

TRADUÇÕES DE ANDARA

UMA ANÁLISE DO FILME *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*

Diego Faria Fernandes
(POSLIT/UnB – Mestrado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES	
<p>Diego Faria Fernandes é professor, especialista em Letramentos e Práticas Interdisciplinares e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade de Brasília. Estuda as relações entre Literatura e Cinema, a partir do Cinema Literário e suas adaptações. Licenciado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás, é professor do quadro efetivo da Secretaria de Educação do Distrito Federal. E-mail: diferlandes@gmail.com</p>	
RESUMO	ABSTRACT
<p><i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i> (2012), de Beto Brant, é uma tradução coletiva da obra literária homônima escrita por Marçal Aquino e publicada em 2005. Neste estudo, a película é vista a partir das noções de cinema literário e tradução coletiva, como pensadas por Silva Junior e Gandara (2013). Para além dos limites da tradução, o filme parece encontrar em <i>Viagem a Andara: O livro invisível</i> (1988), de Vicente Cecim, rica fonte de interação criativa. Segundo Carvalho e Holanda, no artigo <i>A narrativa transculturadora em Vicente Franz Cecim e João Guimarães Rosa</i> (2014), o mito, enquanto tradição da cultura popular, compõe o elemento da cosmovisão em Andara e "se reorganiza no espaço da narrativa". Assim, partimos dos pressupostos bakhtinianos que falam do aspecto dialógico das linguagens e buscamos na leitura da versão cinematográfica de Brant as marcas que dialogam com a parte mítica do universo Ceciniano, bem como possíveis atualizações de suas formas e contextos.</p>	<p><i>I would receive the worst news from your beautiful lips</i> (2012), by Beto Brant, is a cinematographic translation of the homonymous literary work written by Marçal Aquino and published in 2005. In this study, the film is seen from the notions of literary cinema and collective translation, as thought by Silva Junior and Gandara. Beyond the limits of translation, the film seems to find in <i>Trip to Andara: The Invisible Book</i> (1988), by Vicente Cecim, a rich source of creative interaction. According to Carvalho and Holanda in the article <i>The transcultural narrative in Vicente Franz Cecim and João Guimarães Rosa</i> (2014), the myth, as a tradition in popular culture, composes the element of the cosmovision in Andara and "reorganizes itself in the space of the narrative". Thus, we start from the Bakhtinian assumptions about the dialogical aspect of languages, and we search in the reading of the cinematographic version of Brant the marks that dialogue with the mythical part of the Cecinian universe, as well as possible updates of its forms and contexts.</p>
PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Cinema literário; Tradução coletiva; Mito.	Literary cinema; Collective translation; Myth.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte dos conceitos de cinema literário e tradução coletiva (GANDARA, 2015) para pensar a relação dialógica estabelecida entre o filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012) e as obras literárias com as quais ele interage.

Cabe registrar que, enquanto uma tradução coletiva da publicação homônima escrita por Marçal Aquino, a obra cinematográfica em questão extrapola os limites tradutórios na medida em que apresenta em sua tecitura registros polifônicos que dialogam também com o livro *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988), de Vicente Cecim.

Com uma escrita que se apropria das coisas do imaginário para criar seus personagens e mundos, o autor paraense parece permear a narrativa de Brant de forma poética. Dessa forma, nos interessa uma leitura capaz de reconhecer as marcas do autor paraense dentro do produto artístico final que é o próprio filme.

1 CINEMA LITERÁRIO: ATUALIZAÇÕES E TRADUÇÕES COLETIVAS

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios (2012), de Beto Brant, é uma tradução coletiva (GANDARA, 2015) realizada a partir da obra literária homônima escrita por Marçal Aquino, publicada em 2005. A narrativa fala de um triângulo amoroso formado por Cauby (Gustavo Machado), Lavínia (Camila Pitanga) e Ernani (Zecarlos Machado). Respectivamente, um fotógrafo, uma ex-prostituta e um missionário religioso. A novela de Aquino tem seu enredo ambientado em Santarém, no Pará. O autor nos apresenta um espaço amazônico que sofre as mazelas da exploração da terra e do homem. Extração ilegal de madeira, garimpos, territórios indígenas violados e ribeirinhos desrespeitados em seus direitos humanos. Um contexto honesto de uma das realidades vividas em vários pontos da vasta imensidão que cobre o norte brasileiro.

Dessa mesma região, iluminamos Vicente Cecim e sua obra *Viagem a Andara, o livro invisível* (1988). Cecim diz produzir uma “literatura fantasma” (CECIM, 1988) que tem na floresta o análogo dos desconhecidos da alma humana, escrita misteriosa que expõe energias, estéticas, e geo-grafias da região amazônica. O autor paraense cria mundos e os sobrepõem em narrativas que dialogam e, muitas vezes, se respondem. Seu projeto literário parte de um *continuum* invisível pulsante. Andara, uma viagem que está materializada nos livros visíveis publicados, mas que, “ela mesma, nunca será escrita diretamente” (CECIM, 1988), pois foi concebida como a parte não visível do mundo real que figura diante dos nossos olhos. Uma obra condenada a viver como ilusão, uma vez que nascera em um mundo onde somente narrativas aristotélicas e cartesianas (CECIM,

2009) são referência para aqueles a quem o sonho é posto como uma subversão da realidade e não uma outra parte dela.

Assim como outros filmes traduzidos a partir de livros, a obra que utilizamos como objeto de estudo compõe o cenário do cinema literário nacional. Esse conceito, como a noção de tradução coletiva, vem sendo pensado por Augusto Silva Jr. e Lemuel Gandara, desde 2013, quando da publicação do texto *Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen*. São pensamentos que se fundam no dialogismo e no potencial da criatividade coletiva, propostos por Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) e contidos, principalmente, nas obras *Estética da Criação Verbal* (1979) e *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008), respectivamente. Para pensarmos um cinema literário, é necessário antes fazermos uma breve retrospectiva de ideias que estruturam essa noção.

Em meados do século passado, Walter Benjamin, na obra *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955) já afirmava que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1987). À frente de seu tempo, Benjamin já teorizava sobre as práticas que hoje são comuns dentro do âmbito das relações interartes, e, sobretudo, entre literatura e cinema, como a tradução de livros para as telas de cinema, por exemplo. Os avanços tecnológicos da modernidade, impulsionados pela fome de produção e consumo do capitalismo, possibilitaram a Benjamin o vislumbre de alterações que seriam marcantes em vários campos da arte. A “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987) das obras surgia, então, como tendência, enquanto modificava, ao mesmo tempo, a relação do homem com a arte.

No que tange à relação entre literatura e cinema, este, enquanto gênero moderno, alterou também as concepções de tempo e espaço dentro das narrativas (PELLEGRINI, 2013). Por outro lado, foi na literatura e em outras artes que o cinema se inspirou para multiplicar as variadas formas do seu simulacro fantástico. Abria-se uma porta para que as narrativas ora contadas pelas palavras fossem traduzidas por imagens, estruturando novos mundos que simulavam a realidade graças à invenção do cinematógrafo.

O cinema literário, então, surge de um diálogo primeiro com a literatura que se materializa no roteiro de imagens utilizado para orientar a gravação do filme. Além disso, essa interação pode ser projetada na tela na forma de pequenas citações (verbais, textuais, imagéticas, por exemplo), por meio dos personagens e suas falas, nos enredos e até a tradução de uma narrativa por inteiro. Na película, por menor que seja, cada peça que faz a ponte entre um filme e um livro é fundamental e diz muito sobre as escolhas de seus autores enquanto leitores, além de suas marcas axiológicas.

Desse diálogo interartes, destacamos no cinema literário a capacidade de traduzir em múltiplas linguagens (som, fotografia, figurino, etc.) elementos importantes das

narrativas escritas. Tal característica denota uma resposta do imagético ao escrito, uma atualização que traz consigo novas leituras de obras que podem ter sido produzidas em tempos e espaços distintos. Para tanto, tanto a figura do leitor quanto as suas recepções são fundamentais, tendo em vista que livros transformados em filmes passam, necessariamente, pelo processo de recepção dos leitores. Assim, até chegar às telas, o texto literário é traduzido em roteiro cinematográfico que, em seguida, será objeto de recepção de diversas outras pessoas que se envolvem no fazer artístico.

É em razão desse processo de interação entre leitores e texto que Silva Jr. e Gandara falam de uma tradução coletiva. Ela surge, principalmente, a partir do entendimento do leitor enquanto intérprete e considera os vários momentos de recepção do texto literário, até que esse seja traduzido em texto imagético. Nesse processo de leitura, recepção e tradução, a lauda escrita circula em uma rede pensamental complexa e interativa. Diretores, atores, fotógrafos, figurinistas, sonoplastas e tantos outros profissionais traduzem as palavras em imagens, sons, cores, ângulos, e deixam suas marcas no trabalho que produzem.

É neste horizonte que estão situados os conceitos do cinema literário e da tradução coletiva. Ao realizar uma aproximação entre o pensamento dialógico e a estética da recepção, Silva Jr. e Gandara (2013) enxergam no cinema literário um espaço em que as ideias podem ser lidas, reinterpretadas e respondidas; as imagens em movimento em resposta às palavras e o leitor como receptor e criador ativo em todas as fases. Nesse interagir, o texto cinematográfico recria o literário e o realoca no grande tempo das artes. O discurso ora escrito é reinventado e projetado na tela, proporcionando um constante inacabamento discursivo.

Nesse contexto, a obra de Beto Brant figura como a tradução de duas obras literárias. Por seguro, a publicação de Marçal Aquino ainda permanece como o texto principal. Contudo, Brant extrapola os limites dessa tradução e encontra no livro *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988) uma forma literária que, traduzida para o cinema, dá à história de Cauby (Gustavo Machado), Lavínia (Camila Pitanga) e Ernani (Zecarlos Machado) os contornos do universo ceciniano, inserindo os personagens em uma nova dinâmica narrativa que é dialógica por natureza.

2 O MITO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE VICENTE CECIM

Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro (BOSI, 2006).

Em 1983, por ocasião do Congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC, o escritor paraense Vicente Cecim lançou a primeira versão do *Manifesto Curau/Flagrados em delito contra a noite*¹. Nele, o autor nos convida a olhar a realidade com outros olhos. Um outro olhar que seja capaz de captar o movimento das “navegações frequentemente sem leme e rumo incerto” (CECIM, 2009) que seria, de acordo com Cecim, o traço mais marcante de uma verdadeira história da humanidade. Ainda segundo o autor, somente assim seríamos capazes de reconhecer que vivemos em “uma sociedade violentamente gerada pelos mais evidentes padrões de colonização”, assim como “a face oculta de quem nos fez isso” (CECIM, 2009).

A crítica ceciniana deposita na conta do mundo culto ocidental, ou “Ocidente culto”, e seu pragmatismo “aristotélico”, “cartesiano”, a fatura de uma realidade moldada sob a égide dos dias “despertos”, onde tudo aquilo que acontece na dimensão do imaginário, “a parte dos sonhos”, é entendido como “*fantasma*” (CECIM, 2009, grifo do autor). Estamos diante de um manifesto em favor das coisas do imaginário, mas a causa ainda é aprofundada e fundamentada no decorrer dos parágrafos.

Colocando-se de lado e em defesa de um ponto de vista que envolve terra, homem e sonhos, Cecim tenta delinear o caminho para aquela que seria uma alternativa a uma forma de vivência que nega o lado irreal da realidade. Um viver que nos impõe condições duras e, por vezes, injustas, por meio de um “mecanismo de civilização em processo de autodefesa”, uma “engrenagem que gira ao contrário”, que no intento de permanecer operante subordina o homem social ao individualismo, vivendo desumanamente para manter o “bem-estar material” (CECIM, 2009).

O “coração de Aquiles do real”, de acordo com Cecim, é descrito como o medo do sistema vigente de ter seu funcionamento interrompido. Por vias “poéticas ou políticas”, ou na junção das duas, o autor acredita na investida contra uma realidade que vem sendo paulatinamente afirmada ao longo da história, impondo modos de pensar e fazer que negam o mundo verdadeiramente real em sua totalidade. “Sob o álibi de recusar o sonho em nome de uma realidade que, de fato, é vazia e inexistente, porque mero artifício engenhoso engendrador de uma forma de dominação que se quer estável, permanente, certeza e reafirmação da manutenção perpétua de um poder” (CECIM, 2009).

O manifesto, publicado um ano antes da reabertura política e democrática do país, iniciada em 1984, com o fim da ditadura, traz em sua essência as linhas poéticas fundamentais do projeto literário de Cecim, que fora iniciado ainda em 1979, com o texto *A asa e a serpente*. A obra, considerada pelo autor como o primeiro livro invisível de

¹ O texto que serviu de base para este trabalho reúne o manifesto publicado em 1983, assim como outras duas partes publicadas posteriormente pelo autor. Foi obtido no link: http://www.culturapara.art.br/literatura/vicentecetim/manifesto_curau.pdf. Acesso em: fev. 2019.

Andara, foi publicada oficialmente em 1988, quando, juntamente com outros seis textos, veio à tona o primeiro livro visível - *Viagem a Andara: o livro invisível*.

Abolindo a possibilidade de sentidos predeterminados, o autor paraense parece mergulhar seu *self* na metafísica de um universo no qual os limites entre o real e o sonhado são permeáveis entre si. Uma das características centrais de suas obras é a mobilidade das barreiras que definem as relações e as alteridades, um jogo entre o ser e o não-ser, o estar e o não-estar. A motivação poética revolucionária expressa ainda no *Manifesto Curau*, então, toda forma de textos e traz suas marcas na própria tecitura.

Nós somos homens invisíveis.

Depois de nascidos, visíveis.

Entre o início invisível e o invisível final, nós somos os homens visíveis.

Aproveitemos para ver-nos

E então ir escrevendo outros livros, nestes jardins, todas essas asas, para que um livro vá se fazendo

Mas não em si. Dele não se verá nem sombra das palavras no papel.

Viagem a Andara.

O não-livro. Não existe, não existe.

Literatura fantasma.

Não foi escrito.

Enquanto texto, tudo o que teremos dele é um título (CECIM, 1988).

Nos versos acima, nota-se que o homem está integrado a uma totalidade que abarca inclusive o campo das ideias pré e pós nascimento. Para o autor, mesmo antes de nascer nós já existimos na condição de seres não-visíveis, posição que aparentemente nunca deixaremos de ocupar, segundo ele. Assim, toda a vida terrena surge como um estágio de visibilidade, no qual nossas histórias acontecem e vão se inscrevendo em um tempo-espaço que está para além da realidade conformada diante dos nossos olhos e, sobretudo, imposta e delimitada pelo olhar “cartesiano” (CECIM, 2009) do qual o autor falara em seu *manifesto*.

Dessa maneira, nossa história estaria sendo escrita diariamente em um livro de “literatura fantasma” (CECIM, 1988), que assim é classificado por conter não apenas registros da realidade visível, mas também aqueles que têm origem nos sonhos, nos momentos em que, de olhos abertos ou fechados, projetamo-nos para além das possibilidades que são apresentadas diante de nossas retinas. É partindo desse olhar que a prosa poética de Cecim é construída e apresentada ao leitor. Diante de seus textos, até o mais consciente pode ter a sensação de estar oscilando entre relatos de uma narrativa plausível e sonhos delirantes.

A realidade se coloca, então, entre a factibilidade do visível e a intangibilidade do invisível. O estatuto do real parece estar posicionado em um entre-lugar e a omissão de

qualquer uma das partes que compõem essa intersecção e nos levaria, automaticamente, a um mundo irreal. “O real está em toda parte, sim, mas sob o domínio do medo” (CECIM, 2009), ou seja, diante da simples negação de qualquer um dos lados, o real “se transforma em fantasia e fuga ao real” (CECIM, 2009). Por isso, segundo o autor, estaríamos vivendo em um mundo irreal, uma vez que só conhecemos uma versão da história. Quando sonhamos, complementamos a realidade, porém, se isso nos é negado, passamos a habitar um mundo construído historicamente onde a liberdade dos devaneios nos é cerceada em prol da manutenção de um sistema.

É a partir dessa desconstrução do paradigma da realidade que a prosa ceciniana opera. Sua estruturação é feita com base no equilíbrio, um diálogo entre o que vemos e o que vivemos, dormindo ou acordados. Para participarmos da revolução proposta por Cecim, devemos, também, considerar que tudo que fora vivido até hoje corresponde a uma parte de um todo real e, para que uma nova vida possa surgir, precisamos encarar o passado e reconhecer “a face oculta” daqueles que nos fizeram trilhar esse caminho, bem como todas as consequências oriundas desse penar. “Romper tabus, negar-se a velhos cultos” (CECIM, 2009).

Bem no começo dessa viagem, é preciso dizer o que contém este primeiro livro.
Ele é o relato da aparição de uma assombração militar em Santa Maria do Grão.
Esta viagem a Andara. E aonde mais?
Na vida.
Andara é perto e longe. Andara está dentro de ti. E fora. E dentro de mim.
Diz a voz (CECIM, 1988).

Nesse sentido, o autor paraense elege as armas de uma revolução poética que, segundo ele, podem revitalizar a realidade. Diante dos métodos “invisíveis” utilizados pelos os “imperialismos europeu e norte-americanos” para sustentar o seu projeto de permanência no poder, a única saída encontrada pelo autor passa um processo que pretende reinventar o homem a partir da aceitação pelo próprio homem do seu “projeto de ser inerente” (CECIM, 2009). Enquanto nativo da região amazônica, Cecim acredita que a capacidade onírica humana está associada diretamente a um re-conhecimento de seu “imaginário de homem e região” (CECIM, 2009).

É notório que o posicionamento de Cecim ao longo de todo seu *manifesto* tem forte veia política, e a assimilação desse viés militante em sua produção artística parece acontecer em vários níveis do seu processo de criação literária. Na publicação *A narrativa transculturadora em Vicente Franz Cecim e João Guimarães Rosa* (2014), Carvalho e Holanda tentam delinear comparativamente os traços que aproximam os dois autores no intento de corroborar o conceito de transculturação conforme desenvolvido pelo crítico e ensaísta uruguaio Ángel Rama (1926-1983).

A ideia de Rama parte da análise de três elementos no processo de composição literária. Assim, a forma utilizada para articular língua, estrutura literária e cosmovisão no interior das narrativas seria capaz de dizer sobre o caráter transculturador de seus autores. Em resumo, a habilidade de articular elementos oriundos das culturas tradicionais, como a utilização dos mitos nas narrativas orais, por exemplo, a um movimento criativo contemporâneo ao autor. Algo como a inserção de tradições nativas em contextos vanguardistas, objetivando sempre a conservação das raízes culturais no grande tempo das artes (GANDARA, 2015).

Desenvolvido por Rama, principalmente no texto *Transculturación Narrativa* (1982), o processo de transculturação narrativa seria uma resposta do literário às mudanças socioculturais impostas ainda em meados do século XX (CARVALHO; HOLANDA, 2014) às sociedades ocidentais, sobretudo as latino-americanas. Segundo os autores, ainda, a noção pensada por Rama seria uma adaptação de um conceito pensado primeiramente pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969). Ao adaptar a ideia de modo a pensar a criação literária, Rama estaria privilegiando “a tendência seletiva e inventiva” (CARVALHO; HOLANDA, 2014) que é própria da arte das palavras e vislumbrando a “possibilidade criadora a partir da seleção proveniente dos sistemas culturais internos e externos” (CARVALHO; HOLANDA, 2014).

Assim, ao aplicarem o modelo de Rama às obras de Guimarães Rosa e Vicente Cecim, Carvalho e Holanda verificaram que nos dois casos a articulação dos elementos propostos por Rama refletem o debate travado na época entre vanguardas modernistas e as vertentes regionalistas. Muito embora Vicente Cecim não possa ser classificado como um escritor regionalista, como Guimarães Rosa, haja vista sua contemporaneidade, a obra ceciniana é dotada de aspectos que remetem não somente à cultura da região amazônica, como também aos seus espaços e temporalidades. O posicionamento político registrado principalmente no *Manifesto Curau* (1983) marca sua posição em defesa da preservação da cultura regional em face de uma outra forma impositiva e controladora que possa vir de fora.

Ao procederem à análise, Carvalho e Holanda observaram que, quanto ao uso da língua na obra de Cecim, “não há separação de cunho hierarquizante estigmatizador entre as falas do narrador e dos personagens” (CARVALHO; HOLANDA, 2014), traço comum em muitos escritores regionalistas. Também, observaram que, diante do caráter “universalizante” da narrativa ceciniana, são menos frequentes as “referências a fala local ou a fauna e flora” da região (CARVALHO; HOLANDA, 2014). Contudo, “a língua, como elemento proposto por Rama, se manifesta também na ambiguidade inerente ao léxico” (CARVALHO; HOLANDA, 2014), como se pode observar em: “Santa Maria do Grão fica no meio dessa terra *peluda* onde não faltam mistérios” (CECIM, 1988 – grifo nosso).

Quanto à estrutura literária, como pensado por Rama (2001), Carvalho e Holanda destacam que tanto Guimarães Rosa quanto Cecim “recriam as estruturas da narração oral e popular [...] na obra de Cecim, é de Andara que corre o vento que levará histórias, reminiscências e revelações aos ouvidos do cego Jacinto” (CARVALHO; HOLANDA, 2014). Por último, verificou-se também que o mito é utilizado para reinventar os espaços – “O labirinto. Ele é Andara”. (CECIM *apud* CARVALHO; HOLANDA, 2014). Dessa forma, segundo Carvalho e Holanda, enquanto narrativa transculturadora, a publicação de Cecim parece ter se apropriado de aspectos próprios da região amazônica como forma de resposta dialética a movimentos vanguardistas e, ao mesmo tempo, propor uma renovação estética.

Assim, como pode ser observado tanto a partir do *Manifesto Curau* (2009), de Cecim, quanto da publicação de Carvalho e Holanda, a questão mitológica é de grande importância no projeto literário do autor paraense. Inicialmente, por estar diretamente ligado ao imaginário humano, depois por ser também uma forma oriunda das tradições populares. Isso mostra o lugar da literatura de Cecim tanto em âmbito nacional quanto internacional, uma vez que sua forma compositiva dialoga também com outras correntes da América Latina e analisadas por Ángel Rama, por exemplo. Ainda, destaca seu valor enquanto escritor oriundo da região norte ao comparar seus métodos aos adotados por um dos mais célebres escritores brasileiros, Guimarães Rosa.

3 O LIVRO INVISÍVEL E O OLHAR QUE CONFORMA O ROTEIRO

O filme que recortamos como objeto deste trabalho faz parte da cinematografia do realizador Beto Brant. Lançado em 2012, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é o sexto longa-metragem da carreira do cineasta e, como as obras que o antecedem, também é tradução coletiva oriunda da literatura. Um de seus filmes que mais se destacou nacionalmente foi a película *O invasor* (2002), tradução de outro livro homônimo também escrito por Marçal Aquino. A parceria entre Aquino e Brant é, também, bom exemplo da rica interação dialógica que acontece entre literatura e cinema, uma vez que ambos já atuaram juntos por diversas vezes. Muito além da relação entre livro e filme, a película de Brant extrapola os limites da tradução interartes e encontra no livro *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988) nova fonte para sua atualização cinematográfica.

A partir de agora, então, trataremos das formas utilizadas por Brant e sua equipe para traduzir e atualizar o texto ceciniano, sobretudo o elemento do mito, como ressaltamos anteriormente. Em nossa análise, para explicitar o método, tomaremos por base os mesmos textos utilizados por Carvalho e Holanda em seu artigo, *A serpente e a asa* e *Os jardins e a noite*, ambos contidos em *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988). O roteiro

cinematográfico do filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)² e o próprio filme também serão essenciais.

De início, convém observarmos como os mitos tomam forma nas narrativas de Cecim. No caso de *A serpente e a asa*, temos um narrador que assume uma postura comum aos contadores de histórias tradicionais da cultura popular. Em relatos contínuos, ele apresenta ao interlocutor o que seriam “causos” de Andara.

As figuras fantásticas criadas, como a mulher que “voa atravessando a noite de parede a parede” (CECIM, 1988), revelam o rompimento dos limites entre o real e o imaginário do qual falamos inicialmente, na medida em que dá à mulher as habilidades de uma ave dotada de dons mágicos. Assim, as histórias de *Andara*, como seus personagens, estão situadas em um espaço de indeterminação - “Andara é perto e longe” (CECIM, 1988) – no qual a realidade e o sonho se fundem. A cena que abre a narrativa fílmica de Brant traduz muito bem essa noção dentro do todo o contextual fílmico.

É o plano observado na figura 01 (abaixo) que abre a narrativa cinematográfica. Ele projeta para o espectador uma mulher nua, fazendo poses para fotos, enquanto interage com a câmera/narrador. Por outro lado, no roteiro, o olhar da cena deveria ser direcionado para Cauby “1. INT. – CASA DA MULHER DA REGIÃO – DIA: CAUBY, um fotógrafo paulista exilado temporariamente numa cidade em região de garimpo do interior do Pará, realiza uma sessão de fotos com uma mulher da região, para livro financiado por bolsa” (AQUINO *et al.*, 2012). Assim, podemos observar que na tradução do texto roteirizado para o texto cinematográfico, a mudança do foco do olhar traz o aspecto da indeterminação do qual falamos anteriormente. Principalmente quando se observa que a mulher da primeira cena não aparece mais ao longo da trama, uma vez que a protagonista é Lavínia (Camila Pitanga).

Figura 1 – Mulher posa para fotos



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)

² O roteiro do filme não foi oficialmente publicado. A versão que tivemos acesso nos foi, gentilmente, cedida pela produtora Drama Filmes.

Dentro da linguagem que é própria do cinema, também um conjunto de elementos é responsável por, a partir da interação com os outros planos da narrativa, articular esses momentos de opacidade no filme (XAVIER, 2005). A cena, feita com a câmera na mão, parece estar em dissonância com outros planos, sobretudo porque o foco está direcionado para personagens alegóricos, dificultando uma possível linearidade narrativa. Assim, durante outros momentos o espectador se depara com *frames* que chocam, ora por sua forma, ora pelo conteúdo de suas imagens que nem sempre se adequam a uma leitura cartesiana. Em diálogo direto com Cecim, o mundo do imaginário vai permeando a grande tela. No entanto, os traços do mundo invisível de *Andara* também surgem explicitamente para o espectador.

E assim caímos, ou volta à tona o texto, no momento exato em que o sargento Nazareno está regressando para começar a sua segunda vida, na qual ele recusará todo o horror e as cruzes de vidro que o dia de ontem alimentou no seu ventre com rações de violência. Não teremos mais seus dentes à mostra. Eu falo de um homem que dirá adeus às cidades e penetrará num rio com vegetais vermelhos, em busca da felicidade, com uma provisão de mistério em cada lábio (CECIM, 1988).

A todo tempo, ao longo do texto, Cecim recorre a figuras que remetem à região da floresta e as transfigura de modo a recriar um novo mundo. Por meio de imagens de elementos da fauna, flora ou geografia dos espaços amazônicos, o autor paraense constrói seus mitos e o ambiente que os compõem. Sob a ótica do delírio, suas recriações surgem como parte de um universo absolutamente novo, como o “rio com vegetais vermelhos” (CECIM, 1988). Assim, o que podemos observar é que, de modo análogo ao processo criativo do autor paraense que atualiza suas imagens para criar seu próprio universo mítico, a narrativa cinematográfica também parece fazer uso do mesmo artifício. No filme de Brant, isso é melhor exemplificado no momento em que Viktor cita diretamente um trecho da obra de Cecim.

Viktor Laurence (Gero Camilo) é um jornalista amigo de Cauby com quem ele costuma conversar e, não raro, prestar serviços de fotografia. No filme, o mesmo personagem concentra mais um papel: Dr. Schianberg, o conselheiro amoroso. De fato, na versão literária do texto, esse personagem existe apenas como uma figura alegórica, o autor dos livros de autoajuda que Cauby lê e cita enquanto narra sua própria história ao leitor. Contudo, o filme de Brant transfigura o do Dr. Schianberg e o funde ao personagem de Viktor Laurence. Vejamos como Viktor é descrito no roteiro cinematográfico:

30. INT. – CASA DE VIKTOR LAURENCE – NOITE

VIKTOR e CAUBY estão sentados na confortável biblioteca da casa, tomando uísque. Os dois conversam sobre literatura e VIKTOR menciona o livro que vem escrevendo e nunca termina; chega a recitar trechos para CAUBY. VIKTOR é um prodígio de memória: é capaz de citar trechos inteiros de obras literárias. (*EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SUS LINDOS LÁBIOS*, 2012)

Como aconteceu na abertura do filme (Fig. 1), o personagem olha diretamente para a câmera e a trama é tomada por uma opacidade que tira do espectador a relativa sensação de controle sobre a narrativa (XAVIER, 2005). No plano em questão (Fig. 2), o jornalista assume o papel de um contador de histórias enquanto mantém contato visual com a câmera. Assim, ao narrar os fatos, um *raccord* muda o eixo do plano e nos leva para a cena em que Cauby está andando pela rua, a voz de Viktor continua a declamar os versos que seguem em *off* (ao fundo) na cena. Ainda, após analisarmos o roteiro, importa ressaltar que o trecho da obra de Cecim que é citado nesse momento, não estava previsto no *script*, o que também caracteriza uma atualização que acontece no *happening* da produção do filme.

Figura 2 – Viktor cita trecho de *A serpente e a asa*



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)

Figura 3 – Cauby anda pela cidade



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)

Figura 4 – Cauby em primeiro-plano



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)

Além disso, a fotografia de Lula Araújo (Fig. 2 e 3), ao centralizar o personagem no plano e fazer uma progressiva aproximação, acompanhando-o em sua caminhada noturna, coloca o olhar da câmera/narrador em acordo com o foco narrativo do trecho citado por Viktor. A cena, então, parece querer traduzir em imagens o texto que é citado pela voz em *off*. Soma-se a isso a locação de gravação da cena. A rua vazia e a noite revelam o espaço sob um aspecto misterioso e, também, a existência de poucos pontos de luz cria um contraste com a escuridão, dando especial destaque às sombras na ambientação. Os passos do personagem ao longo da narrativa são traduzidos por sua caminhada noturna, sendo que o mistério é o ponto do diálogo entre o imagético e o textual. Tudo isso situado em uma atmosfera sombria e desconhecida.

Outas marcas do imaginário poético ceciniano também podem ser observadas no momento em que Lavínia reflete sobre o futuro de sua relação com Cauby. No roteiro cinematográfico, a cena é descrita da seguinte forma:

62. INT. – CASA DE CAUBY – DIA

CAUBY e LAVÍNIA estão acomodados no sofá da sala, ouvindo música.

CAUBY - Já sei o que eu vou fazer...
LAVÍNIA - O quê?
CAUBY - Vou trocar o Zacarias por um pitbull...

Os dois riem.

CAUBY (sério) - Eu vou embora. Você vai comigo?
LAVÍNIA - Você sabe que eu não posso, Cauby.
CAUBY - Não pode por quê?
LAVÍNIA - *Eu não posso fazer isso com ele...*

Os dois permanecem em silêncio por algum tempo.

LAVÍNIA - *Eu não quero que você vá embora...*

(*EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SUS LINDOS LÁBIOS*, 2012 – grifos nossos)

Figura 5 – Lavínia em reflexão



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)

Figura 6 – Mulher em ritual



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)

A dualidade que abarca a personagem, expressa no roteiro pelas falas de Lavínia, é traduzida para a tela sob a forma de um conflito entre a moral imposta e o instinto natural marcado pelo desejo. Ela claramente quer fugir com Cauby por amor, porém, existe uma obrigação moral que a liga ao pastor Ernani, o homem que a ajudou a sair da prostituição. Após um momento de reflexão (Fig. 5), um *raccord* dá continuidade à cena introduzindo um plano (também não previsto no *script*) em que podemos observar o que seria uma espécie de ritual (Fig. 6). Uma mulher toca tambores e entoa cânticos que nos remetem às tradições culturais de muitos povos ancestrais da região amazônica. No que tange à tradução coletiva, em comparação com as cenas expostas nas Fig. 3 e 4, é possível observarmos novamente o trabalho com a iluminação na fotografia, que valoriza o lado misterioso e fantástico das imagens.

Essa referência a elementos comumente associados à noção de ancestralidade, sobretudo se pensarmos nos povos que habitavam/habitam a vasta região amazônica,

compõe um diálogo com a obra de Cecim na medida em que traz à tona questões de tradição cultural da região e as insere em novas dinâmicas narrativas, como as obras de Brant e Aquino. Talvez, essa tenha sido uma saída encontrada por Brant e sua equipe de levar para as telas um posicionamento manifestado por Cecim em seu *Manifesto Curau* (2009): “nossa história só terá realidade *quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor*” (CECIM, 2009 - grifos do autor). Assim, no âmbito do cinema literário, as narrativas palavradas (Aquino e Cecim) tomam forma imagética por meio do filme que faz da tela uma grande teia polifônica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora, cabe pautarmos algumas considerações diante do que fora exposto até aqui. Sobre o conceito de cinema literário, destaca-se a importância do papel do leitor nos momentos de recepção da obra e posteriores traduções. Esse protagonismo é de grande relevância para compreendermos o processo de tradução coletiva em si, assim como a participação do leitor nele.

Por meio da análise, observou-se que elementos como fotografia, sonoplastia, atuação, figurinos, movimentos de câmera, bem como outras linguagens da narrativa cinematográfica, articulam suas respostas à lauda escrita e conformam nas imagens, cada um à sua maneira, aspectos que estão situados para além da obra de Aquino, em um movimento dialético e dialógico. Assim, o entendimento de uma tradução coletiva nos permite observar e compreender as intersecções entre as múltiplas linguagens que compõem o filme, bem como a forma com a qual cada uma delas utiliza para a criação de uma representação estética.

Ainda, na linha das atualizações possibilitadas pelo filme, nota-se como Brant se apropria do elemento mítico e o atualiza para recriar ações, personagens e contextos. Também, a forma cinematográfica estabelece o diálogo com o posicionamento político externado pelo autor paraense, ainda em 1983, no *Manifesto Curau*, na medida em que leva para a tela elementos característicos da região amazônica e os reorganiza dentro do espaço de uma nova trama.

Dessa forma, a obra de Brant cria outras camadas de entendimento dos textos prévios nos quais se amparou para fazer sua tradução. Por fim, observa-se a capacidade do cinema literário de reinserir obras de tempos e espaços distintos em novas dinâmicas contextuais e, dessa forma, propiciar um constante inacabamento do discurso, em um movimento tipicamente dialógico.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AQUINO, Marçal. *et al.* Roteiro cinematográfico. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto e François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed., São Paulo: Cultrix, 2006.

CECIM, Vicente. Franz. **Viagem a Andara: o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras. 1988.

_____. **Manifesto Curau**. 2009. Disponível em: <www.culturapara.art.br/literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf>. Acesso em: fev. 2019.

GANDARA, Lemuel. **Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes**. Dissertação (Mestrado em Literatura como prática social). Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2015.

HOLANDA, Sílvio; CARVALHO, Leomir. A narrativa transculturadora em Vicente Franz Cecim e João Guimarães Rosa. **Revista Trama**. v. 10, n. 19, 2014. p. 65-79.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Ed. Senac, 2013.



RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução Raquel La Carte dos Santos, Elza Gaspareto. São Paulo: Edusp, 2001.

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel. Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em *Orgulho e preconceito* de Jane Austen. In: FRANCO, Kátia Regina *et al* (org.). **II Encontro de estudos bakhtiniano: vida, cultura e alteridade**. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Título em inglês:

TRANSLATIONS OF *ANDARA*: AN ANALYSIS OF THE FILME *I WOULD RECEIVE THE WORST NEWS FROM YOUR BEAUTIFUL LIPS*



INVENTÁRIO