

***Macunaíma, o filme: Joaquim Pedro de Andrade entre o
Modernismo e o Tropicalismo***

WOLNEY VIANNA MALAFAIA¹

A produção de *Macunaíma*, filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, pode ser entendida dentro de uma conjuntura que envolve fundamentalmente dois aspectos: o papel do intelectual brasileiro, o cineasta, nesse caso, após o golpe militar de 1964, e o novo tratamento dado aos ideais modernistas de 1922 pela geração de artistas e de produtores culturais da segunda metade da década de sessenta, retratado pelo Tropicalismo.

Segundo Jean-Claude Bernardet, a partir de 1965, um novo personagem surgiu nos filmes produzidos por cineastas ligados ao *Cinema Novo*: o intelectual de classe média (Bernardet, 1995: 151-152). Ainda que esse personagem estivesse presente, de forma indireta, nos filmes produzidos até 1965, mais representado no olhar do cineasta por detrás das câmeras, agora ele se tornava o protagonista, pois suas divagações e questionamentos ocupavam o ponto central da narrativa fílmica, tornando-se um autêntico ponto de fuga para onde convergiam as linhas explicativas do filme e onde se desenvolvia toda a trama.

(...) O golpe de Estado de 1964, além de atingir artistas e intelectuais pela repressão, os leva a questionar posturas assumidas no final dos anos 50 e primeiros anos 60. Nessa época, setores da intelectualidade encontraram uma função social: a concepção da arte como ativa nas transformações sociais; a concepção do intelectual como portador e produtor de consciência, e cuja arte pode conscientizar um povo considerado como “alienado”; a ação social, sobretudo a ação social revolucionária, considerada como consequência da consciência; a possibilidade do artista tornar-se popular e revolucionário por opção ideológica e pela sua atuação, livrando-se da determinação de sua classe de origem – são colocações que possibilitaram aos artistas e intelectuais se situarem na sociedade. O golpe abala essas convicções em muitos artistas e intelectuais. O que era convicções transforma-se em ilusões; a relação intelectual-sociedade-povo-revolução vira incerta; o intelectual perdeu seu papel. (Bernardet, 1995: 151-152).

¹ Doutor em História, Política e Bens Culturais (Cpdoc/FGV/RJ), Professor de Ensino Médio do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro.

Jean-Claude Bernardet destacou como exemplos desse ciclo de produção do *Cinema Novo*, três filmes: *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, produção de 1965; *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, produção de 1967; e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, produzido em 1972. Segundo o autor, todos esses filmes foram “dolorosos, com matizes às vezes masoquistas”, porque esses intelectuais, com o golpe militar de 1964, perderam o papel de protagonistas que possuíam até então. A derrota do governo João Goulart representou o fim das utopias sonhadas antes de 1964, proporcionando uma fase de auto-análise, de busca de respostas, de redefinição do papel do intelectual na sociedade brasileira, em tempos de extrema transformação. Nesses filmes, particularmente, mas em quase toda a produção cinematográfica do período, os protagonistas representaram senão as angústias dos próprios cineastas, aquelas próprias da classe social à qual pertenciam: a classe média. Assim, mesmo que os três filmes já citados fossem considerados aqueles que, de forma direta e explícita apresentavam tais características, *Macunaíma* não fugiu à regra, ao invés, porém, de ser uma digressão exclusiva do cineasta ou de representar uma reflexão a partir do ponto de vista de uma determinada classe social ou grupo, *Macunaíma* abriu o questionamento sobre o projeto de nação, cultivado pelos modernistas de 1922, sobre a imagem do homem brasileiro e sobre os dilemas que circundavam a construção da nossa identidade nacional.

Outro aspecto conjuntural, que se somou ao primeiro, foi o novo tratamento dado às ideias modernistas, defendidas pela geração de 1922, pelo movimento artístico e cultural que se convencionou chamar de Tropicalismo. Mesmo rejeitando a caracterização de *Macunaíma* como um filme tropicalista, Joaquim Pedro dialogou com este movimento e criticou-o, muitas vezes, identificando-o como “um balão inchado e colorido que se esvaziou rapidamente”.² Assim, mesmo recusando a forma superficial como o *Tropicalismo* se apropriou das ideias modernistas, Joaquim Pedro utilizou os próprios artifícios criados por este movimento para desconstruir o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, trazendo-o para o Brasil do final dos anos sessenta e realizando uma leitura dos pressupostos modernistas, mais influenciada por Oswald de Andrade do que propriamente pelo autor da obra. Com essas perspectivas - o diálogo com o Tropicalismo e a desconstrução do *Macunaíma* de Mário de Andrade - Joaquim Pedro realizou um filme em que os ideais modernistas da geração de 1922 são questionados, ao

² Joaquim Pedro de Andrade fala de *Macunaíma*. In *Tropicália, Bananas ao Vento*, Joaquim Pedro de Andrade; in www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_joaquim_pedro.htm, em 26 de setembro de 2010, às 12:50.

3

mesmo tempo em que a superficialidade da crítica tropicalista é demonstrada, deixando no ar a questão sobre a nossa identidade nacional e o perfil do homem brasileiro.

Na realidade, a desconstrução dos pressupostos modernistas de 1922 tornou-se, para Joaquim Pedro, tarefa mais difícil e dolorosa do que a crítica à superficialidade tropicalista. Isso porque podemos considerar que há muitos pontos em comum entre os intelectuais modernistas dos anos vinte e trinta e aqueles jovens intelectuais cinemanovistas dos anos sessenta. Sylvie Pierre ressaltava esses traços em comum afirmando que ambos, Modernismo e Cinema Novo, manifestaram o desejo de criar uma expressão artística que desse conta da realidade brasileira, ou mais ambiciosamente da alma do Brasil e, embora, o Cinema Novo não tivesse produzido uma revista, como os modernistas, para veicular suas ideias, seus textos e entrevistas assumiam geralmente um caráter de manifestos, outra característica comum aos dois movimentos.³ Nesses “manifestos” tem-se a proposta de brasilidade, de identidade que, ao mesmo tempo que, paralelamente, absorvia o estrangeiro e buscava incessantemente o Brasil interiorizado, no qual se depositavam nossos elementos fundadores, verdadeiro amálgama dos grupos étnicos e sociais que aqui se defrontaram, se miscigenaram e construíram uma cultura original; contraditória, porém exuberante.

Essa postura comum entre cinemanovistas e modernistas dos anos vinte e trinta, representou a “politização” das questões culturais, subordinando a modernização do país à construção da identidade nacional. Tanto a geração de 1922 como os cinemanovistas dos anos sessenta esbarraram em dificuldades colocadas pelas estruturas políticas, econômicas e sociais do país, sofrendo verdadeiras derrotas cada um ao seu tempo. Os intelectuais dos anos vinte radicalizaram suas proposições a partir da chamada Revolução de 1930, desenvolvendo outras formas de compreender a sociedade brasileira que não passasse por critérios raciais, biológicos, positivistas ou religiosos. Nossa identidade foi construída através de um processo histórico original, em que grupos étnicos se defrontavam nesse espaço geográfico que se convencionou chamar Brasil, tecendo alianças entre si ou eliminando as resistências. Desse processo original, surgiu uma sociedade heterogênea, contraditória, marcada pela desigualdade e pela violência, mas que se miscigena e se recria. Assim, a busca intelectual

³ PIERRE, Sylvie. O Cinema Novo e o Modernismo. In PIERRE, Sylvie et al. *O Eureka! Das Artes Puras* (Mário de Andrade e o Cinema). Rio de Janeiro: Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento Cultural, p. 08-27, 1993 (Cadernos de Cinema e Crítica).

4

dos anos trinta passou não só pela necessária modernização do país em termos estritamente econômicos (necessidade gerada pela crise ocorrida em 1929 e pelo rearranjo das bases do comércio internacional), mas também pelo projeto de nação, a inclusão definitiva dos desiguais numa estrutura social e política mais adequada (Lorenzo, Costa, 1997: 97-98). Esses intelectuais, no entanto, depararam-se com a real natureza do movimento político iniciado em 1930, mais interessado em modernizar somente a estrutura econômica, preservando o máximo possível das antigas estruturas políticas e sociais existentes antes de 1930; e, derrotados com o advento do Estado Novo em 1937, trataram de buscar espaços possíveis para continuar sua militância, ainda que de forma limitada, com objetivos menos ambiciosos, ou caíram no radicalismo que levou à marginalização desse mesmo processo.

Não é por acaso, portanto, que ao longo dos anos 30 o tema que prevalece entre a intelectualidade é o da organização nacional, resultando numa saga modernizadora, que tem no “monopólio da razão por parte de uma intelligentsia ativa, prometeica, agindo em nome do bem comum”, a sua pedra angular. A tendência de subordinar a dinâmica da sociedade e de seus conflitos ao princípio abstrato da organização vai ser constante nesses anos. E explica, em larga medida, o frenesi pedagógico que pretende reformar a sociedade pela educação, criando técnicos e renovando as elites. (Lorenzo, Costa, 1997: 97-98).

Naquele momento, o Estado ganhou vulto e importância, por demais dimensionados, passando a representar senão a única forma, pelo menos a mais eficaz e acessível, de se transformar a sociedade, pondo em prática os projetos de construção da nação. Os intelectuais que se agruparam em torno desse projeto o desenvolveram em condições limitadas pela estrutura política, autoritária e centralizada, estabelecida a partir de 1937; no estreito espaço de suas repartições, em políticas residuais cujo alcance era restrito a pequeno público seletivo, geralmente formado para a recepção de tais políticas, de tais ideias. O espaço de atuação desse intelectual não era o mercado, mas o próprio espaço público, tanto no campo da educação como no da cultura. E essas práticas culturais não se inseriram num mercado de bens simbólicos que começou a se expandir; referiram-se à pesquisa, à recuperação, à conservação de um passado que legitimava o presente e que se encontrava nas manifestações folclóricas ou no patrimônio histórico e artístico, devidamente reconhecido por esses intelectuais a serviço do Estado. A ideia do Brasil como um projeto de nação em constante construção tem aqui suas raízes. A nação brasileira tinha um passado, que estava sendo

5

analisado, recuperado, descoberto e restaurado, e um futuro que ainda estaria por vir. O tempo presente desapareceu das indagações desses intelectuais.

(...) Nessa esfera estritamente intelectual, nesse campo cultural nascente, circulam vários tipos de personagens intelectuais: os que enfrentaram sua crise de identidade social atribuindo-se a “missão” de criar a nação, a cultura e o povo, fazendo do Estado o instrumento para isso; os que “servem sob a ditadura”, fazendo do Estado órgão “financiador” para desenvolver um trabalho criativo; os que vão para a oposição por razões ideológicas ou não; os que estão em disponibilidade, em virtude do mercado ser restrito e das funções estatais não incorporarem todos. Seja como for, nenhum deles encontra no mercado de maneira clara, o critério principal de consagração cultural. (Lorenzo, Costa, 1997: 111).

Por mais que possamos pensar e situar esse intelectual como completamente envolvido nas malhas do Estado ou isolado em suas elucubrações numa “torre de marfim”, não nos podemos esquecer de que a dinâmica social é mais forte do que as estratégias políticas que procuram separar o erudito do popular, isolando-os em mundos diferentes, como se isso fosse possível. Essa mesma estrutura política que centralizava na capital do país, a cidade do Rio de Janeiro, todo o processo decisório e de formulação de políticas públicas, inclusive as culturais, fez que, nesse espaço urbano privilegiado - onde as manifestações de cultura popular estavam presentes cotidianamente nos espaços públicos - seus agentes formuladores e aplicadores convivessem e se influenciassem justamente por essas manifestações. Dessa forma, a partir dos anos cinquenta, a cultura popular invadiu o espaço da cultura erudita; as manifestações populares passaram a ser vistas como formas de manifestação, ainda que residuais, de uma identidade nacional, e os movimentos culturais que surgiram nessa época vão beber nessa fonte.

É nesse sentido que podemos compreender o Cinema Novo e, mais particularmente, a trajetória de Joaquim Pedro de Andrade, cuja formação intelectual é fortemente influenciada por seu pai, Rodrigo Mello e Franco de Andrade, típico intelectual dos anos vinte e trinta, e também influenciada e moldada pelas circunstâncias que produziram sua geração intelectual, do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta: o nacional-desenvolvimentismo e a incorporação da cultura popular aos projetos de construção da identidade nacional. A produção de *Macunaíma*, portanto, radicalizou um movimento que, desde o final dos anos cinquenta, já vinha se anunciando: a sobreposição da cultura popular aos projetos nacionalistas modernizantes, impostos por uma *intelligentsia* que se encontrava estabelecida

6

no aparelho de Estado; a resistência dessa mesma cultura popular às tentativas de sujeição e enquadramento; e a capacidade antropofágica de absorver o que vinha do exterior e o que lhe era imposto, assim como destruir o que lhe incomodava, a fim de recriá-lo.

No momento da produção do filme, o país passava por uma crise política que gerou a imposição do Ato Institucional nº 5, e por um acelerado processo de crescimento econômico, conhecido como “milagre brasileiro” ou “milagre econômico”. Tais processos constituíram uma vigorosa sociedade de consumo, acompanhada de uma expressiva indústria cultural, marcadas pelo arbítrio e pela repressão. Se o anti-herói de Mário de Andrade percorria os rincões do país e encantava-se com a cidade grande, com a modernidade; o anti-herói de Joaquim Pedro assustava-se com o progresso, sentia-se estranho naquele mundo novo de máquinas e grandes prédios. Ambos valiam-se dos mesmos artifícios, ambos demonstravam alto sentido de sobrevivência; mas o anti-herói da literatura transformou-se em herói e, conseqüentemente, em constelação; o anti-herói do cinema foi devorado pela Iara, incapaz de reconhecer o seu próprio universo, incapaz de situar-se nele. Os diferentes contextos explicam as diferentes concepções de anti-heróis: se para Mário de Andrade as perspectivas de progresso, modernização e construção da nação estavam bem delineadas no horizonte, para Joaquim Pedro o mesmo não acontecia. Restavam-lhe as sombras do milagre econômico e do Ato Institucional nº 5.

Com Macunaíma, a crítica ao messianismo militar – de inspiração tecnocrática, conservadora, excludente da maioria – recua a segundo plano e cede lugar a uma incursão no mundo das representações em que o cineasta examina as condições sui generis da integração do “jeito brasileiro” ao mundo da técnica e do capital. Este mesmo mundo que, consolidado antes por uma mentalidade ascética, poupadora, voltada para o futuro, solicitaria agora um perfil hedonista, macunaímico, aos candidatos à vivência tutelada de seus padrões de consumo. (Xavier, 1993: 156-157).

Para produzir *Macunaíma*, Joaquim Pedro realizou uma intensa pesquisa, valendo-se, inclusive, dos contatos de seu pai, cuja amizade com a antropóloga Heloísa Alberto Torres possibilitou o acesso aos filmes realizados pela Comissão Rondon, sob encomenda para a Campanha Nacional de Proteção aos Índios. Joaquim Pedro analisou os costumes indígenas, suas formas de habitação e de preparação da comida, para melhor caracterizar a fase em que *Macunaíma* era indígena. Nessas pesquisas, chegaram a descobrir a pedra de Muiraquitã, guardada no Museu Nacional, o que possibilitou a formatação final daquele amuleto tão

importante para o desenvolvimento da trama, tanto no livro quanto no filme. Para essas pesquisas, contou com o apoio do pai, que fez a revisão de todo o roteiro do filme, e da professora Ana Maria Galano, com quem veio a se casar em 1985, sendo sua terceira esposa (Bentes, 1996: 100).

Joaquim Pedro escreveu duas adaptações para o romance de Mário de Andrade: a primeira, mais fiel à obra, narrando a trajetória do personagem até a sua heroificação; e a segunda, mais crítica, realçando seus elementos contraditórios e dialogando com o tropicalismo - os aspectos mais irônicos do projeto modernista ganharam vulto. Assim, Joaquim Pedro pôde vislumbrar outro Macunaíma, não o personagem do livro, mas o brasileiro que é devorado pelo próprio país, por ser incapaz de compreendê-lo e vivenciá-lo. A fórmula para construir essa narrativa foi baseada em elementos da cultura popular, inclusive lançando mão de elementos próprios da chanchada, das comédias populares dos anos quarenta e cinquenta. Dessa forma, estabelecia-se entre o público e o personagem uma empatia imediata, a qual era seguida por uma crítica silenciosa, na medida em que o personagem se mostrava incapaz de se solidarizar com os outros, ou mesmo de refletir sobre seus atos, terminando por aceitar como natural e até necessária a sua morte. Ao buscar essa identificação público/personagem, Joaquim Pedro operou uma mudança substancial na forma narrativa comumente utilizada pelos cinemanovistas, na qual primeiro se fazia pensar para depois narrar a história; em *Macunaíma*, Joaquim Pedro primeiro narrou a história, envolvendo o espectador, para depois fazê-lo pensar.

*Macunaíma é um herói antiquíssimo, um herói dos índios e cujo nome significa Grande Mal. Os civilizados tomaram conhecimento dele pela primeira vez através dos estudos de um alemão, Koch-Grünberg, que passou uns tempos no Brasil nos fins do século passado, recolhendo lendas indígenas. Ao lê-las, Mário de Andrade, preso de grande comoção lírica e sentindo no Brasil de 1926 o eco de Macunaíma, escreve o livro. Acho que o personagem, no livro, é mais gentil do que no filme, assim como o filme é mais agressivo, feroz, pessimista, do que o livro amplo, livre, alegre e melancólico de Mário de Andrade. Para ser honesto, considero o filme um comentário do livro.*⁴

Ao realizar essa mudança, aproximando o personagem do público, Joaquim Pedro lançou mão de Oswald de Andrade, de sua perspectiva modernista, fazendo de Macunaíma

⁴ Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade. Folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade, Rio de Janeiro, 1976. In www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp, em 22 de abril de 2011, às 21:41.

8

não o anti-herói de Mário de Andrade, que morre por opção, mas um “bárbaro tecnizado, que não evolui para a modernidade, fazendo o retorno ao primitivo, com novas qualidades”.⁵ As transformações de Macunaíma na narrativa fílmica decorrem de sua capacidade imensa de se adaptar aos ambientes e novidades sem refletir sobre isso. Suas roupas, igualmente, mudam na medida em que mudam também seus humores e relacionamentos, os aparelhos eletrodomésticos aparecem e desaparecem, como num redemoinho de futilidades; essa é uma característica de Macunaíma, seu desapego às pessoas e às coisas. Esse desapego pode ser compreendido, também, como uma imensa capacidade de consumir, como os brasileiros que começavam a consumir vorazmente naquele momento de milagre econômico, sem qualquer reflexão, sem ao menos precisar a necessidade do consumo. Se Mário de Andrade narrava a trajetória de Macunaíma como o herói portador de uma brasilidade, que escolhe a hora da morte para preservá-la, Joaquim Pedro, utilizando a perspectiva crítica e antropofágica de Oswald de Andrade, narrou a trajetória de um brasileiro que, ao consumir vorazmente, se deixa devorar pelo Brasil ao qual voltou as costas.

*No livro, Mário não acentua um caráter negativo ao destino final do herói, que vira a Constelação da Ursa Maior e pode enfim se avizinhar da marvada Ci, sua amada mãe do mato. No contexto brasileiro da repressão política, quando o filme é realizado, essa perspectiva é substituída por uma visão pessimista, que tende ao relevo do baixo canibalismo, que regia toda a sociedade no período da ditadura, que devorava seus jovens revoltados e toda a inteligência e sensibilidade cultural. A violência escolhida como forma de manifestar esse sentimento, se construiu esteticamente na proposta neoantropológica do tropicalismo, encenada como a devoração do herói pela Uirara, numa imagem transmutada na bandeira do Brasil manchada de sangue, ao som da marcha patriótica, a mesma que abre o filme.*⁶

Esse recurso a Oswald de Andrade foi feito também pelo Tropicalismo e teve como base a paródia, muito utilizada pelo escritor, sempre como forma de romper os laços que prendiam o presente ao passado, relativizando-o em sua importância, e, ao mesmo tempo, desmistificando a influência estrangeira. Silviano Santiago chamou a atenção para essa perspectiva oswaldiana, diferenciando-a da perspectiva de Mário de Andrade: enquanto Oswald de Andrade enfatiza a modernização, a absorção do estrangeiro e o tempo presente, Mário de Andrade volta-se para o passado, para a tradição e para aquilo que seria genuinamente brasileiro. Oswald de Andrade seria, assim, crítico tanto da modernidade,

⁵ MOTA, Maria Regina Paula. Tupi or not Tupi. A dialética da “ninguendade” no cinema brasileiro. *MATRIZES*, Belo Horizonte, n. 2, abril, 2008, p. 198.

⁶ Idem.

9

quanto da tradição e daí o recurso à paródia. Parodiar é aceitar criticamente, é ironizar o processo de construção dos símbolos e monumentos a ponto de trazê-los para o presente, para o real significado que devem ter no momento em que são estabelecidos como símbolos e monumentos. Para Oswald de Andrade, segundo Silviano Santiago, a utopia da sociedade brasileira não pode ser apenas a utopia europeia, mas a caraíba, a utopia do devorador, a utopia do presente, quando o saber selvagem atualiza a utopia européia, a qual, com todos os seus aspectos civilizacionais, não é capaz de dar conta da transformação das sociedades pela tecnologia, pois esta não lhes é estranha. Essa postura crítica e reflexiva só é possível por aqueles a quem a tecnologia/modernização não é necessária, àqueles que vivem mais próximos da natureza e da satisfação natural de suas necessidades: os selvagens (Santiago in Novaes, 1987: 127-128).

Joaquim Pedro realizou uma adaptação cinematográfica da obra de Mário de Andrade na qual a influência de Oswald de Andrade fez-se perceber no recurso à alegoria e à paródia, características da estética tropicalista, tão em voga naquele momento. A antropofagia está presente nas ações cotidianas, nas formas de as pessoas se relacionarem, na forma de atingirem seus objetivos, o que se encontra também no livro de Mário de Andrade, porém, no filme, adquire uma radicalidade tipicamente tropicalista, tipicamente oswaldiana. Essa violência, própria de uma conjuntura em que o Estado se faz repressor, passa para os personagens, com tal naturalidade, que se incorpora à caracterização dos mesmos.⁷ Por meio desse artifício, Joaquim Pedro promoveu uma identidade do público com o personagem principal e, ao não localizá-lo no espaço - pois as referências aos costumes, vestuário e comportamentos são comuns, como num processo de padronização próprio da expansão das sociedades de consumo - o cineasta chamou-nos a atenção de como estava sendo construída uma nova identidade nacional em tempos de “milagre econômico”: o homem brasileiro padronizado pelo mercado. Da mesma forma, construiu a narrativa cinematográfica de forma a buscar essa mesma identificação:

(...) Macunaíma é um filme que não tem close, para evitar a individualização dos problemas, para levar aquilo a qualquer brasileiro que pudesse passar por uma situação daquelas, que despreza qualquer limite rigoroso no enquadramento. O filme tem um enquadramento meio solto. Me acusaram de uma certa agressividade de subdesenvolvido que se sente espoliado. É a metáfora da antropofagia que

⁷ Idem, p. 195-196.

*passava por dentro do filme. O filme tinha uma leitura muito mais atenta de Oswald de Andrade do que de Mário de Andrade, no sentido de que era mais agressivo do que o livro. No livro, há uma referência ao apaziguamento maior do que no filme.*⁸

Macunaíma, o filme, transita entre os espaços da tradição e da modernidade. Se as aventuras do personagem são preenchidas por encontros com lendas folclóricas brasileiras, o contato com a cidade, sua adaptação ao espaço urbano, representa a imensa capacidade de adequação do homem brasileiro às transformações em curso naqueles anos em que o filme foi produzido. Esse jogo de idas e vindas caracteriza um espírito errático, indefinido, influenciável, entretanto, a forma como o personagem se adapta e se conforma pode ser considerada a pior possível: ao se transformar em consumidor voraz, torna-se, na realidade, engrenagem do sistema que deveria enfrentar e que estava personificado pelo personagem do gigante Venceslau Pietro Pietra.

Desde a abertura do filme, com o nascimento do personagem, representado por Grande Otelo, podemos ver como os elementos de tradição e de modernidade se confundem. Primeiramente, a presença de atores associados à chanchada, gênero popular sinônimo de produção barata, que hegemonizou a produção nacional nas décadas de quarenta e cinquenta - atores como Grande Otelo ou Wilza Carla foram símbolos desse tipo de produção. Além desse recurso à estética das chanchadas, a interpretação naturalista dos protagonistas, sempre apelando para recursos, expressões e trejeitos, da comédia popular.⁹ A partir do seu nascimento até o final do filme, o personagem principal se comportará como uma criança mimada, incapaz de se solidarizar inclusive com seus próprios familiares, agindo sempre espontaneamente e instintivamente. Outro ponto a ressaltar diz respeito aos espaços por onde transita o personagem principal: do interior à cidade grande, do meio rural ao meio urbano, de uma selva natural à uma selva de concreto. Interior e cidade fundem-se, a violência que permeia as relações sociais permanece, a infantilidade demonstrada pelo personagem principal não desaparece. Outra vez, o tradicional e o moderno confundem-se, sem que sejam traçados limites para cada um; outra vez, a postura do personagem é a mesma, mostrando sua passividade tanto diante do conservadorismo quanto da modernização.

⁸ Joaquim Pedro levou literatura às telas. Entrevista a Ute Hermanns. *Folha de São Paulo*, 21/04/1990. In www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp, em 22 de abril de 2011, às 21:33.

⁹ MOTA, Maria Regina Paula. Tupi or not tupi. A dialética da “ninguendade” no cinema brasileiro. Op. cit., p. 197.

Ismail Xavier destacou, em sua análise de *Macunaíma* três aspectos que constituíram a espinha dorsal da narrativa fílmica: a relação do personagem principal com as máquinas, a identidade do arcaico e do moderno e a rejeição do malandro (Xavier, 1993: 139-160). No primeiro aspecto, a relação com as máquinas se estabeleceria quando da chegada do personagem e dos seus irmãos à cidade grande. Os personagens comportam-se como imigrantes vítimas do êxodo rural, que abandonam seus lugarejos de origem para tentar a vida na megalópole. Com olhar assustado, mas também maravilhado, Macunaíma contempla a modernidade estampada em artefatos industriais, automóveis e aparelhos eletrodomésticos, que inundam as ruas da cidade grande; o locutor em *off* explica: “já não sabia quem era máquina, quem era gente na cidade...” (Xavier, 1993: 144). A proposta do filme é retomar o saber selvagem defendido por Oswald de Andrade, para realizar a crítica da desumanização promovida pela mecanização e o avanço tecnológico: o espectador, ao se identificar com os personagens/imigrantes, passa a ter condições de perceber o intenso processo de alienação ao qual está submetido pela modernização. Não à toa, as alianças e as relações de Macunaíma e seus irmãos nesse universo desumanizado passam por personagens que estão à margem desse processo, como o mendigo, a prostituta e a guerrilheira.

Na construção do personagem, Joaquim Pedro optou pela tensão entre o arcaico e o moderno. Macunaíma transita facilmente por esses dois universos. Para superar seus obstáculos ou derrotar seus inimigos, vale-se de estratégias próprios da sabedoria popular: a esperteza, a simpatia e o cinismo. Assim, municia-se com elementos capazes de dar conta dos conflitos gerados por um autêntico darwinismo social, que está presente tanto no meio rural (a disputa por comida), quanto na cidade grande (a inserção no mercado consumidor). Uma vez derrotado o gigante Venceslau Pietro Pietra e recuperado o *muiraquitã*, Macunaíma insere-se definitivamente na sociedade de consumo, não na posição de produtor, mas na de consumidor voraz (Xavier, 1993: 149-153). Mais uma vez, ao realizar uma transição relativamente fácil entre o arcaico (o interior) e o moderno (a cidade grande), ao mesmo tempo em que demonstra que posturas adotadas pela tradição popular, como formas de resistência e sobrevivência, são utilizadas também como meios facilitadores na sociedade de consumo em expansão, Joaquim Pedro reforça a crítica ao processo de modernização que a sociedade brasileira vive no final dos anos sessenta. A postura de Macunaíma, na verdade, não muda: suas estratégias são sempre as mesmas, quer seja para sobreviver no interior, quer seja para

12

consumir na cidade grande. Ambos os processos são alienantes, tanto a vida no interior quanto o consumismo na cidade grande, daí a facilidade com que os personagens se movem de um lugar para o outro, quando qualquer possibilidade de estranhamento se desfaz.

Essa identificação inicial do público com o personagem principal é produto de uma empatia pelo comportamento de Macunaíma, pelo fato de ele conseguir superar as dificuldades ou mesmo pelo fato de não se deixar dominar por qualquer forma de coerção que leve ao trabalho. Macunaíma é incapaz de se sacrificar o mínimo que seja em prol de uma comunidade, de um grupo social. Suas atitudes infantis são uma constante do começo ao final do filme, incapaz de esboçar um gesto que seja de solidariedade ou companheirismo; todas as suas projeções e ações têm a marca individualista e espontânea: visam a satisfazer desejos momentâneos, a atender interesses imediatos. Aos poucos, a identificação do público vai esmaecendo-se, esvaziando-se, e o que antes era uma demonstração de afeto pela simpatia, aos poucos vai recaindo na crítica e no abandono do personagem principal à sua própria sorte. Ao retornar, na companhia de seus irmãos e sua companheira, ao lugarejo onde viviam, Macunaíma retoma sua preguiça e sua inatividade, nada produz e passa os dias na rede a descansar, sendo por isso abandonado. Solitário, Macunaíma vai aos poucos caminhar para o seu final.

(...) Considerado o contexto da rejeição dos irmãos, dissolve-se o elogio da preguiça como resistência cultural à dominação. Prevalece o olhar crítico endereçado a ela como puro individualismo. Os valores de uma antropologia do trabalho como traço humanizador prevalecem sobre outras posturas. O filme se recusa a privilegiar o simbólico e a festa como forças estruturantes da sociedade ou a associar Macunaíma com o elogio da contracultura. Permanecem o econômico e o político como fundamento da crítica: esta se endereça ao consumismo como traço da modernidade e ao conservadorismo militar. (Xavier, 1993: 155-156).

Macunaíma tornou-se um marco na produção cinematográfica brasileira por vários motivos, mas destacaram-se aqui, claramente, o uso de recursos técnicos modernos, como a fotografia a cores; a trilha sonora que variou de canções antigas à *Jovem Guarda*; a presença de atores e elementos cênicos ligados às chanchadas dos anos quarenta e cinquenta; a narrativa em tom de comédia popular, com o locutor em *off* conferindo à mesma um sentido irônico; a conquista do público, tornando-se sucesso de bilheteria. Além desses elementos, podemos ressaltar também as inúmeras premiações recebidas em festivais nacionais e

13

internacionais, inclusive a calorosa recepção na Mostra Informativa do Festival de Veneza, de 1969, à qual Joaquim Pedro não pôde comparecer por estar proibido de sair do país, pois estava sendo processado com base na Lei de Segurança Nacional, tendo ficado, inclusive, preso por alguns dias após a edição do Ato Institucional nº 5. (Bentes, 1996: 102-103).

De fato, Macunaíma parece um filme decidido a rupturas. O humor, a ironia, as músicas, a escolha do ator Grande Otelo, o recurso da narração, o uso frequente da linguagem popular, as referências ao cinema velho como a chanchada, que cria uma comunicação imediata, são alguns dos elementos cuja combinação fazem a distinção de Macunaíma. A intenção foi bem resumida por Joaquim Pedro ao desejar que as aventuras bem brasileiras de Macunaíma, herói de nossa gente, fossem capazes de divertir e dar o que pensar.¹⁰

Rodrigo Mello e Franco de Andrade faleceu em abril de 1969, meses antes do final da produção do filme. Sua participação durante a fase de pesquisa, construção do roteiro e início da produção foi intensa; seus contatos possibilitaram a Joaquim Pedro o acesso ao material necessário e os recursos fundamentais para a filmagem. Talvez não tivesse gostado muito da forma como Joaquim Pedro adaptou a obra de Mário de Andrade, seu amigo e um dos principais mentores da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Talvez o uso de recursos interpretativos próprios de Oswald de Andrade não o satisfizesse, dada a natureza crítica e revolucionária que colocava em questão alguns pressupostos que embasaram seu trabalho como intelectual e formulador de políticas na gestão e na recuperação do patrimônio nacional. Talvez sua morte tenha retirado um pouco de sua influência junto a Joaquim Pedro, pois as filmagens da maior parte das cenas, inclusive aquelas de maior caracterização oswaldiana, aconteceram depois. De qualquer forma, o diálogo com o Modernismo assumiu agora um novo rumo; da mesma forma que o diálogo com os pressupostos iniciais do Cinema Novo. Iniciava-se outro momento para a sociedade brasileira, no qual o papel do intelectual foi revisto e a imersão na sociedade de consumo e na própria indústria cultural teve de ser feita, de uma forma ou de outra.

Ao criticar certos postulados modernistas dos intelectuais dos anos vinte e trinta, Joaquim Pedro questionou o processo de modernização autoritária ao qual estávamos submetidos, desde 1964. Ao questionar esse processo, desenvolveu uma crítica ao

¹⁰ MARTINS, Ana Lúcia Lucas. *Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma e a Indústria Cultural*. In http://www.achegas.net/numero/quinze/ana_martins_15htm, em 26 de setembro de 2010, às 12:49.

14

tropicalismo, considerando-o incapaz de promover um entendimento profundo da sociedade brasileira, dos seus dilemas e dos seus conflitos. No final do filme, Iara devora Macunaíma, representando a supremacia da tradição sobre a paródia, como se demonstrasse, também, a força das ideias de Mário de Andrade sobre as de Oswald de Andrade. O Brasil permanecia uma incógnita e, nesse sentido, mais uma vez, *Macunaíma*, o filme, tornou-se um marco, afinal, dali para frente, nada mais foi como antes, nem a sociedade, nem os princípios que a norteavam, nem o cinema brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro: A Revolução Intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde - 1960-1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs). *A Década de 1920 e as origens do Brasil Moderno*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. *O Cinema e o Estado na Terra do Sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo*. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011, p. 333-356.
- _____. *O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984)*. In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 201-217.

15

- _____. *O Brasil a 24 Quadros: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. In FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Memória e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 217-250.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In SCHWARCZ, Lillian Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.559-658 (*História da Vida Privada no Brasil*; 4).
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950/1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. *Engenheiros das Armas ou Vendedores de Utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970*. In Seminário 40 Anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 309-320.
- NOVAES, Adauto (coord.). *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.