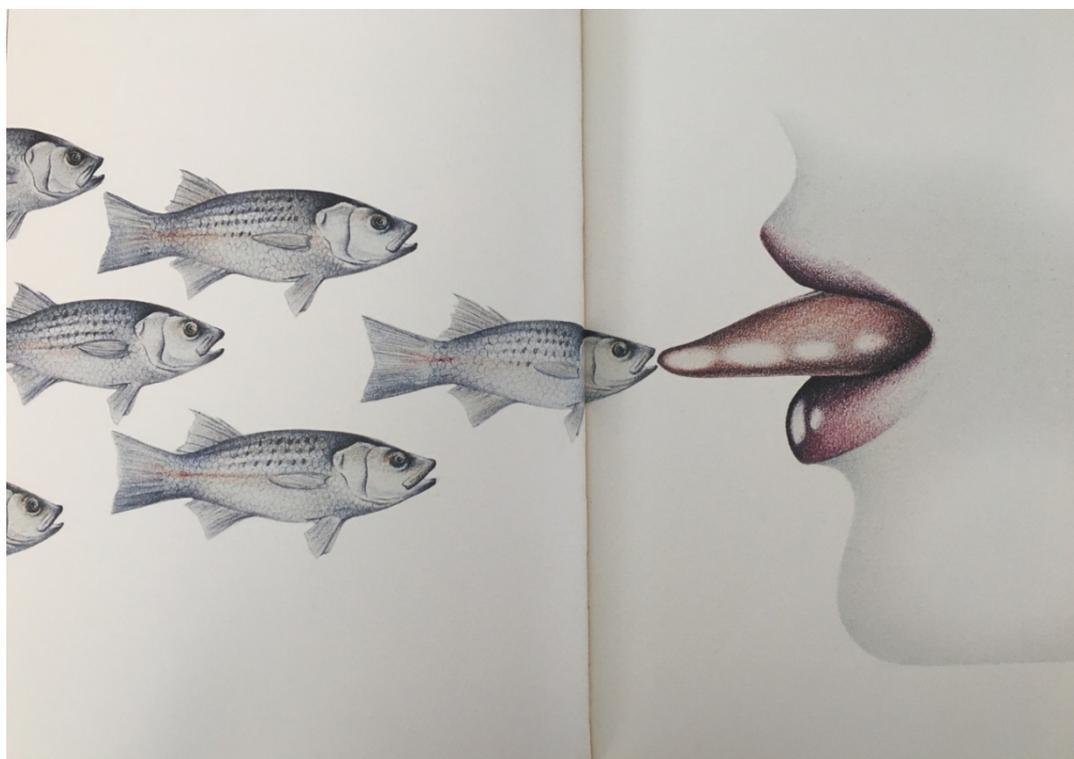
Em uma das mais reveladoras anotações acerca do aprofundamento de suas pesquisas, encontramos semelhanças entre a metodologia aplicada por Daibert e as formas de construção do cancionero popular apontadas por Mário de Andrade. Se o escritor modernista sugere que as recriações só têm início depois de se decorar uma melodia (com falhas na memória), o artista plástico acentua o fato de se empenhar na assimilação mnemônica das passagens do livro e de outras fontes consultadas: “Releio o livro (acho que pela última vez!) Existem

episódios importantes que ainda não foram abordados (Naipi, Taína-Cã pras icamiavas, etc.). Leio *Tristes Trópicos*.” (DAIBERT, 2000, p. 80).

Daibert fez um trabalho de tradução visual para cada capítulo inspirado no texto de Mário de Andrade, evidenciando elementos que lhe saltavam aos olhos e despertavam sua emoção. Não há, nessa sua sequência de quadros, uma tentativa de resumir os acontecimentos, tão pouco a de narrar, por meio de imagens, uma história linear. Compiladas no livro *Macunaíma de Andrade* (2000) esta série demonstra que o artista gráfico pesquisou inúmeras fontes, dentre elas, o próprio Pedro Nava, demonstrando que seu objetivo era inteirar-se ao máximo do material disponível relacionado ao tema para depois regurgitar sua obra. Conforme ele próprio registra:

Decididamente não se trata de uma ilustração literal do livro e sim de uma recriação feita a partir do texto, o que me permite preferir este episódio àquele e, até mesmo, romper com a ordem da narrativa. Constato a impossibilidade (inutilidade?) de esgotar as possibilidades de ilustração do livro. Trata-se de uma narrativa essencialmente aberta e é este seu encanto. (DAIBERT, 2000, p. 120).

Figura 21 – Arlindo Daibert. A criadinha e o chofer, 1981



Fonte: Daibert (2000).

CAPÍTULO III – PROPOSTA DO ARCO INTERSEMIÓTICO COMO METODOLOGIA FUNCIONAL

Uma outra fonte de grandiosidade é a dificuldade. Quando uma obra parece ter exigido uma força e um trabalho imensos para realiza-la, a ideia é magnífica. (BURKE, 1993, p. 84).

3.1 Construção de um repertório – experiências comparadas

O conjunto de informações adquiridas pelo contexto histórico, social e cultural no qual o artista está inserido e o registro de caminhos percorridos (conjunto de métodos) para a realização de suas obras são importante referencial para reconstituição de processos criativos. Esses dados reportam a experiências vivenciadas no passado, desde o levantamento de possíveis repertórios identificados nas obras, conforme nos indica Borges (1999), até a aplicação de técnicas e soluções encontradas para resolverem suas produções. Sendo assim, sob a perspectiva de avaliar obras realizadas que objetivam responder à funcionalidade do Arco Intersemiótico, devemos começar nossa investigação pelo repertório associado à vida do artista que irá produzi-las. Para tanto, recorreremos a um caso concreto de metodologia aplicada para a elaboração de ilustrações destinadas ao livro *Criações, Mitos Tenetehara*, de autoria de Wilson Marques, publicado pela editora Paulus, em 2017.

A cultura Tembé (ramo ocidental dos Tenetehara) floresce na região Maranhense e partilha suas formas de expressão artísticas com tantas outras etnias locais das quais recebe influências³⁹, como é o caso dos povos Marrom (ou Maroni), situados no Suriname cuja arte de forte impacto acabou sendo absorvida e ganhando contornos regionais. Pesquisar a arte Tembé Tenetehara permitiu adquirir um repertório *sintático* (DONDIS, 2000) de gráficos e cores que, além estarem respaldados por regras visuais exitosas, associa os resultados atingidos ao tipo de arte característica daquela cultura.

³⁹ Sobre a dimensão territorial de trocas culturais feitas na região Amazônica, especula-se que elementos da cultura Maia, originários das regiões onde hoje fica a Guatemala, tenha influenciado os povos circum-Roraima, conforme foi descrito na seção 1.1.

Figura 22 – Arte Tembé



Fonte: Autrement-Vues (2008).

Figura 23 – Luciano Tasso, ilustração para Criações, 2017



Fonte: Acervo pessoal.

Coincidentemente, o *deus* caracterizado na Figura 23 é representado de forma muito similar àquelas que poderiam ser utilizadas para a produção de Macunaíma: “Era preto retinto e filho do medo da noite.” (ANDRADE, 2019, p. 21) e divindade tectônica em simbiose com a Natureza.

A exposição desse exemplo insere-se no contexto de repertórios pessoais do artista que tem experiência na produção de livros literários ilustrados. Feito isto, entrevemos a necessidade de apresentar outras circunstâncias relativas aos processos criativos dos artistas estudados no Arco Intersemiótico de Macunaíma para compará-las aos contextos atuais que, de alguma forma, exerceram influência nos trabalhos produzidos.

3.1.1 Contexto artístico

Toda produção humana tende a acumular uma carga simbólica e emotiva relativa a questões íntimas do artista. Algumas delas referem-se ao seu *estado de espírito* no momento de produção da obra, enquanto outras são apontadas pelos *movimentos artísticos vigentes*. As questões referentes ao *estado de espírito* só podem ser consideradas quando existirem registros de processo do próprio autor (por exemplo, os prefácios das várias edições de seu livro e as correspondências de Mário de Andrade). Mais abrangentes e generalizantes, entretanto, são as considerações acerca dos *movimentos artísticos vigentes*. Nesse sentido, é preciso contextualizar a arte contemporânea para podermos comparar as tendências atuais, sob as quais se encontra essa produção inspirada em Macunaíma, com suas precedentes.

Segundo Pérola Mathias (2015), em notas elaboradas a partir do livro *The contingent object of contemporary art*, de Martha Buskirk (2003), a arte contemporânea assume suas principais características depois do advento do *readymade*⁴⁰ proposto pelo artista francês Marcel Duchamp e é marcada pelas seguintes particularidades:

⁴⁰ O conceito de *readymade* ficou conhecido depois da ação de Duchamp com a obra *A Fonte* (1917): um urinol branco de louça assinado pelo artista com o nome R. Mutt (o mesmo da indústria que o produziu), propondo uma nova visão acerca do objeto artístico.

Na arte contemporânea, o objeto material como obra de arte compartilha seu posto com ideias, performances, documentações visuais fotográficas, videográficas, projetos ou intervenções, planos de execução, *site-specifics*, dentre muitas outras opções. (MATHIAS, 2015, p. 148).

Desde a produção de *A Fonte*, o desenvolvimento tecnológico tem sobressaído na produção artística e questões como a multiplicidade e heterogeneidade de materiais, meios que podem constituir um trabalho artístico e sua reprodutibilidade têm sido determinantes para a definição de uma identidade artística. Segundo Buskirk (2003), conceitos pares como *originalidade e cópia*, *performance e documento*, *objeto e contexto*, *permanência e transitoriedade*, ainda hoje geram tensões conceituais e precisam passar por processos de definição.

A conceituada artista plástica Giselle Beiguelman insere ainda a questão do corpo e sua hibridização com as novas tecnologias. Ela destaca que dispositivos portáteis – que possibilitam a conexão com a internet – acabaram por ser incorporados a uma nova condição de vida nômade e indica que o corpo humano se transformou num conjunto de extensões ligadas a um mundo *cíbrido*, ou seja, pautado pela interconexão de redes e sistemas *on* e *off line* (BEIGUELMAN, 2004). Nesse mesmo sentido, Arlindo Machado (2010) reforça que a arte não é mais dissociada da mídia, e para defini-la, emprega o termo *artemídia*.

Lembramos que Theodor Koch e Mário de Andrade são contemporâneos dos Movimentos Modernistas (expressionismo, fauvismo, cubismo, abstracionismo, futurismo e dadaísmo), enquanto Arlindo Daibert recebeu influências de outros movimentos artísticos que despontaram ao longo do século XX (surrealismo, *pop art*, *op art*) até 1981-1982, ano de produção de seu livro de autor. Essas manifestações, determinantes para suas escolhas artísticas, diferenciam-se das atuais pela interferência direta dos recursos tecnológicos responsáveis pelo uso de novas ferramentas de produção e cuja velocidade de propagação gera um público cada vez mais acostumado a reflexões efêmeras.

3.1.2 Contexto midiático

Totalmente adequado ao termo *artemídia*, encontramos na arte contemporânea ocorrências como os *non-fungible tokens traders* (NFTs): uma forma de assegurar direitos autorais para artistas que realizam e comercializam suas obras nos meios digitais. A tradução dessa sigla é *Comerciante* (ou colecionador) de *Tokens* (símbolos ou fichas) *não fungíveis* (que se gastam ou consomem com o uso ou com o primeiro uso).

Agentes como os *non-fungible tokens traders* (NFT traders) têm operado vendendo e comprando obras-arquivo, valendo-se das tecnologias digitais, particularmente, do *blockchain*⁴¹. Obras-arquivo são nada mais do que obras de arte (*artwork*) que são também arquivos digitais (*digital records*). (MAGALDI; ALDABALDE, 2021, p. 321).

Essas mudanças avassaladoras no ambiente artístico têm avançado e transformado a compreensão da arte na contemporaneidade. Torna-se cada vez mais difícil acompanhar as inovações tecnológicas e mercadológicas propostas depois do surgimento da mídia digital e suas consequências; basta pensar na constante ameaça que os *e-books* representam para a permanência do livro físico e, com ela, as possíveis mudanças nas relações sinestésicas entre texto e imagem.

A proposta desta dissertação, entretanto, permanece circunscrita aos recursos oferecidos pelo livro impresso nas formas que ainda conhecemos. Não obstante, o avanço tecnológico nos setores de produção gráfica e diagramação promoveram grandes transformações nos modos de conceber as composições dos textos com imagens. Novas questões relativas à materialidade da obra, como acontece na manipulação do texto e da imagem por recursos digitais, a variação de formatos (*design* diferenciado), possibilidade de aplicar texturas e cheiro no papel, uso de cores especiais e facas especiais⁴², convivem com aspectos sinestésicos aos quais já estamos habituados, como as pausas na leitura provocadas pelas passagens das páginas e o corte longitudinal que

⁴¹ *Blockchain* é o nome derivado de uma empresa (Blockchain.com) de serviços financeiros que lida com moedas digitais criptografadas, isto é, com um código (programação) incorruptível.

⁴² O jargão *facas especiais* refere-se às possibilidades projetar livros com cortes diferenciados nas páginas produzidos em série.

divide as ilustrações em páginas duplas, interferindo diretamente na fruição da leitura.

3.1.3 Contexto simbólico

A carga simbólica contida no trabalho de Theodor Koch, resumidamente, está relacionada a modelos científicos empregados nas transcrições das narrativas orais, pelas quais questões políticas, climáticas, sexuais, etc. fazem referência aos costumes e hábitos dos povos nativos e suas interações com a Natureza. Não obstante, esses elementos foram, de certo modo, submetidos às *escolhas pessoais* do transcritor.

Para Mário de Andrade, as inclinações do Movimento Modernista e o empenho em produzir uma arte tipicamente brasileira transformaram seu Macunaíma no estereótipo do povo brasileiro e, portanto, no herói nacional e *sem nenhum caráter*. Presentes em seu livro estão, em linhas gerais, as questões políticas do Estado autoritário, as manifestações artísticas populares, o choque cultural provocado pela acelerada urbanização, a rejeição de costumes importados e uma sexualidade pujante, mas relativamente contida, para não horrorizar os costumes da época.

Arlindo Daibert inicia suas traduções visuais inspiradas no livro de Mário de Andrade, em 1982, quando o Brasil ainda sofria os desmandos de uma ditadura militar. Em sua obra, de incrível liberdade estética e apelos surrealistas, ele demonstra uma corajosa anarquia, característica daqueles que se contrapõem ao regime vigente. Chega a *anarquizar* com certos símbolos nacionais (como a Bandeira), e regionais, (como as ações de mercado *da Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira*, que ainda existe (2022) nas proximidades de Belo Horizonte) com a ilustração *A caçada de Tapir*⁴³. Em seus desenhos a sexualidade é explosiva e as referências a obras de outros autores ficam claras,

⁴³ Daibert colou sobre um documento de época (um demonstrativo de valores das ações da Companhia) a imagem de uma anta pintada com faixas verdes e amarelas.

como quando se utiliza das gravuras de Hans Staden⁴⁴ e das fotos de Lévy Strauss para suas colagens.

Atualmente, questões políticas globais continuam caracterizadas pela polarização entre sistemas que priorizam o capital ou o social. No Brasil, o poder político ocupado por militares celebra restrições às liberdades de expressão e rebaixa o país aos piores índices de desenvolvimento humano. Questões climáticas aterrorizam gerações futuras anunciando iminentes catástrofes ambientais; guerras são veiculadas na velocidade da internet e uma recente pandemia global deixou o mundo *sem fôlego* por dois longos anos. Também são marcas desses tempos os movimentos antirraciais, liberdade de opção sexual, reivindicações por direitos trabalhistas, etc., que figuram nos noticiários e geram novos símbolos que passam a fazer parte do cotidiano.

Podemos imaginar Macunaíma dizendo: “— Esse mundo *tá fácil não*”.

Em contrapartida, a evolução tecnológica trouxe ganhos inestimáveis, principalmente nos campos das comunicações e informações. Hoje, temos a possibilidade de visitar museus virtuais sem sair de casa; acessar músicas do mundo todo via internet; fazer pesquisas em bibliotecas por acesso remoto, além de tantas outras incontáveis inovações que, de certo modo, facilitaram (e modificaram) as relações das pessoas e seu modo de viver.

Produzir uma obra de arte significa estar conectado ao seu tempo. É de se esperar, portanto, que o conjunto questões relativas à época atual e seus simbolismos sejam mensuradas pelo olhar pessoal do artista ao ponto de se manifestarem, em maior ou menor intensidade, em suas obras.

3.2 Constatação das etapas do processo criativo de Wallas

A produção de ilustrações baseadas nas informações colhidas pelo Arco Intersemiótico de Macunaíma, relacionam-se diretamente com as quatro etapas

⁴⁴ Desenhos realizados pelo explorador holandês Hans Staden foram usados como tema no movimento Antropofágico de 1920.

do processo criativo propostas por Graham Wallas (preparação, incubação, iluminação ou *insight* e verificação), em particular a primeira: *preparação*.

Segundo Wallas (1926), a preparação é um estágio preparatório em que o indivíduo criador acumula as ferramentas técnicas e conceituais as quais disporá para a apreensão da causa futura. O sujeito indaga, explora, pede sugestões e permite à mente imergir nas possibilidades da problemática a ser desenvolvida. (SANTOS, 2017, p. 3).

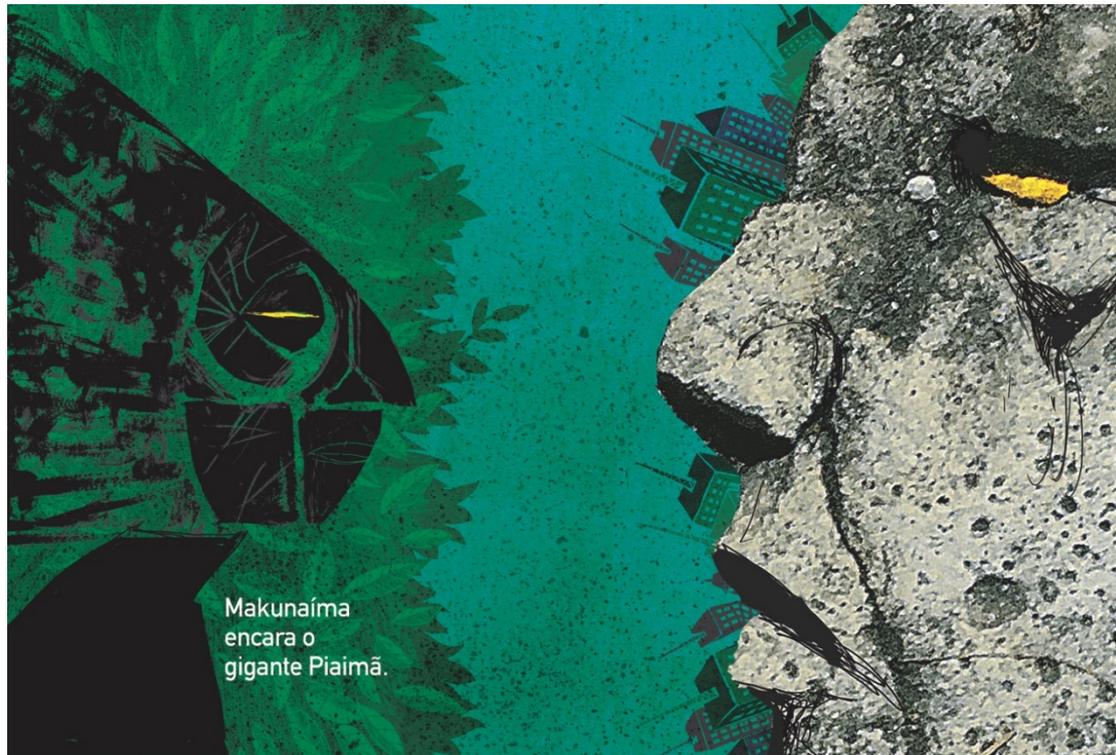
Nesse sentido, a coleta de informações resultantes da análise de casos concretos (Theodor Koch, Mário de Andrade e Arlindo Daibert) permitiu o acúmulo de conhecimentos, técnicas e conceitos relacionados às transições interartísticas de Macunaíma que foram aplicados na confecção de dois desenhos inspirados no personagem. Inconscientemente, concepções figurativas como a cor da pele, seus adornos, a postura corporal, a escolha do estilo, o ambiente retratado, etc. foram sendo interiorizadas e direcionadas por processos cognitivos com o objetivo de resolver o *fechamento das ideias*. À medida que foram armazenadas informações sobre o tema, o subconsciente trabalhou por meio de associações mentais até que certas soluções emergiram para o estado consciente e *iluminaram* os caminhos a serem adotados no momento da finalização.

A iluminação é o momento em que o agente criador percebe a solução de seu problema; o *insight* ou *flash*. Aqui se dá o encontro efetivo de todas as conexões proporcionadas pelo trabalho conjunto do consciente com o subconsciente realizado na incubação. (SANTOS, 2017, p. 6).

A próxima etapa, a *verificação*, poderá ser comprovada com a exposição das ilustrações finalizadas e a descrição dos processos de criação envolvidos nas suas produções.

3.3 Obras resultantes das informações colhidas no Arco Intersemiótico

Figura 24 – Luciano Tasso. Macunaíma encara o Gigante Piaimã, 2022



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 25 – Luciano Tasso. – Diacho de Boiúna, 2022



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa apresentação de ilustrações inspiradas em Macunaíma, foram produzidas duas imagens adequadas ao universo do livro ilustrado seguindo as dimensões (tamanho da página) estipulados pelo principal programa de governo (federal) para a compra de livros, o PNLD⁴⁵.

Foram utilizados recursos digitais e programas de tratamento de imagem. Vários elementos foram reciclados de ilustrações pertencentes ao acervo do autor. Por serem obras dirigidas para literatura ilustrada, pressupõe-se que o texto seja lido em combinação com a imagem. Foi decidido, então, que as ilustrações ocupariam páginas duplas e o texto (pequenas frases que também servem de título à obra) dividiria o espaço com a imagem.

Durante a elaboração deste projeto, elementos foram distribuídos na composição segundo processos de associações lógicas e associações livres. Geralmente, o que rege esse tipo de produção é a intuição que deriva do repertório pessoal do artista associada ao gesto livre, aos acidentes, à prática técnica, a padrões estéticos, à funcionalidade, etc., tendo em vista os valores simbólicos que se queira atingir.

Muitas vezes, em uma composição figurativa, informações transversais vão conduzindo a escolha de elementos que podem ou não estar claros para o espectador (receptor). Componentes adjetivos agregam conteúdos que, para alguns, podem ter significados diretos (em oposição à abertura de interpretações) enquanto para outros serão lidos como informações decorativas. Tudo depende da capacidade e intenção do ilustrador e do nível de controle que ele intenciona ou não exercer sobre a obra.

A escolha do estilo utilizado nas ilustrações é equivalente ao que uso nas minhas produções atuais. Ele consiste na combinação de desenhos feitos à mão que, posteriormente, são digitalizados e trabalhados com programas de manipulação de imagem, repetição de padrões e uso de fotos manipuladas digitalmente. Por meio dessa associação entre imagens de diferentes origens, torna-se possível controlar texturas e efeitos visuais que dificilmente seriam

⁴⁵ Para saber mais, ver: PNLD (2022).

reproduzidos apenas com o uso de ferramentas computacionais. Por outro lado, a escolha de figuras grandes e marcantes na composição (à diferença de vários elementos detalhados em um único espaço) facilitam a leitura de metáforas aglutinadas, isto é, mais de um conjunto de símbolos representados na mesma figura.

3.3.1 Considerações sobre a Figura 24

Na primeira ilustração intitulada *Macunaíma encara o Gigante Piaimã*, a feição do herói, ainda percebido como *qualissigno*⁴⁶, (à esquerda) adquire formas que o fazem parecer um pássaro, uma arara, ou ainda, uma seta que investe contra a figura oposta. Piaimã tem o rosto manchado por rugas (como as pedras) e um olhar sombrio e vago emoldurado por uma expressão inabalável, ao contrário do semideus, cujo corpo se flexiona numa posição de desleixo. Essas imagens principais apoiam-se em elementos que conectam Macunaíma à floresta e a uma postura lúdica, enquanto o severo Piaimã se associa à cidade (*engolidora de gente*).

É interessante notar que, ao longo do processo criativo, a ideia de retratar Piaimã permaneceu no inconsciente, em momentos distintos daqueles destinados ao tempo dedicado à produção das ilustrações. Foi enquanto caminhava pela calçada, que me deparei com uma falha no chão imitando a forma de um rosto. Imediatamente registrei uma foto com meu celular imaginando que, de alguma forma, poderia utilizá-la na reprodução do Gigante comedor de gente. Essa passagem evidencia que nossos sentidos, nesse caso o olhar, casual e inconscientemente, identificou no calçamento uma oportunidade para resolver o problema *como retratar Piaimã?*

⁴⁶ Como visto na seção 1.4.

Figura 26 – Foto calçada



Fonte: Acervo pessoal.

Ainda assim, e para evidenciar características de um rosto, fiz um recorte na parte que interessava e realizei intervenções digitais que acrescentaram os formatos dos lábios, sobrancelhas e seios faciais (Até a folhinha amarela estava posicionada no lugar do olho e não precisou de retoques!).

No momento de concepção de Macunaíma, procurei rememorar as imagens que se formaram no momento da primeira leitura do livro de Mário de Andrade. A informação mais marcante foi o autor tê-lo identificado como “filho do medo da noite”, o que equivaleria a dizer, visualmente, a ausência total de cores. Essa percepção sinestésica, entretanto, seria difícil de reproduzir no suporte impresso, a não ser que fossem realizadas pesquisas acerca de materiais que simulassem um efeito de grande opacidade em área preta, contrastando com o reflexo e luminosidade do entorno. Sendo assim, optei pela técnica convencional de trabalhar livremente com o lápis, traçando linhas num papel A2⁴⁷ e dando

⁴⁷ A sigla “A2” faz referência às dimensões do papel: 420x594mm.

formas ao rosto de Macunaíma para, em seguida, com pincel e tinta preta, reforçar as formas sugeridas e dar um aspecto humano à figura.

Figura 27 – Luciano Tasso, rascunho de Macunaíma, 2022



Fonte: Acervo pessoal.

Lápis, giz e tinta branca ajudaram a indicar as áreas que, posteriormente, removeria com recursos digitais. Também achei que a boca não estava adequada (inicialmente pensei que o personagem poderia *soprar uma magia* contra Piaimã) e preferi modificá-la no computador.

Em ambos os personagens, percebemos referências colhidas tanto na obra de Theodor Koch quanto na de Mário de Andrade. Em Macunaíma, predomina o preto (*retinto*), em Piaimã, o cinza, enquanto os olhos são da mesma cor (amarelo). As escolhas simbólicas aqui presentes fundidas metaforicamente aos personagens denotam a dualidade da floresta (folhas que envolvem Macunaíma) em confronto com a cidade (prédios que brotam do rosto de Piaimã). Segundo as narrativas transcritas pelo etnólogo, sabemos que Macunaíma detém poderes mágicos de metamorfose (transformar-se em animais) ou de transformar outros seres vivos em pedra. Suas façanhas teriam acontecido num período anterior ao presente, denominado *Pia daktai*, ou seja,

tempo de origem, daí seus traços indígenas estilizados com a presença de rugas – o que revela uma idade avançada – e um cocar como extensão do próprio rosto, o que remete à forma mágica de seres divinizados. Ao encarar Piaimã, o *gigante engolidor de gente* – que na obra de Mário de Andrade também é chamado de Venceslau Pietro Pietra –, o herói se depara com uma grande pedra (tradução de *pietra* em italiano), o que sugere um dualismo entre o *criador* que enfrenta a *criatura*.

3.3.2 Considerações sobre a Figura 25

Inicialmente pensei em compor imagens que misturassem fotos de máquinas, com a de animais. No entanto, senti dificuldade de juntar mais de um elemento combinado dessa forma no espaço da página dupla. Sendo assim, no momento dedicado à produção, veio-me à memória o dia que vi um trem de carga escoando minérios do interior para o litoral (paisagem bem comum nas regiões de Minas Gerais e do Espírito Santo). A quantidade de vagões que passavam parecia nunca acabar. Essa imagem permaneceu marcada como repertório crítico à condição do extrativismo do solo em função do fornecimento de recursos energéticos para indústrias ou qual fosse o destino daquela carga. Foi então que associei, metaforicamente, o trem ao corpo da cobra. Para agilizar a produção, recorri a uma ilustração antiga, produzida para o livro de Luciana Savaget, *Jararaca – um homem com nome de cobra*, publicado pela editora Cortez, em 2014.

Figura 28 – Luciano Tasso, Jararaca, 2014



Fonte: Acervo pessoal.

Identifiquei, nessa ilustração, tons, elementos e disposição na composição que poderiam ser utilizados na ilustração de Macunaíma.

Em suas aventuras, o herói cruza regiões do Brasil numa fuga desesperada contra a terrível Boiúna. Na composição, vemos uma figura diminuta claramente perseguida por uma voraz e gigantesca Jararaca decorada por símbolos mágicos. Seu corpo é composto de uma repetição de imagens que lembram vagões de trem. Temos aqui duas informações aglutinadas (cobra e vagões de trem) que podem ou não ser percebidas pelo o leitor: uma simboliza o escoamento de minérios (riquezas naturais) que comumente vemos nas paisagens brasileiras e a outra (justaposição figurativa do trem com a serpente), faz menção à incapacidade de Macunaíma diferenciar máquinas construídas pelo homem dos animais. Essa relação já havia sido feita por Daibert na ilustração *A lenda do automóvel* (1981) na qual a imagem de um carro se funde com a de uma onça numa referência direta ao texto de Mário de Andrade:

De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncros esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolésdodges mármons e eram máquinas. (ANDRADE, 2019, p. 51).

Nesse caso, o conhecimento acerca da obra e a lembrança de uma triste realidade brasileira ajudaram a compor a ilustração com elementos que apenas insinuam meus sentimentos no momento de sua concepção. Talvez, para o leitor, reste apenas a conclusão, por silogismo, de que Boiúna é inimiga de Macunaíma, logo, inimiga da Natureza, portanto, trens de carga de minérios prejudicam o meio ambiente.

O texto aplicado na ilustração aproxima-se de uma interjeição pronunciada em primeira pessoa: “Diacho de Boiúna!”. Esse xingamento, típico do interior do Brasil, faz referência ao diabo ou demônio, enquanto o sentido da frase hibridizada à imagem, alude à dificuldade do herói em se livrar de sua perseguidora.

4 CONCLUSÕES

Nos processos de transformação da linguagem textual para a visual, ocorrem mudanças simbólicas que estão relacionadas aos métodos e processos criativos adotados pelos artistas. Ao longo desta dissertação, procuramos comprovar que o conhecimento adquirido pelas questões envolvidas nas transições sógnicas auxiliam a produção artística, notadamente quando o tema escolhido tem um histórico de produções precedentes.

À medida que o tema *várias faces de Macunaíma* desenvolveu-se no sentido de pesquisar e recolher informações relacionadas às transformações simbólicas ocorridas em três diferentes casos concretos (Theodor Koch, Mário de Andrade e Arlindo Daibert), percebemos que a quantidade de dados coletados exigiria a elaboração de uma ferramenta metodológica que pudesse organizá-los e agrupá-los dentro de um único sistema analítico, o Arco Intersemiótico de Macunaíma, que ao final, demonstrou-se constituir um acervo referencial preparatório para a realização de novos trabalhos inspirados no personagem.

Dessa forma, os caminhos percorridos por esta dissertação, desde a construção e proposição da ferramenta metodológica Arco Intersemiótico até a apresentação e avaliação de duas ilustrações concebidas a partir das informações assimiladas, configuram um grande registro de processos que tiveram por objetivo demonstrar procedimentos que pudessem ser aplicados na elaboração de ilustrações inspiradas em textos literários e, mais genericamente, somar-se à série de recursos metodológicos circunscritos a produções artísticas.

Entendemos, portanto, que as análises expostas no Capítulo III evidenciam elementos suficientemente conclusivos quanto à utilidade do Arco Intersemiótico, uma vez que os resultados obtidos, exitosos ou não, trazem à pauta discussões e proposições de ideias em função do aprimoramento dos processos criativos.

Ao final deste registro, indicamos que processos criativos podem ocorrer e ser identificados por etapas e o quanto estão relacionados a decisões intuitivas ou racionais na busca pela solução de problemas. Nesse sentido, o repertório

exposto pelo Arco Intersemiótico propõe enriquecer qualitativamente as informações pertinentes ao tema abordado, dando ao artista maior controle sobre as decisões tomadas, ainda que certos conhecimentos adquiridos também possam emergir e interferir nas soluções por meios inconscientes.

As escolhas simbólicas que caracterizam um tema atualizado podem ser determinantes para sua inscrição na contemporaneidade e, conforme seu êxito enquanto objeto artístico, proporcionarão a manutenção de seu *espírito* para gerações futuras.

REFERÊNCIAS

- AEDO. *In*: DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2008-2021. Lisboa: [s. n.], [2022]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/aedo>. Acesso em: 13 set. 2022.
- ALMEIDA, Thigresa; CAPELOBO, Walla. TRANSMISSÃO: imaginários radicais trans. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 23, n. 40, p. 12-13, jul./dez. 2022. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/poiesis/>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- AMADO, Renato. Macunaíma um *trickster*? – Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 19., História da Literatura e Crítica Literária. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. XIX, n. 8, p. 243-263, 2015. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/08/021.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.
- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652/4716>. Acesso em: 13 set. 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Mario de. Entrada de Macunaíma. Desenho de Maria Clemencia (Buenos Aires). **Revista de Antropofagia**, São Paulo, anno 1, n. 2, ed. 0001, p. 3, maio 1928. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pagfis=28>. Acesso em: 8 set. 2022.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Organização do volume: Miguel Sanches Neto e Silvana Oliveira. Coordenação: Evanir Pavloski, Silvana Oliveira e Valdir Prigol. Livro digital. Chapecó: Editora da UFFS, 2019. (Coleção Literatura Brasileira: identidades em movimento). Disponível em: <https://www.uffs.edu.br/institucional/reitoria/editora-uffs/repositorio-de-e-books/macunaima/@@download/file>. Acesso em: 13 set. 2022.
- ANDRELLO, Geraldo L. **Os Taurepáng**: memória e profetismo no século XX. 1993. 177 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.
- AUTREMENT-VUES. **Arte Tembé**. Canon Eos 40D. Vitesse: 1/50sec, f16, 100iso, 130mm, 16 Janvier 2008. Disponível em: <http://autrement-vues.over-blog.com/article-17676930.html>. Acesso em: 25 jul. 2022.

BASBAUM, Sérgio. Sinestesia e percepção digital. **Revista Teccogs**, São Paulo, ed. n. 6, 307, p. 246-266, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52891/34703>. Acesso em: 13 set. 2022.

BARRETO, Mêrivania Rocha. **Makunaima/Macunaíma, Theodor Koch-Grünberg e Mário de Andrade, entre fatos e ficções**. 2014. 93 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia) – Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2014.

BEIGUELMAN, Gisele. Admirável mundo cívico. *In*: BRASIL, André *et al.* (org.). **Cultura em Fluxo**: novas mediações em rede. Belo Horizonte: PucMinas, 2004. v. 1, p. 264-282.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2018.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. 2. reimp. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Priscila Maria de Barros. **Território mítico-literário de Makunaima**: leituras comparadas entre narrativas tradicionais e contemporâneas. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 335-357, maio/ago. 2018.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

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

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição** poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CARNEIRO, Fausto. Área de 40 km em Roraima tem 55 sítios arqueológicos com arte rupestre, **Portal G1/sítios arqueológicos**. 6 set. 2008. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL748856-5598,00-AREA+DE+KM+EM+RORAIMA+TEM+SITIOS+ARQUEOLOGICOS+COM+ARTE+RUPESTRE.html>. Acesso em: 25 maio 2021.

CARVALHO, Fábio Almeida de. Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira. **Gragoatá**, Niterói, n. 41, p. 665-685, 2. sem. 2016.

CAVALCANTI PROENÇA, Manuel. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

COOMARASWAMY, Ananda K.; NIVEDITA, Irmã. **Myths of the hindus and buddhists**. London: Dover Publications, Inc., 1967.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo**. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2000.

DANTAS, Pedro Ivo. Monte Roraima: um mundo perdido na fronteira com a Venezuela. **Terra**. 25 March 2019. Disponível em: <https://chickenorpasta.com.br/2019/monte-roraima-um-mundo-perdido-na-venezuela-2>. Acesso em: 28 maio 2021.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Tradução de André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Brasília, DF: Editora da UNB, 1992.

DIAS, Miriam Ribeiro. **Macunaíma Daibert de Andrade: a soma de universos**. 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora FALE/Editora da UFMG, 2012.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: tessituras, interações, convergências, 11., 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (org.). **Oralidade e Literatura manifestações e abordagens no Brasil**. Londrina: Editora da UEL, 2013.

FRANCISCO, Gilberto da Silva. **Grafismos Gregos: escrita e figuração na cerâmica Ática do período arcaico (do século VII-VI a.C.)**. 2007. 263 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Apontamentos sobre tradução e sinestesia. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, DeArtes, 19., 2009, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: UFPR, 2009. p. 145-147. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoriaeEsteticaMusical.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.

G1 RO. Documento da Secretaria de Educação de RO manda recolher de escolas 'Macunaíma' e mais 42 livros; secretário diz ser 'rascunho'. **Portal G1**. 6 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/02/06/documento-da-secretaria-de-educacao-de-ro-manda-recolher-de-escolas-macunaima-e-mais-42-livros-secretario-diz-ser-rascunho.ghtml>. Acesso 28 jul. 2022.

GALDINO, Lúcio Keury A.; SILVA, Edson Vicente da; GORAYEB, Adryane. Espaço e tempo na Amazônia Setentrional: a gênese da formação territorial do Estado de Roraima. **Planeta Amazônia: Revista Internacional de Direito Ambiental e Políticas Públicas**, Macapá, n. 9, p. 133-146, 2017.

GUERRA, Dora. Sunday Bloody Sunday: a história por trás do clássico do U2. **Letras**. [S. l.], 20 jan. 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/blog/sunday-bloody-sunday-historia/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos Linguísticos da Comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2020.

KOCH-GRÜMBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná. Tradução de Henrique Roenick. Revisão: Manuel Cavalcanti Proença. Prefácio: Herbert Baldus. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. VII, p. S 9-202, 1953. (Nova Série).

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roraima zum Orinoco**. v. 3. Berlin: Dietrich Reimer (Ernest Vohsen), 1923. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4842>. Acesso em: 25 maio 2021.

LIMA, Antônio Bento de Araújo; BERNABÓ, Hector Julio Páride. **Macunaíma: ilustrações do mundo do herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora S.A.; São Paulo: Editora da USP, 1979.

LÍNGUAS CARIBES. *In*: WIKIPÉDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2021]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_caribes. Acesso em: 25 maio 2021.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

LOPEZ, Telê Ancona Porto; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. **O turista aprendiz Mário de Andrade**. Brasília, DF: Iphan, 2015.

LOUREIRO, Juliano. Mário de Andrade: conheça um dos fundadores do modernismo no Brasil. **Bingo**, [S. l.], 9 mar. 2021. Disponível em: <https://www.livrobingo.com.br/mario-de-andrade>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. São Paulo: Zahar, 2010.

MACUNAÍMA. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Diretor Assistente: Carlos Alberto Prates Correia. Diretor de Produção: Chris Rodrigues. Produtor Executivo: K.M. Eckstein. Atores: Grande Otelo, Paulo José, Jardel Filho, Waldir Onofre, Milton Gonçalves, Dina Sfat, Rodolfo Arena, e grande elenco. Adaptação e roteiro de: Joaquim Pedro Andrade. Do livro "Macunaíma de Mario Andrade. Produção: Filmes do Sêrro, Grupo Filmes, Condor Filmes. [S. l.], [2016?]. 1 Filme (1:38:59). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syk5jqshTBg>. Acesso em: 25 jun. 2022

MAGALDI, Monique Batista; ALDABALDE, Taiguara Villela. Obras de arte digitais, obras-arquivo e arte NFT: diálogos entre a Museologia e a Arquivologia. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 10, p. 317-338, 2021. Número especial.

MARTINS, Pedro. A cuca pegou. **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada, B9, 10 maio 2021.

MATHIAS, Pérola. Arte contemporânea: do que se trata? Notas feitas através da leitura do livro *The contingent object of contemporary art* de Martha Buskirk. **Visualidades**, Goiânia v. 13, n. 2, p. 144-167, jul./dez. 2015

MENDES, André. **Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa**: um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008

MESQUITA, Clélio Kramer. Tradução dos capítulos da obra *Vom Roroima zum Orinoco*, de Theodor Koch-Grünberg (1924), em que são narradas lendas do mito indígena Makunaima. **RÓNAI**: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios. Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 119-135, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTE RORAIMA. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Tríplice fronteira: Brasil; Venezuela; Guiana, [18 dez. 1884]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Monte_Roraima. Acesso em: 28 maio 2021.

MORAES, Eliane Robert. Transar, verbo intransitivo. [Entrevista cedida a] Walter Porto. **Jornal Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada. p. C1 e C3, 11 jun. 2022.

MORAES, Marco Antônio de (org.). **Câmara Cascudo e Mario de Andrade: cartas 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010.

MUCELIN, Carlos Alberto; BELLINI, Luzia Marta. Semiótica, semiose e signo: análise sígnica de uma imagem fotográfica com base em tricotomias de C. S. Peirce. **Koan: Revista de Educação e Complexidade**, Maringá, n. 1, p. 61-77, jan. 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de Criação**. 15. ed. Petrópolis: Vozes 2001.

PACHECO, Daniel Grecco. A arte e política no Popol Vuh. *In*: PACHECO, Daniel Grecco. **O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito Popol Vuh**. Introdução e notas Adrián Recinos. Tradução crítica e notas Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ubu, 2019. p. 31-38.

PEREIRA, Manaliel Pais. **Religião e ambiente dos índios Taurepang de Sorocaima**: representações sociais dos Adventistas do Sétimo dia – Pacaraima – Roraima. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2015.

PLATÃO. **Diálogo** – Crátilo (ou da Justeza dos Nomes). Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1988.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTELA: Macunaíma, herói de nossa gente. [Compositores: David Correa e Norival Reis; Intérpretes: Clara Nunes, Silvinho da Portela e Candeia. Autor do enredo: Hiran Araújo. Carnavalesco: Hiran Araújo. Rio de Janeiro, 1975. 1 CD (4:19). Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1975/>. Acesso em: jul. 2022.

PROGRAMA NACIONAL DO LIVRO E DO MATERIAL DIDÁTICO (PNLD). **Portal virtual**. [2022]. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=12391:pnld>. Acesso em: 25 jul. 2022.

RAPSODO. *In*: DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2008-2021. Lisboa: [s. n.], [2022]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/rapsodo>. Acesso em: 25 jun. 2022.

RHODES, James Melvin. An analysis of creativity. **Phi Delta Kappan**, [s. l.], v. 42, p. 305-310, 1961.

RIBEIRO, Marcelo G. **Macunaíma [de Daibert]**: múltiplas representações de um [anti-] herói sem caráter. 2009. 192 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SAMBÔ – Sunday Bloody Sunday. [Compositores] Bono, Adam Clayton, Larry Mullen, David Howell Evans. Artista: Sambô. Som Livre (em nome de Som Livre); Abramus Digital, União Brasileira de Editoras de Música (UBEM), LatinAutor – UMPG, CMRRA, LatinAutorPerf, UMPG Publishing e 6 associações de direitos musicais. [S. l.], 2012. 1 CD (3:24). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5Kw14sKAIM>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SANMARTIN, Stela Maris. **Práxis criadora: arte no espaço educativo**. Vitória: EDUFES, 2021.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos, semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

SANTOS, Otávio Luis. As etapas do processo criativo propostas por Graham Wallas identificadas em processos de criação em ambientes digitais. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: 2017. p. 1-8.

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS DO PPGACL 8., Universidade Federal de Juiz Fora, **Dinâmicas do Sul: fluxos e contrafluxos narrativos**. Juiz de Fora: UFJF, 2022. Disponível em: <https://www.spacluffj.com.br/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Org. Pedro Süssekind, Trad. Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. São Paulo: AutênciA, 2011.

SHERER, Telma. Ut pictura poesis: entre palavra e imagem. **Revista Apotheke**: Periódico da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, ano 3, v. 6, n. 1, p. 44-60, jul. 2017.

SHURKIN, Joel N.; INSIDE SCIENCE NEWS SERVICE. **Ilíada foi publicada nos anos 700 a.C.**: métodos de genética evolutiva indicam origem do clássico de Homer. [S. l.], [2020?]. Disponível em: <https://sciam.com.br/iliada-foi-publicada-nos-anos-700-a-c/>. Acesso em: dez. 2021.

SNODGRASS, Anthony. **Homero e os artistas**. São Paulo: Odysseus, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Editora 34, 2003.

TASSO FILHO, Luciano; CIRILO, Aparecido José; SANMARTIN, Stela Maris. Texto-Livro, Texto-Filme: aparições de Macunaíma inspiradas na poética de Mário de Andrade. **Revista Poíesis**, Niterói, v. 22, n. 37, p. 373-390, jan./jun. 2021.

TASSO FILHO, Luciano; SANMARTIN, Stela Maris; LUSTOSA, Ana Rita. Em busca de Macunaíma: as imagens geradoras do herói brasileiro. *In*: SIMPÓSIO

NACIONAL DE CRÍTICA GENÉTICA E ARQUIVOLOGIA, 5., 2021, Teresina. **Anais** [...]. Teresina: NEMA/UESPI, 2021.

TASSO FILHO, Luciano; SANMARTIN, Stela Maris; LUSTOSA, Ana Rita. O canto da palavra: musicalidade do texto de Mário de Andrade em Macunaíma. *In*: SEMINÁRIO DE ARTES, CULTURA E LINGUAGENS, 7., 2021, Juiz de Fora. **Anais** [...]. Juiz de Fora: UFJF, 2022.

TAVARES, Enéias Farias. **Literatura e Artes Visuais no Contexto Greco-Latino e na Modernidade**. 2013. 81 f. Disciplina Complementar de Graduação (Graduação em Letras, Português e Literaturas) – Centro de Artes e Letras, Português e Literaturas, Universidade Aberta do Brasil, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.

THOMPSON, Stith. **The folktale**. New York: The Dryden Press, 1946.

TORRE, Saturnino de la. **Creatividad plural**: sendas para indagar sus multiplex perspectivas. Barcelona: PPU, 1993.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; DINIZ, Thaïs Flores Noegueira; MENDES, André Melo (org.). **Escrita, sim, imagem**: novas travessias. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, 2020.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

WALLAS, Graham. **The art of thought**. Michigan: Harcourt, Brace, 1926.