

***Caramuru*, do Épico ao Filme: o que se Traduz e o que se Adapta Nessa Transformação?**

Profa. Dra. Lenita Esteves (Usp)¹

RESUMO: este trabalho propõe analisar uma operação intersemiótica e (pelo menos supostamente) intralingüística para examinar mais de perto a noção de adaptação e verificar até que ponto ela se sustenta e se opõe a uma outra operação que seria a tal “tradução propriamente dita”, nos termos de Roman Jakobson. O objeto de investigação será o filme *Caramuru, a invenção do Brasil*, em comparação a seu “texto-fonte”, o épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão

PALAVRAS-CHAVE: *Caramuru*, Tradução, Adaptação, Roman Jakobson, Jacques Derrida

Talvez não fosse adequado dizer que o filme *Caramuru, a invenção do Brasil* é uma adaptação do épico de Santa Rita Durão, datado de 1781. Por outro lado, não se pode dizer que o épico não influenciou o filme. Nem se o diretor Guel Arraes não tivesse declarado que o épico foi uma das fontes inspiradoras do filme — o que efetivamente aconteceu — seria ingenuidade pensar que o filme tivesse sido concebido sem sofrer alguma influência do épico.²

Por outro lado, pode-se afirmar que o filme é tão diferente do épico que mal há condições de estabelecer um paralelo entre os dois. Mas apesar de tudo, trata-se da mesma história, que faz parte da História. *Caramuru* realmente existiu, foi um português de nome Diogo Álvares Correia, que chegou à costa da Bahia pouco depois do descobrimento do Brasil. Apaixonou-se pela filha do líder indígena Taparica (que deu nome à ilha), chamada Paraguaçu e foi feito rei dos Tupinambás, tribo que liderou por mais de cinquenta anos. Paraguaçu e *Caramuru*, após vários anos deste no Brasil, rumaram para a França, onde se casaram segundo as leis cristãs. Depois voltaram e continuaram a viver na Bahia. Esses fatos são testemunhados pelos historiadores, embora não se saiba exatamente quando Diogo chegou à Bahia, nem por que teria vindo.

Vários dados de sua biografia, aliás, são fonte de controvérsias, o que inclui o próprio apelido que Diogo recebeu dos índios. Em todas as narrativas sobre ele, encontra-se o episódio em que, ao disparar uma arma de fogo, Diogo conquista o respeito dos índios tupinambás, que não conheciam esse tipo de equipamento, e passam a supor que Diogo tem poderes sobrenaturais, sendo um deus ou ente superior. O próprio significado desse apelido causa muitas controvérsias. Em geral se aprende nos bancos escolares que “*Caramuru*” quer dizer “filho do trovão”, mas o próprio Santa Rita Durão não diz exatamente isso. Segundo o autor em seu prólogo, “com uma espingarda matou ele caçando certa ave, de que espantados, os bárbaros o aclamaram Filho do trovão, e *Caramuru*, isto é, Dragão do mar”³.

A historiadora brasileira Janaína Amado nos informa que vários significados foram atribuídos ao apelido ao longo das várias narrativas, literárias ou não, que se sucederam sobre a vida de *Caramuru*: “filho do fogo, filho do trovão, homem do fogo, dragão do mar, dragão que o mar vomita, peixe dos rios brasileiros semelhante à moréia, grande moréia, rio grande, europeu residente no Brasil, aquele que sabe falar a língua dos índios...” (AMADO 2007: 2)

Amado nos dá uma outra informação importante: com o épico de Santa Rita Durão, a história de *Caramuru* ganhou pela primeira vez um *status* literário:

¹ Lenita Maria Rimoli Esteves, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas, área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês (leries@uol.com.br)

² O diretor declara isso no *making-of* do filme, que consta do DVD *Caramuru, a invenção do Brasil*.

³ As citações do texto do Frei José de Santa Rita Durão forem colhidas em um *site* da Internet (v. referências no final do texto).

Mas, sendo uma ficção, a narrativa de Santa Rita Durão cria sobretudo personagens. É a primeira vez, desde que a narrativa começou a ser contada, que Caramuru e Paraguaçu deixam de ser referências ou descrições para tornarem-se seres humanos, com direito a características físicas próprias, sentimentos, vida interior etc. Diogo Álvares reúne infinitas qualidades, muitas identificadas à época, no plano ideal, com as de um nobre - é aristocrata, justo, piedoso, corajoso, patriota, belo (objeto do amor de quase todas as «donzelas brasileiras») e civilizado, além de tolerante, paciente e amoroso, estes últimos atributos essenciais para relacionar-se adequadamente com o mundo diferente e cobiçado por outras potências onde naufragara.(AMADO 2007: 18)

Podemos partir desse ponto, a caracterização dos personagens, para fazer uma comparação entre as duas obras (o filme *Caramuru, a invenção do Brasil*, dirigido por Guel Arraes e lançado em 2000 em homenagem aos 500 anos do descobrimento do Brasil e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, poema épico escrito em 1871). No filme, Diogo Álvares oscila entre o ingênuo e o oportunista, já que não recusa as mordomias que lhe são oferecidas pelos Tupinambás. Ele “brinca” tanto com Paraguaçu quanto com Moema, e na maioria das vezes com as duas ao mesmo tempo. Às vezes, mostra-se perplexo diante da liberdade em que vivem os índios, mas não deixa de tirar vantagem disso. Por exemplo, numa cena em que Moema se oferece a ele, Diogo primeiro tenta recusar os carinhos da índia, não percebendo que os costumes daquele povo são diferentes dos seus. Ele tenta se comportar segundo os padrões europeus, mas quando percebe que ali as regras são outras, se entrega sem mais escrúpulos aos carinhos de Moema:

DIOGO — Senhora, a impudicícia atenta contra o sexto mandamento.

MOEMA — É nu artístico...

DIOGO — Mais grave se torna a falta por ser a moça cunhada em primeiro grau.

MOEMA — Besteira. Cunhada não é parente.

DIOGO — Engano seu, a lei é clara em seu livro 5, artigo 17: se alguém dormir com sua cunhada, seja degredado dez anos para as terras de além-mar

MOEMA — Aqui você tá, aqui você fica... Ih, a calça nem vai entrar mais nem. Carece de desatar o cordão.

DIOGO — Que raios fazes?

MOEMA — Vou mostrar.

DIOGO — Isso é sério, dona Moema.

MOEMA — Sério nada, é só brincadeira.

DIOGO — É perigoso!

MOEMA — É gostoso...

DIOGO — Não é direito!

MOEMA — Torto é que é bom...

DIOGO — E se ela chega?

MOEMA — Quem, meus cuidados?

DIOGO — Paraguaçu.

MOEMA — Quem?

DIOGO (surpreso ao ver Paraguaçu que acabou de chegar) — Paraguaçu!!!!

Paraguaçu, não se trata de nada disso que tu porventura estejas a pensar.

PARAGUAÇU — E de que se trata?

DIOGO — Não, sua irmã trouxe-me uma arara pra comer e perguntou-me sobre as roupas das mulheres, e eu tirei as calças para satisfazer-lhe a curiosidade e acendeu-me uma vontade contra a minha vontade, nada quero com ela, só gosto de ti, eu juro.

PARAGUAÇU — E é essa a paga que eu recebo!?

DIOGO — Que posso fazer para me perdoares?

PARAGUAÇU — Dorme com ela...

MOEMA (para Diogo) — Vem cá, coração dos outros.

DIOGO — Que a tentação sirva de pedestal ao meu triunfo.

PARAGUAÇU (para Moema) —Maninha, trataste ele mal, foi?
MOEMA —Não, maninha. Fiz carinho bem. Ele ficou que ficou querendo por demais até.
DIOGO — Mentira!
PARAGUAÇU — Então você não fez bem do jeito como eu lhe mostrei que ele gosta?
MOEMA — Fiz as festinhas que mana me ensinou todas.
PARAGUAÇU — Soprou no cangote?
MOEMA — Quentinho e aromado.
PARAGUAÇU —Cosquinha nas partes?
MOEMA — Continuado e variante.
PARAGUAÇU — Ficou desmanchada, escorrendo pelo corpo dele?
MOEMA — Molinha que nem mingau de mandioca.
PARAGUAÇU (para Diogo) — Faltou o quê, criatura? O que é que eu tenho que ela não tem?
DIOGO — Mas se é por ti que eu não quero me deitar com ela..
PARAGUAÇU —Ou você passa a noite com Moema ou não me procure mais nunca!
MOEMA (para Diogo) —Se não por gosto, pra não fazer desfeita pra mana, que eu quero tão bem como se fosse eu mesma, ou até mais. Você faz que eu sou ela que eu faço que tu é tu mesmo que o gosto pega. Já ta pegando, viu só?⁴

As índias no filme são interpretadas por atrizes que não são da etnia indígena. A linguagem que elas usam é diferente da de Diogo, mas é claro que aqui não há nada de “autêntico”. Nem Diogo fala português lusitano do século 16, nem as índias falam uma espécie de tupi aportuguesado, e nem nada que se pareça com o português lusitano. (Voltaremos a falar da linguagem usada nas duas obras em seguida).

Mas por mais “inautêntica” que seja a representação dos personagens no filme, é possível afirmar que as índias do filme são mais índias que as do épico. No poema *Caramuru*, Paraguaçu fala um português escorreito, além de, inexplicavelmente, ser branca, ter olhos claros, seguindo totalmente o modelo de beleza europeu do século 17.

Paraguassu gentil (tal nome teve),
Bem diversa de gente tão nojosa,
De cor tão alva como a branca neve,
E donde não é neve, era de rosa;
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa;
De algodão tudo o mais, com manto espesso,
Quanto honesta encobriu, fez ver lhe o preço.
(Canto II, estrofe LXXVII)⁵

Diogo, apesar de receber a oferta dos carinhos de Paraguaçu, segundo os costumes Tupinambás, recusa-se a cair em pecado e só consuma seu amor após seu casamento com Paraguaçu nos moldes cristãos.

Mas, refletindo logo, o herói prudente,
Fixou no coração com fé segura,
Não cumprir as promessas de presente,
Antes que lhe entre n'alma a formosura.

⁴ Os diálogos do filme foram por mim transcritos a partir do DVD *Caramuru, a invenção do Brasil*.

⁵ As transcrições de trechos do épico foram feitas a partir de um texto eletrônico, cf. Referências no final do texto.

Rende-lhe o seu amor, mas inocente;
E faz lhe prometer que com fé pura,
Enquanto se não lava e regenera,
Em continência viverão sincera.
[...]

"Esposo (a bela diz), teu nome ignoro;
Mas não teu coração, que no meu peito,
Desde o momento em que te vi, que o adoro.
Não sei se era amor já, se era respeito,
Mas sei do que então vi, do que hoje exploro,
Que de dois corações um só foi feito.
Quero o batismo teu, quero a tua Igreja,
Meu povo seja o teu, teu Deus meu seja.[...]
(Canto II, estrofes LXXXVIII e XC)

Por ter sido escrito por um frei, durante o século 18, o poema segue regras que acabam adaptando a narrativa para o gosto e o decoro que o autor julga necessários. As índias Moema e Paraguaçu, e o próprio Diogo, estão mais distantes, no poema, da imagem que possamos fazer deles por meio dos vários relatos históricos. O filme não tem a pretensão de fazer uma representação autêntica do relato, mas seus personagens são mais próximos da imagem que, passados vários séculos, nós atualmente conseguimos construir do índio brasileiro da época colonial.

Uma última comparação entre os personagens do filme e do poema se faz pertinente aqui, já que de novo estaremos articulando várias imagens do nativo brasileiro. O pai de Paraguaçu, chefe dos Tupinambás, é o índio Taparica, que no épico aparece como um selvagem cruel, vinculado ao terrível hábito do canibalismo (muitas vezes criticado por Santa Rita Durão, cf. AMADO 2007: 21-2).

Já no filme, Taparica tem uma figura menos carrancuda e mais “civilizada”. Apesar de a história se passar nos primórdios do Brasil, ele já tem a língua articulada de um bom corretor de imóveis, que oferece o Brasil a um nobre português. No entanto, dentro dessa malandragem e esperteza, ele conserva também a ingenuidade do indígena, pois troca tudo por espelhos:

TAPARICA — Não tem maremoto, terremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. E tem a praia pras crianças, 5 mil quilômetros. E a localização, ahn? No meio do caminho pras Índias. Floresta, minério, lugar pra estacionar. Dizem que pro sul tem até a tal de neve. Olha, eu posso fazer pro senhor um precinho camarada, bem bom mesmo: um espelho, mas tem que ser espelho do bom...

Esse índio que se veste de forma espalhafatosa, e quer levar vantagem o tempo todo, nos traz à mente um outro personagem bastante conhecido de nossa literatura, que se insinua ao longo de todo o filme, principalmente pela linguagem. Os índios, e principalmente Paraguaçu e Moema, falam de um modo especial, que nos faz supor que vieram da Terra de Macunaíma. No *making of* do filme, o diretor Guel Arraes deixa explícita a influência do herói de Mário de Andrade. Arraes explica que, para caracterizar as falas dos portugueses e dos índios, procedeu da seguinte forma: quanto aos portugueses seguiria aquela fala “de novela das seis”, ou seja um português que é diferente mas não é o português falado na época. Quando à fala dos índios, a escolha foi mais difícil. Colocá-los falando português “normal” tiraria grande parte do sabor da história. Colocá-los falando tupi, como fez Nelson Pereira dos Santos em *Como era gostoso o meu francês*, seria radical demais. Ele recorreu então a *Macunaíma* que ofereceu, nas suas palavras “a prosódia” da fala dos índios.

E de fato, muito da fala das índias nos faz lembrar do herói sem nenhum caráter. Expressões como “até mais não” significando “muito”, “bem” também no sentido de “muito”, “mais nunca”

significando “nunca mais”, por exemplo, são constantes no filme, e aparecem com bastante frequência em *Macunaíma*. Além de, é claro, o célebre uso do verbo “brincar” no sentido de fazer sexo.

Ora, todos sabemos que o que Mário de Andrade pretendeu com sua rapsódia foi desestabilizar o senso de identidade do brasileiro. *Macunaíma* é uma mistura de tudo, e sua fala reflete isso. Não se pode dizer que *Macunaíma* fala como um índio, mas alguma coisa do índio a fala dele tem. Nesse sentido, está mais perto a fala do índio no filme que no poema, onde o índio fala um português culto e perfeito.

Cavalcanti Proença, em seu *Roteiro de Macunaíma*, insiste na preocupação de Mário de Andrade com a autenticidade de seu texto. Sabemos que Mário foi um pesquisador da cultura popular em várias de suas manifestações: a música, a linguagem, as lendas. E o efeito de mistura que o autor produziu foi, é lógico, proposital, já que *Macunaíma* não pode ser descrito com poucos adjetivos. Ele não fala de um modo só, mas passeia por vários registros e modalidades de fala. Abundantes características, diferentes entre si, mas todas brasileiras, portanto autênticas. Segundo Cavalcanti Proença:

A colheita de material para a linguagem de *Macunaíma* foi tão abundante que dá a falsa impressão de improvisado, de inventado, fantasioso. Nada menos justo. Aqui, como em toda a obra de Mário, houve documentação, desejo, de autenticidade. (PROENÇA 1974: 64)

Nessa outra passagem, o próprio Proença diz que verificou a autenticidade de vários elementos citados em *Macunaíma*:

É tudo autêntico. O vocabulário e as frases feitas. Quando as visitantes se despedem depois de oferecerem presentes ao filho de *Macunaíma* e partem “com prazer e alegria”, estão vivendo um verso anônimo, usadíssimo em cantigas de pastoril. A lagoa que se cobre de “ouro e prata” é como “D. Sancha coberta de ouro e prata”, da cantiga de roda. Os nomes de pessoas não são inventados. Obtive cartas das Irmãs Louro Vieira que, de fato, eram proprietárias de uma farmácia em Óbidos e fabricavam refrescos de tamarindo. Aninha Cacunda, dos nomes líricos de rendas de bilro, existiu neste mundo; recebi confirmação do fato através de Ascenso Ferreira. (PROENÇA 1974: 24)

Se Cavalcanti Proença estiver certo (e a seriedade de seu estudo indica que está) Mário de Andrade nos dá uma demonstração de que autenticidade não tem necessariamente a ver com identidade. *Macunaíma* não se caracteriza pela linguagem de nenhuma região, mas dá exemplos autênticos de todas elas. O índio de Mário de Andrade é também branco e negro, europeu e americano e essa mistura é a sua principal característica: seu caráter é não ter nenhum caráter, no sentido moral e também no sentido de uma identidade fixa. Se pensarmos no filme *Caramuru*, essa sua inspiração em *Macunaíma* o aproxima, em certo sentido, a uma possível realidade do nosso nativo. Fazendo um paralelo, *Caramuru*, o filme, está mais próximo dessa provável realidade que o épico de Santa Rita Durão. No mesmo sentido, *Macunaíma* está mais próximo dessa realidade que o índio Peri, de José de Alencar. Alencar tinha uma preocupação com a “língua brasileira” que Santa Rita Durão não demonstrou, mas Peri, por amor, quer ser cristão, exatamente como a Paraguaçu do épico.

Em termos genéricos, poderíamos pensar que o épico está mais próximo das narrativas históricas em vários aspectos: proximidade cronológica, linguagem e tom dessas narrativas. Mas talvez ninguém dissesse que o épico é uma tradução de uma narrativa baseada em fatos reais. No caso de *Caramuru*, uma narrativa histórica ou lendária se transformou em texto literário. Mas não havia uma narrativa original. Como demonstra Janaína Amado, a menção à figura de *Caramuru* na história do Brasil foi se insinuando cada vez com mais força, e cada vez que uma nova narrativa

histórica surgia, ela necessariamente se alimentava das anteriores. Por isso é tão difícil estabelecer uma linha divisória entre história e lenda, até mesmo nas narrativas ditas históricas.

Por outro lado, na linha das narrativas literárias, é impossível negar que *Macunaíma* tenha sido alimentado pelos romances indianistas de Alencar, que se nutriu das narrativas dos viajantes, que não eram “literárias”, mas tinham principalmente um intuito informativo. Santa Rita Durão também diz ter-se baseado em vários historiadores, entre eles Francisco de Brito Freire e Sebastião Rocha Pitta.

Já o filme entraria na classificação “tradução intersemiótica” de Jakobson, se tomasse como texto original o épico de Santa Rita Durão. Mas também não é bem esse o caso. O filme, pelos aspectos já apontados, se aproxima mais de outra obra literária, *Macunaíma*. Entretanto, não se pode dizer também que *Macunaíma* seja seu texto original. Voltando à classificação de Jakobson, talvez fosse difícil a partir dela classificar as obras em questão. Como bem apontou Jacques Derrida em uma mesa-redonda sobre tradução e também em um outro texto, Jakobson parece se livrar de uma tarefa espinhosa quando faz sua classificação tríplice (tradução intralingual, interlingual e intersemiótica), explicando o que é tradução intralingual e a tradução intersemiótica e dando por garantida a definição de tradução interlingual, ou “tradução propriamente dita”. (DERRIDA 1985a: 95; 1985b: 173-174).

Quando se trata de diferenciar tradução de adaptação, a tarefa não é menos espinhosa, porque temos alguma certeza dos casos extremos (por exemplo, uma reescrita das *Viagens de Gulliver* para o público infantil, que transforma toda a epopéia crítica de Swift em uma historinha inocente, e ainda por cima reduz o livro a apenas um relato, é, sem dúvida, uma adaptação, nos termos em que estamos habituados a usar a palavra), mas ficamos perplexos em casos menos extremos, que compõem a maioria.

Qual seria o ponto em que uma tradução passa a ser uma adaptação? Essa pergunta tão difícil de responder talvez não devesse ser colocada. Afinal de contas, toda tradução adapta, por mais tradicionais que sejam seus procedimentos. Nesse sentido, em toda tradução existe embutida uma série de adaptações, e fica difícil pensar em uma tradução que seja mais “pura” ou menos adaptativa que outra forma de reescrita — que venhamos a chamar de “adaptação”, por exemplo.

Nos casos observados aqui, os vários textos citados informam uns aos outros de uma forma que é impossível, para quem os conhece, não ouvir ecos em um dos outros. Há conceitos mais frutíferos que mereciam ser mais bem-considerados. A noção de refração proposta por Lefevere é um deles. Lefevere agrupa a tradução, o texto crítico, a paródia e outras formas de textos como “refrações”, que são basicamente textos escritos sobre outros textos. (LEFEVERE, 2004: 241)

Uma outra noção que também pode ser proveitosa é a noção de “rastro”, no sentido derridiano, importada para as reflexões sobre a tradução por Gayatri Spivak (2005)⁶. Numa tradução, ou numa adaptação, ou numa reescrita, o que temos é um conjunto de rastros ou traços de um texto anterior cronologicamente, mas isso não é quantificável nem mensurável em termos objetivos. E até a noção de que o texto “original” é anterior cronologicamente pode ser falseada, se, por exemplo, minha leitura do épico *Caramuru* for influenciada ou informada pelo filme de Guel Arraes, se eu trouxer, para a minha apreciação do épico, rastros da minha apreciação do filme.

Portanto, parece mais frutífero abandonar esse esquema binário (tradução — adaptação), ou mesmo o esquema ternário de Jakobson e pensar nas relações estabelecidas entre os textos como várias formas de intertextualidade, com leituras e reescritas que se informam umas às outras incessantemente.

⁶ Em *Translating into English*, a autora diz: “Se estamos pensando em definições, sugiro aqui o pensamento do rastro no lugar do pensamento de uma tradução acabada: rastro do outro, rastro da história, até mesmo rastros culturais ...Se a tradução é uma impossibilidade necessária, o pensamento de um rastro parece a possibilidade de uma presença anterior, sem garantias. Ele não é um signo, mas uma marca e, portanto, não pode significar um “original”, como uma tradução supostamente pode, especialmente quando se julga que ela é definitivamente irreduzível. (Spivak 2005: 105, tradução minha).

REFERÊNCIAS:

- AMADO, J. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil, texto eletrônico disponibilizado pelo *site* do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, no endereço: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/282.pdf>, último acesso feito em 15/07/2007.
- DERRIDA, Jacques. Roundtable on translation, in: Christie McDonald (ed.) *The ear of the other*. Otobiography, transference, translation. Texts and discussions with Jacques Derrida, trad. Peggy Kamuf. New York: Schocken, 1985a.
- Derrida, Jacques; Des Tours de Babel. Trad. Joseph F. Graham, in GRAHAM, J. (ed.) *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press, 1985b.
- DURÃO, J. S. R. *Caramuru*, texto em versão eletrônica, organizado pelo Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, disponível no endereço <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/caramuru.html>, último acesso feito em 15/07/2007.
- LEFEVERE, André. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature, in: Venuti, L. (ed.) *The translation studies reader*. 2a. e. USA & Canada: Roudledge, 2004.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Translating into English, in: BERMANN, S.; WOOD, M. (eds.) *Nation, language and the ethics of translation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- DVD:**
- CARAMURU, a invenção do Brasil. Direção de Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Intérpretes: Selton Mello; Camila Pitanga; Deborah Secco; Tônico Ferreira; Luis Mello; Débora Tloch; Diogo Vilela; Pedro Paulo Rangel e outros. Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes: TV Globo Ltda. 2000. 1 DVD (88 min.), sonoro, digital. Português.