

***ECOS CAÓTICOS* (1975) E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: NOTAS SOBRE  
OS PONTOS DE CONTATO ENTRE AS POÉTICAS DE JAIRO FERREIRA E  
SOUSÂNDRADE**

Rafael Ferreira de Aquino Passos<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Resumo**

Este trabalho deteve-se à análise comparada entre duas obras situadas em meios distintos, quais sejam: poema e cinema. O curta-metragem intitulado “*Ecos caóticos*” (1975), do diretor Jairo Ferreira, é responsável por abordar sincronicamente módulos informacionais contidos na poética de Sousândrade em seu longo poema *O Guesa*, daí a aproximação levada a cabo neste estudo. A leitura que se desenvolveu a respeito do poema e do curta-metragem orientou-se a partir de um ponto em comum: a temática da viagem, do périplo, da deambulação. Recorreu-se, então, a um cerco teórico-metodológico amplo, responsável por abarcar tanto a particularidade da reflexão sobre a tradução, quanto problemas subjacentes à operação – tais como: a questão da representação ameríndia no poema, o registro de experimentalismo estético das produções e a contextualização da poética de Jairo Ferreira no cerne do cinema marginal praticado no Brasil.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica; Sincronia; Deambulação; Cinema marginal; Vanguarda.

---

<sup>1</sup> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7289-3739> ; Email: [rafaelrafs@hotmail.com](mailto:rafaelrafs@hotmail.com)

### Abstract

This work focused on the comparative analysis between two works located in different media, namely: poem and cinema. The short film entitled “*Ecos caóticos*” (1975), by director Jairo Ferreira, is responsible for, synchronously, approaching informational modules contained in Sousândrade's poetics in his long poem *O Guesa*, justifying the approach carried out in this study. The developed reading about the poem and the short film was guided by a common point: the theme of the journey, the wandering. Therefore, a theoretical-methodological framework was used, responsible for covering both the particularity of reflection on the translation and the problems underlying the operation – such as: the issue of Amerindian representation in the poem, the recording of the aesthetic experimentalism of the productions and the contextualization of Jairo Ferreira's poetics at the core of the respected marginal cinema in Brazil.

**Keywords:** Intersemiotic translation; Synchrony; Ambulation; Marginal cinema; Vanguard.

“E é do Guesa a existência do futuro;

Viver nas terras do porvir, ao Guesa

Compraz, se alimentar do pão venturo,”

(Sousândrade, *O Guesa*, 2009)

## 1. Introdução

A obra do poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade – ou Sousândrade, como gostava de ser chamado, pela aproximação composicional aglutinativa que avizinhou o seu

nome em número de letras ao do dramaturgo inglês Shakespeare – instigou no cenário da crítica literária brasileira uma série de questões tanto no que se refere à categorização desta poética em termos de história da literatura, quanto no que diz respeito às suas contribuições estéticas. Os irmãos Augusto e Haroldo de Campos (1982) atestam essa controvérsia e propõem uma revisão ao processo de olvido pelo qual o poeta foi acometido no cenário das letras brasileiras. Em perspectiva diacrônica, a história literária se ocupou de catalogá-lo em sintonia com certo Romantismo canônico – de Sílvio Romero a Antônio Candido, de Alfredo Bosi a Massaud Moisés a toada é a mesma, com pequenas variações de interesse e/ou de descrição analítica. A incompatibilidade da produção do criador com o dito “Romantismo canônico” ganha força quando se consulta os estudos de pesquisadores e pesquisadoras interessados na reposição do poeta na historiografia literária. Santana Souza (2008) identifica o estrangeirismo de Sousândrade em sua própria terra e época de atuação, ao passo que nomes como Luiza Lobo (1986) e Claudio Cuccagna (2004) sugerem a incompreensão de catalogação como sintoma da atuação forasteira do criador, numa configuração próxima a de um herói terceiro-mundista pan-ameríndio, cuja marginalidade e o desconhecimento findam por compor o seu fluxo de desejo:

[...] alguém que se debate para ter acesso a um conhecimento inexistente em universidades inexistentes do lado de cá do Atlântico, ao menos do lado Leste. E, como viajante autodidata, penetra no Velho e no Novo Mundo e não se assusta: tritura os novos elementos e os reorganiza numa *paidéia* só sua (Lobo, 1986, p. 174).

Em nível de seleção e de discussão teórico-analítica, os Campos optaram por adotar a sincronia como pedra angular de leitura da obra sousandrina, dado que esta “Simplesmente escapava ao limiar de frequências da sensibilidade de seus contemporâneos” (Campos, 1982, p. 19), e é a partir da sincronia – isto é, o estudo não a partir do encadeamento histórico linear do fenômeno estético, mas tendo em vista a dinamicidade da obra de arte no tempo – que este estudo se orientará. Nesse sentido, interessa-nos o diálogo desta poética com

movimentos artísticos distantes do período histórico em que foi comumente classificada, de modo que possamos estabelecer convergências e divergências éticas e estéticas a partir dessas zonas de confronto.

Para tal, elegemos o longo poema *O Guesa*<sup>2</sup> (talvez a mais célebre e conhecida produção de Sousândrade) e o curta-metragem “*Ecos caóticos*” (espécie de tributo ao autor da referida obra poética, dirigida pelo realizador paulistano Jairo Ferreira) para pensarmos a tradução como terreno mobilizador de invenção nos planos formais e temáticos, além da manutenção da informação estética contida no poema. Nessa direção, recorreremos à teoria tradutiva do artista plástico e pesquisador espanhol Julio Plaza no que ele chamou de *tradução intersemiótica* (1987) para investigar, em primeiro plano, a vivacidade do poema sousandrino quando alocado em outro sistema de signos que não apenas a própria dimensão do signo verbal; em segundo plano, debruçaremos-nos na tradução texto poético-filme tendo em vista a dimensão de resgate da tradição sob signo do experimentalismo, quer dizer, como as antenas de Jairo Ferreira captam as informações contidas no texto e as deglutem antropofagicamente de modo a atualizar/oxigenar certa tradição de invenção que está necessariamente interessada em novas formulações informacionais, na medida em que busca, como circunscreve Ezra Pound (1990) em suas postulações<sup>3</sup>, novos processos e procedimentos? Veremos, ainda, que o autor de *Os Cantos* exerce significativa influência na consciência crítica de Ferreira para problematizarmos a categoria *inventor* na concepção de uma poética como a de Sousândrade, que parece conter traços de uma modernidade evocada tanto por Pound quanto pelo próprio Jairo.

---

<sup>2</sup> Todas as vezes que nos referirmos ao poema neste estudo, estaremos discutindo a versão publicada pelo *Selo Demônio Negro* datada de 2019, com prefácio de Augusto de Campos.

<sup>3</sup> Em *Abc da literatura* (1990), Pound elabora algumas categorias para circunscrever, em termos críticos objetivos, os variados registros da produção literária em matéria de novidade, de descoberta de “novos processos”, que são: os inventores, os mestres, os diluidores, os bons escritores sem qualidades salientes, os beletristas e os lançadores de moda.

O problema da vanguarda tanto em Sousândrade quanto em Jairo Ferreira se dará, pois, a partir de um expediente: a análise comparada orientada pelo horizonte da viagem – elemento central em nossa reflexão. Viagem na linguagem, no território-mundo criado por Sousândrade e na própria história da literatura, daí a íntima interação com a concepção sincrônica defendida pelos irmãos Campos. Além das discussões envolvendo a historiografia literária e a dinamicidade da linguagem experimental, a peregrinação, em nossa leitura, estabelece um criativo diálogo entre as duas poéticas, traçando e tramando um interessante intercâmbio sob égide da sincronicidade.

Atentaremos, então, a um cerco teórico em rizoma, circunscrito desde a antropologia, passando pela teoria literária até os estudos urbanísticos, no sentido de estabelecer um método de reflexão destas poéticas sustentado pela abertura, pelo esgarçamento crítico – através, sobretudo, de um ponto focal: o périplo, a andança, o pedestrianismo, a dispersão, enfim, no que se afigura para nós como uma pedra de toque para esta investigação entre-artes: poema/curta-metragem.

Além disso, para os propósitos de uma lógica didática de discussão, discorreremos acerca da questão da poética cinematográfica de Jairo no cerne do cinema marginal praticado no Brasil no transcorrer dos anos 1960-1970, visando situar as especificidades do cinema do realizador paulistano nesse contexto.

## **2. “Por uma teoria poética do cinema”**

O crítico Jean-Claude Bernardet (2012), elaborando um mapeamento do cinema marginal no cenário artístico brasileiro, adota o filme de Ozualdo Candeias *A margem* (1967) como totem e figura inaugural deste movimento, que tramava uma direção outra com relação ao *télos* da geração anterior (Cinema Novo), cujo índice era o problema nacional em diálogo

com as precariedades e conturbações típicas do cenário histórico-político-social advindas do subdesenvolvimento. O filme de Candeias, que encarna a margem como centro temático na medida em que se passa nas bordas do rio Tietê em São Paulo, já traz em termos de procedimento alguns elementos que serão amplamente utilizados pelos cineastas marginais, tais como: uso contínuo de câmara subjetiva, planos-sequências longos, câmara na mão marcando a deambulação etc. No caso deste último, Bernardet argumenta que esse procedimento fez parte de um cotejo comum ao cinema desenvolvido nos anos 50 e 60 e acabou por influenciar as produções brasileiras.

Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma foi também apreciada nos anos 1950-1960: *Cinzas e diamantes*, *A doce vida*, com ecos no cinema brasileiro, *Fome de amor*, por exemplo, e evidentemente *Orgia*, filme de deambulação por excelência, em que o grupo que vai se formando organiza-se de modo paulatino num cortejo. A deambulação, tradicional arte pedestre, pode ser automotiva: *O desafio*, *Vida de artista* e seus planos de carros celebrados por Jairo Ferreira; os inesquecíveis planos de *Bang bang* pelas avenidas de Belo Horizonte (Bernardet, 2012, p. 14).

Em “*Ecos caóticos*”, a deambulação, o périplo, a andança, desvela um processo fundamental na construção poética de *O Guesa*, que se trata de uma narrativa de viagem baseada num mito muísca, como veremos adiante. No caso do curta-metragem, que se passa inteiramente na terra natal de Sousândrade (Maranhão), a peregrinação apresenta-se como elemento substancial para o eixo narrativo desde a primeira sequência, na qual, após a apresentação do letreiro apontando o título do filme, o escurecimento da tela e a voz *off* do próprio cineasta utilizando algumas gradações de tom sonoro para proferir a sentença “do caos sejam ecos caóticos”, há a perambulação de uma câmara subjetiva por entre os transeuntes da rua no que parece ser um centro comercial. Nesse caso (primeiros trinta segundos da produção), a caminhabilidade dá o tom do trecho, ao que o realizador profere extra diegeticamente grunhidos e barulhos em voz distorcida, além do ditame: “ser visionário

sem ser visionário”. A caminhada ocorre entre uma multidão de transeuntes, marcando o contato com o real a partir da dimensão da simultaneidade e da imprevisibilidade dos encontros, em condição presente (Mello, 2011). O caminhar torna-se, então, instrumento de alteridade e de descoberta (Mendonça & Fonseca, 2020), aludindo à proposta estética de Ferreira – programa experimental por excelência –, isto é, o efetivo encontro com o que poderíamos denominar de poéticas da diferença, onde enquadraríamos a obra sousandrina, no sentido de abarcar um registro em nível de linguagem cuja decodificação não foi levada à cabo satisfatoriamente e de maneira ampla pelos dispositivos críticos, fator determinante para a revisão do poeta na história da literatura. A estudiosa Marília Rocha atesta a clandestinidade dessa estética, no que se refere à recepção, através de um interessante percurso pelo qual o texto do poeta atravessou até o processo de sua redescoberta e recirculação em circuitos intelectuais no Brasil e no mundo, passando pela leitura do crítico Luiz Costa Lima, do poeta João Cabral de Melo Neto e pelas mãos dos irmãos Campos:

[...] Luiz Costa Lima, por volta de 1958, de passagem por São Luiz do Maranhão, lê, na Biblioteca do Estado, o poema *O Novo Éden* (1893), e é o primeiro a encontrar o manuscrito do poema *Harpas de Ouro*, mais tarde editado no volume *Inéditos*. Intrigado com essa poesia diferenciada em relação ao padrão romântico, ao viajar para a Espanha leva consigo uma cópia de *O Guesa* e a mostra a João Cabral de Melo Neto, que depois lhe informa a respeito do ensaio dos irmãos Campos recém-publicado (Rocha, 2002, p. 215).

Ademais, o paradigma da visão, instigado pelo excerto inicial do filme, sugere para nós a mirada metacrítica, isto é, o olho do cineasta percebe na obra de Sousândrade uma inscrição poética que rompe a fronteira temporal do período romântico na literatura brasileira, tensionando os signos estéticos para a modernidade, dado que a exploração da sintaxe ideogrâmica (em que diálogos entre diversos personagens, diferentes traços tipográficos, termos indígenas e idiomas como o latim, o inglês e o francês soam simultaneamente sob forma de colagens a partir do mecanismo da analogia) utilizada largamente pelo criador nos

Cantos II e X do poema só será explorada criativamente com afinco pelo estadunidense Ezra Pound. A visão visionária do criador de *O Guesa* se expressa também no trato ético – ou no campo visual, nos termos de Lima (1962, p. 76):

O alcance romântico da realidade era curto mesmo pela emoção que presidia a sua visão. [...] Abandonando uma experiência de consumo da realidade, Sousândrade cortou a possibilidade de se adequar a uma vida plácida e burocrática. Nele se desenvolvia uma concepção dramática do mundo, que o tornava propenso à marginalidade. O seu campo visual, não evitando o contacto com a realidade exterior, em uma época em que o autor não encontrava mestres, nem éco, dilacerava a possibilidade de uma vida “ateniense” e o convertia em um “poète maudit”.

A viagem, o deslocamento, encontram isomorficamente o que denominaremos de projeto ético da obra de Ferreira, amparada no diálogo com a tradição das vanguardas históricas e neovanguardas. Quer dizer: viagem é signo de suas investigações teóricas, sendo a radicalidade formal o fio condutor de maior interesse. A própria escolha da poética de Sousândrade – situada historicamente na segunda metade do século XIX, e retomada pelas lentes da teoria de vanguarda – para a composição de seu filme simboliza essa perspectiva. A escolha pela vanguarda, pela categoria *inventor* nos moldes da postulação poundiana, finda por particularizar este cinema na esteira do cinema marginal, movimento de que fez parte e operou a partir da interface criação/crítica. Como analista, optou pelo termo “cinema de invenção” para catalogar essa produção dita marginal, que se afigura, nas palavras do próprio,

na arte como tradição/ tradução/ transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos, para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável (Ferreira, 2016, p. 23).



A obra de Jairo Ferreira concentra-se, portanto, de maneira mais detida na retomada ou transposição criativa de um certo repertório literário não para homenageá-lo ou saudá-lo, mas para reavivá-lo: “prefiro me voltar aos clássicos para enxergar o presente: Holderlin, Shakespeare, Brecht ou Corneille,...” (Ferreira, 2016, p. 287). É dele também a expressão “cinepoeta”, e é nessa tomada de atuação que a sua poética se diferencia da de seus contemporâneos de movimento. Ao passo que, como nos diz Ismail Xavier (2012, p. 24), “a perambulação, típica do cinema moderno, atingiu em sua versão “marginal” uma feição mais radical, afinada ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras, como uma metáfora do próprio gesto dos cineastas”, vemos no realizador paulistano essa metáfora ligada à natureza interdisciplinar e multimídia de seu método de criação, de tal maneira que os meios transitam, misturam-se, hibridizam-se. Essa hipótese pode ser constatada no curta-metragem em 03:59, momento no qual o narrador proclama: “por uma teoria poética do cinema”. É como se o cinema tropeçasse na escritura e a lente da câmara fosse capaz de dar vida aos signos do universo literário que lhe convém:

Era preciso filmar como se fosse Poe escrevendo *O escaravelho de Ouro*, Carroll *Jaguardarte*, Rimbaud *Alquimia do Verbo*, Mallarmé *Lance de Dados*, Oswald *João Miramar*, sim, era preciso filmar como Haroldo de Campos & os poetas concretos tecendo textos texteis, textítulos e textículos, Confúcio reduzindo três mil odes a trezentas (Ferreira, 2016, p. 280).

Nessa acepção, o artista torna-se um manipulador ou escultor do tempo, na elaboração tarkovskiana<sup>4</sup>, cujo juízo criativo tem na tradução da história – pois que o acorde dominante

---

<sup>4</sup> O cineasta russo desenvolve essa perspectiva fundamentado na tradição japonesa – especialmente no conceito de *Saba*: “Em seu relato sobre o Japão, o jornalista soviético Ovchinnikov escreveu: ‘Considera-se que o tempo, *per se*, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses, portanto, têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada, eles dão o nome de *Saba*, que significa, literalmente, ‘corrosão’. [...] Em certo sentido, poder-se-ia dizer que os japoneses tentam dominar e assimilar o tempo como a matéria de que é formada a arte. [...] Proust também fala da construção de um ‘vasto edifício de memórias’, e creio ser exatamente esta a função do cinema, que poderíamos definir como a manifestação ideal do conceito japonês de *saba*. Afinal, ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa” (Tarkovski, 1998, pp. 66-67).

é a sincronia, como já enfatizamos – e na articulação criativa entre sistemas de signos um projeto estético, o qual se afina intimamente com a concepção de tradutor intersemiótico:

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (Plaza, 1987, p. 5).

Para os propósitos deste trabalho, percebemos a “transcrição” da tessitura poética sousandrina em filme levando à cabo esse projeto, isto é, Jairo recupera, sob forma de imagem-movimento-som, o que há nesta poética de concentração (informação nova, não redundante), deslocando essa informação estética no tempo e no espaço de maneira a dinamitar as fronteiras da linearidade temporal/diacrônica, estabelecendo, para isso, o contato com os suportes e tecnologias da contemporaneidade. Nessa aventura, além do problema analítico envolvendo o trânsito da linguagem poética na linguagem cinematográfica, é preciso levar em conta o suporte utilizado, componente fundamental na efetividade ou não da atividade tradutora.

O curta-metragem, gravado em Super-8, apropria-se criativamente das imagens em baixa resolução que o suporte material fornece (manchas na tela são onipresentes, além de um certo tom de cor sépia) e da interação isomórfica câmara-corpo, na medida em que o tamanho e a leveza da filmadora findam por reproduzir a intensidade do corpo cinematográfico de Ferreira: as imagens da cidade de São Luís, dispostas fragmentariamente, são apresentadas como que em mosaico, no que pode ser lido como mecanismo tradutivo a despeito de alguns procedimentos utilizados pelo poeta maranhense (ver trecho 1): “em estilo fragmentário, de esgarçada semântica, mescla pregnantes imagens da natureza com

impressões vivenciais lírico-biográficas, atravessadas por reflexões de teor nitidamente social” (Campos, 2019, p. 7).

(O GUESA tendo atravessado as ANTILHAS,

crê-se livre dos XÉQUES e penetra em

NEW-YORK-STOCK-EX-CHANGE; a Voz, dos desertos:)

–Orpheu, Dante, Eneas, ao inferno

Desceram; O Inca há de subir...

=*Ogni sp’ranza laciata,*

*Che entrate...*

–Swedenborg, há mundo porvir?

[...]

(A Voz mal ouvida d’entre a trovoada:)

–Fulton’s *Folly*, Codezo’s *Forgery*...

Fraude é o clamor da nação!

Não entendem odes

*Railroads;*

Paralela Wall-Street à Chattám...

(Trecho 1: O Guesa adentra o centro financeiro de Nova York. Canto X, p. 247)

Além disso, faz-se necessário considerar que a atividade do artista-tradutor opera na história da arte uma série de rupturas na historiografia linear, dado que o período de que a obra data interessa menos do que a sua contribuição no nível da linguagem. O que se configura, pois, é a refundação da historiografia sob signo da inovação, quer dizer, o artista atua a partir da bricolagem, da montagem, da seleção.

### 3. Diálogos intersemióticos: a viagem d’O Guesa no cinema

A viagem é signo d’O *Guesa* sousandrino, seja pela concepção escritural do texto, elaborado e reelaborado diversas vezes ao longo da vida do autor – algo como o que modernamente denominamos de “obra em progresso” –, seja pelos procedimentos literários

utilizados, além da escolha ideológica da representação ameríndia no que diz respeito ao núcleo temático de seu poema. No artigo *A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade*, Haroldo de Campos atenta para o problema da viagem como uma questão intra e extraestética na produção do poema, interessando-se pelas particularidades formais em sua elaboração estética, a sua tomada composicional tendo em vista a dinamicidade de cenários e tradições poéticas a que o maranhense recorre, além das incursões ideológicas envolvendo a representação dos indígenas, que destoa dos discursos e das imagens recorrentes no indianismo clássico brasileiro.

Se o indianismo em nossa poesia romântica acabou resultando numa apologética artificiosa e decorativa do “bom selvagem”, nobre e heróico, em Sousândrade a temática indígena tomou inflexão diversa. Em primeiro lugar, a forma de seu longo poema não é afetada pela obsolescência daquela adotada seja por Gonçalves de Magalhães em *A confederação dos Tamoios* (1856), seja por Gonçalves Dias no inacabado (e superior) *Os Timbiras* (1857), mas é, antes, fruto de uma inovadora mistura de gêneros, sob a tônica da “narrativa de viagem” (ou seja, do que A. Candido denomina “mobilidade no espaço”). Em segundo lugar, o poema não é exclusivamente brasileiro, mas “transamericano” (com um breve interlúdio na África, Canto VII, apenas iniciado) (Campos, 2001, p. 226).

Essa narrativa de viagem ganha contornos ameríndios desde seu título, que traz o personagem mítico de indígenas muíscas, o qual transita no poema por parte da América Latina – sobretudo nas regiões andinas –, pela região Norte do Brasil, onde tem contato com os indígenas amazônicos, e pelo centro financeiro de Nova York, passagem em que Sousândrade escancara a sua faceta satírica contra o hedonismo capitalista cujo signo é a bolsa de valores.

A lenda indígena em questão faz parte do mundo mítico-cultural dos índios Muíscas da Colômbia, grupo étnico do antigo povo Chibcha. A sua figura central é guesa, o “errante”, com o qual o poeta, mediante o uso da técnica alegórica, instaurou uma identificação

biográfica capaz, entre outras coisas, de estender-se sincreticamente também a personagens históricas e mitológicas de diversa proveniência cultural [...] O guesa era uma espécie de vítima sacrificial que periodicamente os Muíscas ofereciam a uma das suas divindades mais importantes: Bochica, filho e símbolo do deus solar. O culto sacrificial inserido na lenda acontecia segundo um ritual bem preciso que Sousândrade soube explorar tem ética, alegórica e expositivamente no poema autobiográfico que o tornou célebre: *O Guesa* (Cuccagna, 2004, pp. 30-31).

No texto sousandrino, o personagem mítico, um menino beirando os quinze anos de idade, atravessa o poema numa espécie de épica cujo fim é um rito sacrificial, itinerário denominado Suna: “o Suna é o caminho sagrado percorrido por Bochica, [...] e pelo jovem Guesa, que, ao fim do percurso, era sacrificado para garantir a harmonia entre os homens e a divindade” (Souza, 2008, p. 88).

A indissociabilidade entre criador e criatura aparenta ser um ponto em comum na fortuna crítica produzida sobre *O Guesa*, traçado de leitura também seguido por nós, como consta em alguns lampejos biográficos supracitados. O nomadismo do poeta aproxima-o de seu personagem; as críticas à monarquia, à máquina colonial e à nobreza também. Já no início do texto (Canto II), o poeta intercala descrições pormenorizadas do território amazônico (ver trecho 2) e o encontro dos indígenas com a presença colonizadora – cuja representação se expressa, também, em falsos profetas e em algumas figuras políticas –, numa espécie de dança orgiástica, nomeada de “Tatuturema” (ver trecho 3).

Oh, ninguém sabe o incanto do Amazonas

Ao sol, ao luar, as águas deslumbrando!

Esta é a região das belas aves,

Da borboleta azul, dos reluzentes

Tavões de ouro, e das cantilenas suaves

Das tardes de verão mornas e olentes;

(Trecho 2: adjetivação do ambiente amazônico. Canto II, p. 37)

Mas, que danças! não são mais as das guerras,  
Sacras danças dos fortes, rodeiando  
[...] Quando os Índios mais vários doidejavam  
E este canto verídico e grosseiro  
Em toada monótona alternavam:  
(MUXURANA<sup>5</sup> *histórica*.)  
–Os primeiros fizeram  
As escravas de nós;  
Nossas filhas roubavam,  
Logravam  
E vendiam após. [...]  
(TUPINAMBÁ<sup>6</sup> *anciando por um lustro nos maus PORTUGUEZES*.)  
–Currupiras<sup>7</sup> os cansem  
No caminho ao calor,  
Parinthins<sup>8</sup> orelhudos,  
Trombudos,  
Dos desertos horror!  
(*Côro dos Índios*.)  
–Mas os tempos mudaram,  
Já não se anda mais nú:  
Hoje o padre que folga,  
Que empolga,  
Vem conosco ao *tatú*<sup>9</sup>.  
(Trecho 3: dança Tatuturema. Canto II, pp. 38-41)

---

<sup>5</sup> Para facilitar a leitura dos trechos, retiramos do glossário contido na *ReVisão de Sousândrade* (1982) o significado de alguns termos indígenas. Muxurana: trata-se de uma palavra cuja raiz é o tupi (*muçurana*, que designa a espécie de uma serpente). No poema, diz respeito à denominação da tribo a que pertence a indígena ou à personalização desta.

<sup>6</sup> Refere-se aos indígenas da tribo Tupinambás.

<sup>7</sup> Persona mítica da cosmologia ameríndia, que possui o pé em formato invertido (calcanhar para frente, ao passo que os dedos são localizados na parte de trás) com o intuito de desnorrear possíveis aventureiros.

<sup>8</sup> Tribo tupi localizada nas margens do rio Madeira, bacia do Rio Amazonas.

<sup>9</sup> Abreviação de “Tatuturema”.

Acerca do cerco temático dos trechos citados, pode-se perceber duas faces da moeda romântica, no que se refere à relação homem/natureza: a primeira, na qual o narrador verte sobre o espaço um olhar flagrantemente idealizado, segregando, portanto, o *ser do espaço* (que, nesse caso, é algo como uma comunidade imaginada), desvelando o distanciamento entre as partes, como se nota materialmente no excesso de adjetivos utilizados (“incanto”, “deslumbrando”, “belas”, “suaves” etc.). No segundo excerto, a linguagem aponta para outra leitura cosmológica: a natureza, longe de aparentar uma imagem sob forma de metáfora ou metonímia, dispõe-se plasmada ao tecido social conflitante e contraditório, ao sabor da dança ameríndia. Déborah Danowski e Viveiros de Castro nos ajudam a estabelecer uma leitura deste outro indianismo, motivando a discussão para a problematização do conceito de moderno, dialetizando mais uma vez a inscrição temporal na qual subscrevemos o poema:

[...] por certo, pensamos, ou gostaríamos de pensar que pensamos, que só se pode ser humano em sociedade, que o homem é um animal político etc. Mas os ameríndios pensam que há muito mais sociedades (e portanto humanos) entre o céu e a terra do que sonham nossas antropologias e filosofias. O que chamamos de “ambiente” é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um. [...] Os ameríndios fazem parte daquela gigantesca minoria de povos que jamais foram modernos, porque jamais tiveram uma Natureza, e portanto jamais a perderam, nem tampouco precisaram se libertar dela. Notem que, entre nossa humanidade e a deles, como entre nosso mundo e o deles, não se trata de uma simples diferença de visões culturais de um mesmo mundo natural (o mundo tal como descrito mais ou menos completamente pelas ciências modernas); nem tampouco de diferentes mundos culturais imaginados por uma mesma humanidade enquanto espécie natural. Ambos os lados da equação antropocosmológica precisam ser modificados simultaneamente, o que desloca o problema; não porque duas variáveis da equação estejam em “correlação”, mas porque a correlação ela própria tal como a imaginamos – seja para

afirmá-la ou para negá-la metafisicamente – perde o sentido quando traduzida para os “termos” ameríndios (Danowski & De Castro, 2017, pp. 98-99).

A produção audiovisual de Ferreira dispõe o problema homem/natureza em horizonte crítico. É na forma do filme que o cineasta traduz o movimento intrincado da *Tatuturema*, operação que aproximaríamos da figura do viajante – ou do etnógrafo, nas palavras de Lévi-Strauss (1988, p. 46): “Así me reconozco, viajero, arqueólogo del espacio, tratando vanamente de reconstituir el exotismo con la ayuda de partículas y residuos”. Dessa forma, a obra recusa a transparência idealista contida no trecho 2 e seleciona as imagens díspares do fragmento subsequente para montar sequências cinematográficas em sintonia com a dispersão, forçando a interação com o interpretante através da opacidade, da contracomunicação.

A dança é recontextualizada em outro código (e em outra mídia) na montagem e no conteúdo. Ao passo que a formação das imagens obedece a lógica elíptica e o som apresenta-se mixado em texturas diversas, em dois momentos a dança revela-se na figuração de ícone do poema: em 00:35 e em 03:43 dois praticantes de capoeira interagem em cena, refletindo um aceno mais direto e paradigmático para o texto poético. Na primeira sequência, o jogo corporal dos personagens é acompanhado pelo som do berimbau; na segunda, a voz *off* é retomada narrando algumas células críticas e biográficas, dinamizando a intersecção vida-obra contida em *O Guesa*: “mas chegaremos ao tempo em que se consumirá também o inconsumível. Os Estados Unidos já estão por lá. Sousândrade já estava em Manhattan em 1871. A psicografagem é apenas um disfarce da diluição. A invenção ao inventor!”.

A plasmação vida-obra também nos serve para pensarmos comparativamente a leitura que Jairo Ferreira realiza desse eu-lírico em seu curta-metragem, que encontra na câmara a sua representação – caminhando fortuitamente por ambientes díspares, a câmara-Guesa de Ferreira opera em encontro com a parataxe, na qual as informações, dispostas sob forma de



aparente miscelânea, relacionam-se via analogia, numa lógica ideogramática em que o fim é a síntese, a condensação: “sintetizar a síntese. Criar transistores estéticos”, afirma o narrador em tom instrucional a partir da minutagem 04:02.

Alguns dispositivos narrativos são flagrantes nessa correspondência, e são responsáveis por amparar e corroborar a conjunção poeta/poema contida na montagem do curta-metragem. A voz do cineasta atua como índice do processo de criação de Sousândrade, compondo a “transcodificação criativa” (Plaza, 1987, p. 26) através dos mecanismos formais e conteudísticos. A presença da voz do diretor como narrador sugere mais uma vez a hibridização entre corpos: autor/cinema, de tal maneira que o biografismo ganha contornos importantes nesta análise. Desde o início da produção, a voz errante do cineasta profere variadas sentenças, citações, rasuras sonoras – ecos caóticos, para utilizarmos a referência do título – em matizes e texturas múltiplas, fazendo correspondência, inclusive, com as informações visuais, sempre numa virada autorreferente: a partir dos cinquenta segundos de produção, enquanto a câmara se movimenta rapidamente de uma viela para outra no centro comercial da cidade de São Luís, o narrador profere o excerto “a vida de uma poeta não cabe num filme – lágrima pantera –, a vida de um cineasta não cabe num poema”, espelhando o trânsito entre meios distintos, quais sejam: literatura-filme.

Em consonância com o paralelismo vida/ficção atribuído ao Guesa, o realizador do curta-metragem materializa esse encontro ao aparecer em plano médio na tela em 05:18. Na cena, Ferreira vira o corpo em direção à câmara e levanta a mão esquerda em direção ao suporte cinematográfico. Após esse movimento, a sequência é cortada. Percebe-se, de maneira reiterada, a imbricação entre o corpo do autor e da obra que está sendo exposta aos espectadores. O que se nota comparativamente é que Jairo Ferreira e Sousândrade não atravessam a litigiosa peregrinação de suas artes de atuação passivamente, indiferente às contradições políticas e sociais dos entraves fecundados no interior das esferas de poder (a

bolsa de valores, as instituições religiosas, a maquinaria colonial). Trata-se de um nomadismo que intervém nas linguagens que representam e atribuem significados a essas estruturas, como aponta Cernicchiaro (2016, p. 95):

[...] nesse périplo, não se encontra o viajante, aquele que se encanta, que vê a paisagem pela janela, apenas o nômade, como um sobrevivente de guerra que não consegue olhar para as marcas de destruição porque a imagem já está gravada e cravada em todo o seu ser, em sua linguagem.

O Suna, isto é, o caminho percorrido pelo jovem Guesa, inscreve-se em linguagem cinematográfica de acordo com a deambulação – marcada por intervenções biográficas, críticas e metalinguísticas, como se evidenciou nas linhas acima. Além da caminhabilidade, a câmara (figurando o personagem central do poema) de Ferreira incorpora o deslocamento automotivo. Nas sequências das minutagens 01:50, 02:30, 02:59, 05:20, 05:35, 05:57 e 06:16, o dispositivo cinematográfico está alocado dentro de um automóvel, o que parece maximizar a noção de movimento, síntese dos diálogos ágeis entre os personagens do texto. O filme trilha o caminho tradutório cambiando entre imagens filmadas a pé (utilizando o procedimento de câmara subjetiva, na maior parte das vezes), em câmara estática (valendo-se do recurso panorâmico) e em périplo automotor, em que se representa a capital do Maranhão a partir de três enfoques: os centros comerciais, parte do centro histórico e burocrático da cidade e a região litorânea, intercalando entre esses espaços filmagens de elementos naturais, tais como o céu – normalmente focalizando o sol, símbolo de Bochica nos versos de Sousândrade – e o mar através de duas linhas focais: à distância e em zona de rebentação, empregando o plano médio.

A diversificada apresentação dos ambientes no filme equaliza os cenários pelos quais o Guesa perpassa nas estradas do Suna, sendo São Luís o território-mundo criado pelo cineasta, numa máxima que pode retomar metonimicamente ao final da biografia do poeta,

que morreu em sua fazenda no ano de 1902, tido como desvairado. O encerramento do curta-metragem reforça a dada leitura: a sequência final, iniciada em 06:37, apresenta a imagem de um pôr do sol no mar, enquanto a voz do narrador emite o último suspiro. A câmara acompanha o registro sonoro lançando um *zoom-in* no sol. A cena é cortada. Uma espécie de inscrição tumular aparece exibindo o retrato do perfil de Sousândrade e as suas datas de nascimento e de morte. O Guesa serviu de sacrifício ao sol, dando por terminado o rito sacrificial-cinematográfico.

#### 4. Conclusão

As correspondências entre as linguagens poética e cinematográfica são dispostas na tradução operada por Ferreira, em nossa perspectiva, sob interessante crivo criativo, no sentido de atentar para a história através da re-atualização dos signos estéticos, e não em conformidade com uma ética complacente no que se refere ao objeto traduzido, no sentido de utilizá-lo apenas como figuração de um passado possível. O poema de Sousândrade é empregado não em perspectiva nostálgica, mas no que há de novidade para iluminar o presente.

Os procedimentos utilizados por Ferreira nos tecidos narrativo e formal – cuja incidência recai, inclusive, no aparato material de sua arte de atuação: a câmara (no caso deste curta-metragem, uma Super-8) – apontam resoluções para os problemas de organização adaptativa ou tradutória que coincidem com o projeto experimental, no sentido de haver uma espécie de desestabilização entre o objeto traduzido (poema) e a tradução efetivada (filme), presságio de uma atividade realizada via diferenciação, e não a partir do espelhamento puro e simples.

Nesse movimento, a tradução intersemiótica, atuando em lógica sincrônica com o tempo, ataca a informação estética do poema e a amplia, dado que o horizonte ético-estético é a invenção: “Traduzir como invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo” (Plaza, 1987, p. 98).

## Referências

- Bernardet, J. (2012). Cinema marginal?. In E. Puppo (Org.), *Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970* (pp. 12-16). Heco Produções Ltda.
- Campos, A. de, & Campos, H. de. (1982). *ReVisão de Sousândrade*. (2ª ed.). Nova Fronteira.
- Campos, H. de. (2001). A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade. *Revista USP*, (50), 221-231. <http://surl.li/frzxf>.
- Cernicchiaro, A. C. (2016). Sousândrade-Guesa e a cidade-inferno. *Terra Roxa E Outras Terras: Revista De Estudos Literários*, 12, 89–99. <http://surl.li/fsrlg>.
- Cuccagna, C. (2004). *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Wilma Katinsky Barreto de Souza (Trad.). HUCITEC.
- Danowsky, D., & De Castro, V.. (2017). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. (2ª ed.). Cultura e barbárie: Instituto Socioambiental.
- Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. (3ª.ed.). azougue editorial.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Editorial Paidós.
- Lima, C. (1962). O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. *Estudos universitários*, (2), 1-15. <http://surl.li/frzwz>.
- Lobo, L. (1986). *Épica e modernidade em Sousândrade*. Editora da Universidade de São Paulo.

Mello, C. A. de. (2011). An-danças Urbanas em Xiao Wu e Na Cidade de Sylvia. *Revista Eco-Pós*, 14(1).  
<http://surl.li/frzws>.

Mendonça, A., & Fonseca, D. (2020). Caminhabilidade em questão: práticas, políticas e cotidiano. VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (pp. 1-13). ENANPARQ. <http://surl.li/frzwk>.

Plaza, J. (1987). *Tradução intersemiótica*. Perspectiva.

Rocha, M. L. (2003). O "caso" Sousândrade na história literária brasileira. *Revista USP*, (56), 213-220.  
<https://encurtador.com.br/qs025>.

Sousândrade, J. de. (2009). *O Guesa*. Demônio Negro.

Souza, A. (2008). *A nação Guesa de Sousândrade: uma narrativa em viagem*. AML/EDUEMA/FSADU.