

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

WALLACE ANDRIOLI GUEDES

**BRASIL CANIBAL:
ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO NO *MACUNAÍMA* DE JOAQUIM
PEDRO DE ANDRADE**

NITERÓI
2011

WALLACE ANDRIOLI GUEDES

**BRASIL CANIBAL:
ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO NO *MACUNAÍMA* DE JOAQUIM
PEDRO DE ANDRADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

NITERÓI
2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G924 Guedes, Wallace Andrioli.

Brasil canibal: antropofagia e tropicalismo no *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade / Wallace Andrioli Guedes. – 2011. 144 f.

Orientador: Paulo Knauss de Mendonça.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

Bibliografia: f. 141-144.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema Novo. 3. Tropicalismo (Movimento musical). 4. Andrade, Mário de, 1893-1945. *Macunaíma*. 5. Adaptação para o cinema. 6. Antropofagia. I. Mendonça, Paulo Knauss. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.430981

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

**BRASIL CANIBAL: ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO NO
MACUNAÍMA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça(Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dra. Mônica Kornis
Fundação Getúlio Vargas

Prof^ª. Dra. Sônia Cristina Lino
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dra. Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Aos meus pais, sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense por ter aberto suas portas para minha pesquisa e por ter me dado todo o suporte necessário para concretizá-la. Agradeço também ao meu orientador, professor Paulo Knauss, presente sempre que necessário, mas também interessado em me dar liberdade para desenvolver minhas ideias por conta própria, respeitando a todo momento o caráter autoral deste trabalho. Estendo meu agradecimento aos professores do PPGH/UFF com os quais estabeleci algum tipo de contato, pois foram importantes no amadurecimento de algumas reflexões centrais em minha pesquisa.

Deixo explícita também minha gratidão aos amigos que fiz no Mestrado, pessoas queridas vindas de diferentes cidades que tornaram ainda mais marcante minha passagem pela UFF, e contribuíram significativamente para minha recém-adquirida paixão pelo Rio de Janeiro. Dentre eles, não posso deixar de citar Gabriel, Marina, Natália e Julia. Agradeço também aos amigos que deixei em Juiz de Fora, sempre presentes, ainda que distantes.

Por fim, agradeço à minha família, meus avós, minha irmã Larissa e meus pais, pelo carinho, confiança e sobretudo pelos sacrifícios feitos. Essa vitória talvez seja mais deles do que minha.

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way.

(Charles Dickens)

Against the assault of laughter nothing can stand.

(Mark Twain)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é colocar em destaque as relações estabelecidas entre dois principais movimentos artístico-culturais do Brasil da década de 1960, o Cinema Novo e o Tropicalismo, a partir de análise do filme *Macunaíma*, adaptação da rapsódia modernista de Mário de Andrade realizada pelo cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade em 1969. *Macunaíma*-filme foi taxado, desde seu lançamento, como exemplo máximo de “cinema tropicalista”, expoente de uma nova fase do Cinema Novo que dialogava com o movimento que surgira, há pouco, na música com Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros. E foi sob esse rótulo que o filme de Joaquim Pedro passou à história do cinema brasileiro. No presente texto, busco problematizar a classificação de *Macunaíma* enquanto “filme tropicalista”, a partir da compreensão, num primeiro momento, dos dois movimentos artísticos aqui discutidos. Nesse sentido, são retomados os debates internos ao Cinema Novo, suas diversas “fases” e a atuação intelectual de seus principais nomes, dentre eles, Joaquim Pedro de Andrade. Também lanço olhar para os confrontos entre tropicalistas e artistas nacionalistas, para a descoberta do pensamento de Oswald de Andrade por Caetano, Gil e, a partir deles, por toda uma cena artística brasileira do período, e para os significados múltiplos do movimento tropicalista e suas ramificações para além da música popular. Dou, entretanto, devido destaque à discussão em torno do já citado pensamento oswaldiano, particularmente no que concerne ao seu conceito de antropofagia: é a representação ou citação do ato canibal – presente tanto nas canções e no procedimento tropicalista quanto no filme *Macunaíma* (e também em outros filmes do período) – uma das responsáveis por esta aproximação estabelecida entre a obra mais célebre de Joaquim Pedro e o Tropicalismo. Realizo, então, discussão acerca da antropofagia, no intuito de compreender suas nuances no tempo, e as diferentes possibilidades de apropriação deste conceito. A compreensão de que podem existir diferentes antropofagias é fundamental para o objetivo primordial deste trabalho: relativizar a relação entre o filme *Macunaíma* (e, de forma mais ampla, o Cinema Novo brasileiro) e o movimento tropicalista.

Palavras-chave: Cinema Novo, Tropicalismo, Macunaíma, antropofagia.

ABSTRACT

The purpose of this research is to highlight the relations established between two main artistic-cultural movements of Brazil in the 1960s, the Cinema Novo (New Cinema) and Tropicalism, from the analysis of the film *Macunaíma* - an adaptation of the modernist rhapsody by Mário de Andrade, turned into reality by Rio-born filmmaker Joaquim Pedro de Andrade in 1969. *Macunaíma* – the movie – has been labeled, ever since its premiere, as the uttermost example of “tropicalist cinema”, exponent of a new phase in Cinema Novo which conversed with the movement that came to light, not long before, through songs by Caetano Veloso, Gilberto Gil and others. And it was under that label that the film by Joaquim Pedro went into Brazilian cinema history. In the present text, I aim to problematize the classification of *Macunaíma* as “tropicalist film”, from the understanding, at a first moment, of both artistic movements discussed here. With that goal in mind, internal debates from Cinema Novo are retaken here, its several “phases” and the intellectual action of its main characters, among them, Joaquim Pedro de Andrade. I also take a look at the confrontations between tropicalists and nationalist artists, at the discovery of Oswald de Andrade’s thoughts by Caetano, Gil and, starting with them, at a whole Brazilian artistic scene of that time, and at the multiple meanings of the tropicalist movement and its ramifications beyond popular music. I give, however, the proper importance to the discussion around the above mentioned oswaldian thinking, particularly concerning his concept of anthropophagy: it is the representation or citation of the cannibal act – present in songs and in the tropicalist procedure as much as in the film *Macunaíma* (and also in other films from that time) – one of the responsible by this approximation established between the most famous work by Joaquim Pedro and Tropicalism. I bring forth a discussion, then, about anthropophagy, aiming to understand its nuances in time, and the different possibilities of the appropriation of this concept. The understanding that there may be different anthropophagies is fundamental for the main goal of this work of study: to relativize the relationship between the film *Macunaíma* (and, in a broader sense, the Brazilian Cinema Novo) and the tropicalist movement.

Keywords: Cinema Novo, Tropicalismo, Macunaíma, anthropophagy

SUMÁRIO

Introdução.....	pág. 11
Capítulo I: <i>Cinema Novo e Modernismo no Brasil: artistas-intelectuais em busca de uma nova arte</i>	pág. 26
Capítulo II: <i>Tropicalismo(s) e a redescoberta da antropofagia oswaldiana</i>	pág. 59
Capítulo III: <i>E no meio do mato-virgem, nasce Macunaíma</i>	pág. 88
Conclusão.....	pág. 126
Anexos.....	pág. 134
Bibliografia.....	pág. 140

INTRODUÇÃO

O historiador Marcelo Ridenti, em seu livro *Em busca do povo brasileiro*,¹ inicia a introdução de seu texto dizendo que “a introdução de um livro lembra, muitas vezes, um manual de instruções de um eletrodoméstico, onde se diz que a sua leitura é indispensável à utilização do aparelho, mas o usuário ignora as instruções e este [o aparelho] mesmo assim funciona”.

A metáfora encontrada por Ridenti parece-me extremamente apropriada, mas, ao ver-me escrevendo estas primeiras páginas de meu texto, tenho de lamentar não poder repetir o dito pelo historiador: esta introdução servirá, primordialmente, para que eu apresente brevemente esta pesquisa, como cheguei até ela, com quais objetivos a realizei, e o que penso, hoje, dos motivos que me levaram a enveredar por este universo da antropofagia, do cinema brasileiro e do tropicalismo – e, por exercer tais funções, torna-se parte indispensável para a compreensão do que busco com este trabalho.

Na presente pesquisa, busco estudar, de forma aprofundada, a relação estabelecida, em fins da década de 1960 e princípios da de 1970, entre dois dos mais importantes movimentos artístico-culturais do Brasil no período: o Cinema Novo e o Tropicalismo. O foco, aqui, está no filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação do clássico modernista de Mário de Andrade lançada no ano de 1969 e que se tornou um dos exemplos máximos de “cinema tropicalista” no país. O objetivo principal deste trabalho é justamente problematizar essa classificação, compreendendo ambos os movimentos em suas nuances (os debates internos ao Cinema Novo, suas diversas “fases”, a atuação intelectual de seus principais nomes; o confronto entre tropicalistas e artistas nacionalistas, a redescoberta do pensamento de Oswald de Andrade e sua importância para a constituição do que viria a ser o Tropicalismo, os significados múltiplos deste movimento e suas ramificações para além da música popular) para, em seguida, questionar se *Macunaíma* poderia realmente ser considerado como tal.

Numa dissertação ou tese, os agradecimentos servem justamente para citar as pessoas que foram importantes para que a pesquisa em questão chegasse àquele resultado final, mas não posso deixar de ressaltar neste intróito a importância que a professora Sônia Cristina Lino teve tanto na minha formação intelectual quanto na descoberta desse tema de pesquisa. Esta se deu em uma disciplina ministrada por ela, em minha graduação na Universidade Federal de

¹ RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 11.

Juiz de Fora (o ano era 2007), sobre o pensamento de Oswald de Andrade. Foi este também o momento de meu primeiro contato com os escritos de Robert Stam, no texto *Estética da resistência*, capítulo do livro que este escreveu com Ella Shohat, *Crítica da imagem eurocêntrica*,² texto que jamais deixaria de ser uma referência fundamental em toda a pesquisa que desenvolveria a partir dali.

Enfim, o que interessa é que, ao término da disciplina, era obrigatória a escrita de um pequeno artigo, sobre algum tema relacionado ao pensamento oswaldiano, ou a qualquer outra discussão realizada em sala de aula. Nesse momento, minha paixão por cinema e meu encanto pelo texto de Stam falaram mais alto, e, recorde-me como se fosse hoje, perguntei à professora sobre duas possibilidades de trabalho final, qual ela achava ser mais interessante: estudar o cinema de Glauber Rocha como um cinema antropofágico, no sentido de compreender as diversas influências deste, as apropriações que Glauber realizou de outros cineastas, ou analisar como a antropofagia aparecia no filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, destrinchando a adaptação da rapsódia modernista de Mário de Andrade para o cinema e, seguindo Stam, compreender de que forma aquele conceito criado por Oswald de Andrade era apropriado pelo cineasta em um contexto diverso. Sabiamente, a professora aconselhou-me este segundo tema e, escrito o artigo, foi ela quem me apontou as possibilidades de investigação que ali haviam, e como aquelas meras 7 páginas que havia escrito poderiam se transformar não só em minha monografia de conclusão de curso como também num tema de pesquisa para um mestrado possível.

Por isso, espero que a minha eterna professora saiba da importância que teve, e tem, para que este texto um dia viesse à luz do dia.

Não é tarefa das mais fáceis trabalhar com obras tão relevantes com as dos três autores por mim estudados nesta pesquisa: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade.

Mário é provavelmente o mais conhecido deles, autor da obra literária que talvez tenha sido a mais marcante do movimento modernista brasileiro, *Macunaíma* (1928), mas também de mais algumas obras-primas da cultura brasileira do século XX, como *Amar, verbo intransitivo* e *Paulicéia desvairada*. Um profundo conhecedor do Brasil, que nunca saiu do país, com medo de se deixar aculturar pela Europa ou pela América. Um renovador da intelectualidade brasileira, como bem aponta Leandro Tocantins, na apresentação do livro de Heloísa Buarque de Hollanda, *Macunaíma: da literatura ao cinema*.³

² STAM, Robert. *Estética da resistência*. In: *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

³ TOCANTINS, Leandro. *Macunaíma, uma interpretação em três tempos*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978. p. 8.

Nascido em São Paulo – onde viveu a maior parte de sua vida –, em 1893, Mário de Andrade foi poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo, professor universitário e ensaísta. Ficou conhecido por ser dotado de vasta erudição, sendo tido por muitos como o mais importante intelectual brasileiro do século XX. Nas palavras de Leandro Konder,

Entre os campeões do movimento modernista no Brasil, Mário se destacava pela amplitude de sua cultura, pela vastidão dos seus conhecimentos. Tinha uma visão panorâmica abrangente. Dispunha de um quadro de referências muito mais rico do que todos os outros [modernistas].⁴

Musicólogo, estudioso do folclore brasileiro, imbricou-se na tarefa de catalogar diversos aspectos da cultura e da vida no interior do país (especialmente interior de Minas Gerais e São Paulo) quando esteve na direção do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (entre os anos de 1934 e 1937), e organizou a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, com o intuito de registrar estilos musicais do Norte e do Nordeste brasileiros – “Missão” esta que foi interrompida em 1938, quando Mário se demitiu do cargo de direção que exercia, por discordar da recente instauração do Estado Novo varguista. Foi também um dos mentores e fundadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, ao lado de Rodrigo de Melo Franco de Andrade (pai de Joaquim Pedro de Andrade). Mário de Andrade morreu em 1945, aos 52 anos, de um enfarte.

Oswald de Andrade não fica muito atrás em importância. Também nasceu em São Paulo, em 1890, no entanto, ao contrário de Mário, foi um viajante nato, um apaixonado por conhecer as mais diferentes culturas estrangeiras. Viajou pela primeira vez à Europa em 1912 e, durante os anos seguintes, retornou diversas vezes ao Velho Continente. Dono de uma vida amorosa intensa (casou-se diversas vezes), além de se caracterizar como um contestador de costumes e tradições, foi um intelectual ativo na cena pública brasileira nas décadas de 1910, 1920 e 1930. “Pai”⁵ da antropofagia, conceito-chave do modernismo brasileiro, que foi o “ápice ideológico [da primeira década do modernismo], o primeiro contato com a nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro”⁶ (nas palavras do próprio

⁴ KONDER, Leandro. *Intelectuais brasileiros e marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. pp. 43-49.

⁵ Coloco aqui o termo *pai* entre aspas devido à possível contradição de seu uso para se referir ao criador de um conceito que teve como um de seus principais motes a crítica à organização patriarcal das sociedades, e a defesa de uma utopia estruturada sobre uma organização matriarcal-antropofágica.

⁶ ANDRADE, Oswald de. *apud*: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 58. Vale lembrar que esta é uma citação de uma conferência realizada por Oswald, em 1944, em Belo Horizonte, intitulada “O caminho percorrido”. Ou seja, 22 anos após a Semana de Arte Moderna; 16 anos após a publicação do *Manifesto antropófago*. Há de se considerar, portanto, até que ponto tal comentário não faria parte de uma tentativa de construção de uma auto-imagem da trajetória de Oswald e do movimento modernista, num contexto em que o pensador rompia com o PCB e ensaiava uma reaproximação com a antropofagia.

Oswald), ensaísta, romancista (é o autor de algumas obras fundamentais da literatura brasileira, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*), filósofo, poeta, dramaturgo (escreveu algumas peças também fundamentais na dramaturgia do país, como *O rei da vela* e *A morta*), jornalista, político, militante comunista (esteve filiado ao PCB entre 1931 e 1945)... “arauto da Semana de Arte Moderna de 1922”.⁷ Como caracteriza Benedito Nunes, “dos nossos modernistas, aquele que mais intimamente comungou do espírito inquieto das vanguardas européias”.⁸ Foi ainda candidato a deputado federal em 1950, pelo Partido Republicano Trabalhista, em São Paulo. Faleceu, nessa mesma cidade, em 1954.

Já Joaquim Pedro, mesmo sendo o menos conhecido deste trio, merece um capítulo à parte na história do cinema brasileiro. Um dos expoentes do Cinema Novo, cineasta responsável por obras como *Couro de gato* (curta que compõe o longa *Cinco vezes favela*, marco importante tanto do movimento cinemanovista quanto da atuação cultural do Centro Popular de Cultura – o famoso CPC – da UNE), *Garrincha, alegria do povo*, *O padre e a moça*, *Os inconfidentes*, *Guerra conjugal* e *O homem do Pau-Brasil*, além, é claro, de *Macunaíma*, seu mais famoso trabalho – e primeiro filme produzido por um cinemanovista a alcançar superlativo sucesso de público no país. Joaquim Pedro de Andrade, nas palavras de Ivana Bentes, “o perfeccionista, o intimista, o construtor”.⁹

Filho, como já citado, de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Joaquim Pedro nasceu no Rio de Janeiro, em 1932, e cresceu entre a capital fluminense e Minas Gerais, convivendo com importantes nomes da intelectualidade brasileira do período (Manuel Bandeira, sobre quem o cineasta faria o curta-metragem *O poeta do castelo*, foi seu padrinho de crisma). Coursou Física na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio, onde enveredou pelo mundo do cineclubismo, e acabou descobrindo sua verdadeira paixão: o cinema. Teve seu primeiro trabalho como profissional da área em 1957, como assistente de direção no longa-metragem *Rebelião em Vila Rica*, e, pouco depois, ganhou bolsa de estudos do governo francês para estudar cinema naquele país. Ao retornar ao Brasil, produziu seus primeiros curtas, *O mestre de Apipucos* (sobre Gilberto Freyre) e *O poeta do castelo*. Em 1960, filmou *Couro de gato*, e sua carreira então deslanchou. Conhecido por sua personalidade introspectiva e por seu perfeccionismo, Joaquim Pedro acabou tendo uma carreira de poucos, mas seletos, trabalhos como cineasta – foram 5 longa-metragens (*O padre e a moça*, *Macunaíma*, *Os inconfidentes*, *Guerra conjugal* e *O homem do Pau Brasil*), 1 média-metragem (o documentário *Garrincha*,

⁷ FONSECA, Maria Augusta. op. cit. p. 10.

⁸ NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 11.

⁹ BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. A revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 21.

alegria do povo) e 7 curtas (*O mestre de Apipucos e O poeta do castelo*, lançados como apenas um filme, *Couro de gato, Cinema Novo, Brasília, contradições de uma cidade nova, A linguagem da persuasão, Aleijadinho e Vereda tropical*, incorporado ao longa *Contos eróticos*). Em 1966, foi preso pela ditadura civil-militar: participou, junto com um grupo de artistas e intelectuais, de um ato contra o governo, em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, onde o Marechal Castelo Branco abria a conferência internacional da Organização dos Estados Americanos (OEA). Permaneceu na prisão por 10 dias, ao lado dos outros rapazes, que, com Joaquim Pedro, formavam o grupo que ficou conhecido como os “Oito do Glória”: Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antônio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony e Jaime Rodrigues.¹⁰ Joaquim Pedro de Andrade morreria em 1988, em decorrência de um câncer de pulmão (era um fumante inveterado), deixando prontos dois roteiros, *O imponderável Bento contra o crioulo voador*¹¹ e *Casa grande, senzala & cia.*,¹² este último adaptação do clássico sociológico de Gilberto Freyre, e cuja realização era o grande sonho da carreira do cineasta.

Tendo em mente a relevância destes três nomes para a cena cultural brasileira do século XX, seria de se esperar um grande número de trabalhos e estudos produzidos acerca tanto de suas vidas, quanto de suas obras. Só Joaquim Pedro, o menos conhecido deles (ao menos do grande público), já teve sua trajetória dissecada de alguma forma por pesquisadores como Heloísa Buarque de Hollanda (no livro já aqui citado), Ivana Bentes, Ismail Xavier, Robert Stam e Randal Johnson (sendo, na maioria destes casos, o foco centrado em *Macunaíma*).

Buarque de Hollanda, em *Macunaíma: da literatura ao cinema*¹³, de 1978, foi a primeira a aceitar o desafio de analisar *Macunaíma*-filme (menos de 10 anos após seu lançamento nos cinemas brasileiros), numa obra onde o foco central está em uma análise minuciosa do trabalho de Joaquim Pedro, destrinchando algumas sequências específicas do filme em comparação às mesmas passagens na rapsódia modernista, ao mesmo tempo em que dá voz tanto a Mário de Andrade (através de cartas e fragmentos de cartas escritas por este) quanto ao próprio cineasta, através de alguns “recortes” de entrevistas a jornais. Como diz a própria autora, seu livro é uma montagem e uma desmontagem, um trabalho que une reflexões de sua tese de mestrado, *Heróis de nossa gente*, com as já citadas cartas e

¹⁰ Idem. p. 64.

¹¹ ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1990.

¹² ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Casa grande, senzala & cia*. Rio de Janeiro: Editoras Aeroplano/Bem-te-vi, 2001.

¹³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit.

entrevistas dos artistas estudados – além de um breve artigo de Alexandre Eulálio, incluído ao fim dos escritos de Buarque de Hollanda.

No que concerne à análise da autora sobre o filme *Macunaíma*, que é o que mais me interessa aqui, esta o apresenta como um comentário político do livro de Mário de Andrade (algo que o próprio Joaquim Pedro afirmara). A ostensiva utilização da paródia pelo cineasta teria o sentido de “provocar a manifestação do conteúdo político reprimido do texto parodiado”.¹⁴ *Macunaíma*-filme, enquanto paródia de *Macunaíma*-livro, atualizando-o, levando-o para a década de 1960, define-se, nas palavras da autora, como a “crítica de um 'caráter brasileiro' localizado e politicamente definido”.¹⁵

Em seu igualmente fundamental *Alegorias do subdesenvolvimento*,¹⁶ Ismail Xavier se debruçou sobre *Macunaíma* em um capítulo específico, intitulado *Macunaíma: as ilusões da eterna infância*, onde lança um olhar marcado por questionamentos ligados ao papel do subdesenvolvimento no filme de Joaquim Pedro.

Para Xavier, *Macunaíma* tem como ponto central de sua narrativa a antropofagia, enquanto relação de consumo primordial nas sociedades modernas (discussão que aprofundarei no desenrolar deste texto). Segundo o autor, o filme “elege a antropofagia como princípio de interação entre as personagens”, no intuito de promover uma crítica à barbárie moderna – o capitalismo num país periférico.¹⁷

O texto de Xavier também envereda pela análise de *Macunaíma*-filme como um comentário político do livro de Mário – a adaptação cinematográfica, ao transportar a trama da rapsódia para o contexto dos anos 60, assumiria o propósito de “tornar mais crítico”, nas palavras do próprio autor, o enfoque do personagem.¹⁸

Por fim, mas não menos importante, Ismail Xavier investiga o papel do personagem *Macunaíma* no filme. A figura do malandro, que este incorpora maximizando e generalizando um “caráter brasileiro”, seria, de acordo com Xavier, alvo de julgamento promovido por Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma*-filme. Ao incorporar elementos narrativos e conteudísticos das chanchadas, promoveria por sua vez a morte de uma das figuras centrais destas, o malandro, visto por Joaquim Pedro como um herói limitado, dotado, no fundo de uma função conservadora, que somente reitera a ordem instituída.¹⁹ Esta é uma discussão que

¹⁴ Idem. p. 85.

¹⁵ Idem. p. 76.

¹⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento* – Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹⁷ Idem. p. 150.

¹⁸ Idem. p. 143.

¹⁹ Idem. p. 154.

também pretendo aprofundar no decorrer do presente texto.

Ivana Bentes, por sua vez, em *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*,²⁰ biografou o cineasta carioca, em uma obra que é um olhar ao mesmo tempo crítico e apaixonado sobre a sua obra, em que cada um de seus filmes, curtas e longas, recebe a devida atenção da pesquisadora. A figura de Joaquim Pedro de Andrade emerge como a de um dos mais relevantes cineastas do movimento cinemanovista, nome fundamental não só deste movimento como do cinema brasileiro em sua totalidade. Em seu capítulo sobre *Macunaíma*, Bentes aproxima-se bastante do olhar de Xavier em relação ao mais famoso filme do cineasta. Concorda com a posição deste em relação à crítica à malandragem do personagem feita por Joaquim Pedro, vendo-a também como compatível à lógica antropofágica do capitalismo.

Bentes apresenta *Macunaíma* como um filme “sem estilo”, nas palavras de seu próprio diretor e roteirista, que se apropria de todos os gêneros cinematográficos e transita entre eles. Parodia-os. Segundo a autora, então, “ao caráter camaleônico, adaptativo, de *Macunaíma*” – que, como ela própria analisa, incorpora durante a narrativa as mais diversas figuras: nasce preto e feio, menino comedor de terra, fica órfão, transforma-se em príncipe louro e sexy, depois, ao tornar-se branco em definitivo, vira migrante pau-de-arara, matuto deslumbrado, cara safo, amante latino, gigolô, psicodélico, *hippie*, *drag*, macumbeiro, prostituto, malandro-otário, mau caráter, herói, *cowboy*, *pop star*, consumista, preguiçoso, desadaptado, Jeca Tatu, velho esclerosado... – “corresponde o sem estilo do filme. Erudito e *pop*.”²¹ Para Bentes, *Macunaíma* é essa “espécie de lenda erudita e pop”, que diverte e faz pensar²², essa mistura tresloucada de gêneros e referências, uma “chanchada teórica”²³ que tomou forma a partir de uma traição de Joaquim Pedro a Mário de Andrade com Oswald de Andrade. É, nas palavras da autora, o filme que sintetiza modernismo-tropicalismo-engajamento-chanchada. Um filme de síntese e ruptura na própria biofilmografia de Joaquim Pedro de Andrade.²⁴

E é também sobre *Macunaíma*-filme que os norte-americanos Robert Stam e Randal Johnson lançam seus olhares em uma série de obras sobre o cinema brasileiro, multiculturalismo, subdesenvolvimento, e as relações entre cinema e literatura. Stam, em *Subversive pleasures – Bakhtin, cultural criticism and film*,²⁵ no capítulo *Of cannibals and carnivals*, no já citado *Crítica da imagem eurocêntrica*, justamente no (tão importante para

²⁰ BENTES, Ivana. Op. cit.

²¹ Idem. pp. 92-93.

²² Idem. p. 90.

²³ Idem. p. 91.

²⁴ Idem. p. 75.

²⁵ STAM, Robert. *Subversive Pleasures – Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.

esta pesquisa) capítulo *Estética da resistência*, e em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*,²⁶ especialmente no capítulo *De Bakhtin à América Latina*, insere o filme de Joaquim Pedro numa análise maior, acerca da carnavalização da sociedade na arte e na estética das culturas subdesenvolvidas, tendo, como visível ponto de referência, a teoria de Mikhail Bakhtin.

Para Stam, filmes como *Macunaíma* (e outros exemplares produzidos no Brasil nos anos de 1960, desde os cânones do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, de Glauber Rocha, até marcos do Cinema Marginal, como *O bandido da luz vermelha*, de Rogerio Sganzerla) seriam exemplos de estéticas “alternativas” surgidas no Terceiro Mundo, rompendo com a tradição mimética, realista e linear dos países de Primeiro Mundo.²⁷ No que concerne às aproximações com o pensamento do linguísta russo Mikhail Bakhtin, *Macunaíma*-livro, nas palavras do próprio Stam, parece ter sido escrito com a intenção de provocar uma análise bakhtiniana,²⁸ e

tanto o livro como o filme apresentam grande quantidade de imagens e de procedimentos artísticos que Bakhtin teria citado como tipicamente carnavalescos: inversões sexuais (...); deposições cômicas de reis ridículos (...); incongruências linguísticas (...); e imagens frequentes de defecação e urinação.²⁹

Johnson estuda *Macunaíma* em *Literatura e cinema: Macunaíma do modernismo na literatura ao Cinema Novo*,³⁰ e, conjuntamente com Stam, volta ao filme no livro *Brazilian Cinema*,³¹ grande e rico panorama do cinema brasileiro, de seus primórdios aos anos de 1980, no qual dedica a *Macunaíma* o capítulo *Cinema Novo and cannibalism: Macunaíma*.

Randal Johnson divide o Cinema Novo em três fases, e insere *Macunaíma* na terceira – que ele chama de “canibal-tropicalista”.³² O autor analisa minuciosamente a narrativa do filme de Joaquim Pedro de Andrade, buscando os sentidos explícitos e implícitos nas opções estéticas feitas pelo diretor, e enxerga a obra como, mais do que uma mera adaptação da rapsódia modernista de Mário de Andrade, uma reinterpretação crítica e uma radicalização ideológica desta, em termos da realidade social, econômica e política dos anos 60.³³ Johnson também destaca, ainda que em menor escala se comparado com o trabalho de Robert Stam, a

²⁶ STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massas*. São Paulo, Editora Ática, 1992.

²⁷ STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. p. 407.

²⁸ STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massas*. p. 52.

²⁹ Idem. pp. 52-53.

³⁰ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.ª Queiroz, 1982.

³¹ JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1978.

³² Idem. pp. 32-37. (tradução minha)

³³ Idem. p. 180.

aproximação de *Macunaíma* com os pressupostos de Bakhtin, a ideia de grotesco e de carnavalização, que, segundo o autor, estariam fortemente presentes em uma narrativa baseada na subversão de hierarquias estabelecidas e das expectativas do espectador. Segundo Johnson, “o espaço de *Macunaíma* é o da incongruência, da descontinuidade.”³⁴

No centro de sua análise, entretanto, está o papel crítico do filme em relação à lógica antropofágica do capitalismo no período em que foi produzido. É o imperialismo econômico, aponta o autor, o principal alvo da visão ácida de Joaquim Pedro. E aí, a metáfora da antropofagia assumiria um papel fundamental na narrativa de *Macunaíma*, desde sequências onde esta aparece literalmente, até momentos simplesmente sugestivos, onde o ato do canibalismo deixa sutilmente alguns vestígios.

Por fim, Johnson ressalta a importância da obra ao apresentar *Macunaíma* como o ponto culminante das três fases do Cinema Novo e como o definidor dos subsequentes desenvolvimentos do cinema brasileiro – além de ter sido, provavelmente, o primeiro filme cinemanovista a ser inovador na forma, politicamente radical e imensamente popular com as massas brasileiras, tudo isto, ao mesmo tempo.³⁵

Existem inúmeros outros trabalhos que, de alguma maneira, tocam, ou na trajetória de Joaquim Pedro de Andrade, ou em alguma de suas obras. Merecem ser citados aqui o livro *Canibalismo dos Fracos – Cinema e História do Brasil*,³⁶ do historiador da Universidade Federal de Uberlândia Alcides Freire Ramos, e a dissertação de mestrado *Macunaíma e a experiência de vanguarda no modernismo literário e no Cinema Novo*,³⁷ desenvolvida na Universidade Federal de Juiz de Fora por Alex Sandro Martoni (defendida no ano de 2006). O primeiro centra-se na relação entre cinema e história, tomando como objeto o filme *Os Inconfidentes*; o segundo busca analisar a relação da rapsódia de Mário de Andrade e de sua adaptação cinematográfica com a experiência de vanguarda, ao mesmo tempo em que analisa este processo de adaptação, que o autor chama de “adaptação como reinvenção”.

Feito este breve e resumido balanço da produção acadêmica sobre *Macunaíma*-filme e a obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, poder-se-ia questionar o porquê de um novo trabalho sobre o tema, o que tal trabalho traria de novo a uma discussão já abraçada por tantos autores. Talvez o ponto central para a resposta a tal questionamento esteja no foco adotado pela presente pesquisa. O olhar que busco lançar sobre *Macunaíma* aqui tem como

³⁴ Idem. p. 182.

³⁵ Idem. p. 178.

³⁶ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Cinema e História do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2001.

³⁷ MARTONI, Alex Sandro. *Macunaíma e a experiência de vanguarda no modernismo literário e no Cinema Novo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006.

ponto de partida o conceito de antropofagia. Ou seja, mais do que analisar a adaptação da rapsódia de Mário para o cinema, ou compreender determinadas relações que aparecem no interior da narrativa filmica, tenho aqui como pretensão inicial a compreensão de como o conceito oswaldiano de antropofagia foi apropriado por Joaquim Pedro (ainda que essas outras formas de análise também apareçam por aqui) e aplicado a uma releitura do livro de Mário de Andrade (e não de Oswald de Andrade). Quais são as diferenças entre o conceito surgido na década de 1920 e este novo que ressurgiu no filme? Por quê essas diferenças? De onde viriam os elementos componentes dessa “nova antropofagia”? Estas são questões que me coloco durante todo o desenrolar da pesquisa (e do texto), e que busco a todo tempo responder. A antropofagia como um conceito possível de ser historicizado – um conceito no tempo –, é a antropofagia que busco nesta pesquisa.

Cabe aqui, entretanto, uma ressalva de enorme importância, fundamental para a razão de ser deste trabalho. Por mais que, num momento inicial de minha pesquisa, tenha tido como intenção, se não única, primordial, este estudo do conceito de antropofagia, com o contato com algumas fontes, algo acabou mudando. Diante do conhecimento mais aprofundado de discussões relativas ao movimento tropicalista brasileiro, acabou sendo inevitável a aproximação da pesquisa com os debates que envolveram esse movimento cultural contemporâneo ao filme de Joaquim Pedro de Andrade. Sendo o Tropicalismo um movimento que também recuperou, no mesmo contexto do filme de Joaquim Pedro, o conceito oswaldiano de antropofagia, a relação entre *Macunaíma*-filme e as produções de Caetano Veloso, Gilberto Gil e cia. se tornou instigante demais para ser ignorada, ou simplesmente transformada em uma nota de pé de página neste texto. Dessa forma, a antropofagia se tornou uma espécie de chave, que me permite entrar nesse universo, e compreender tais relações. Ela é o ponto de partida, mas não é mais a chegada: esta agora se encontra numa problematização do relacionamento entre *Macunaíma*-filme e Tropicalismo, buscando compreender de que forma Joaquim Pedro de Andrade enxergava tal movimento, de que maneira esse olhar ficou expresso em seu mais célebre filme, e o porquê deste ser tradicionalmente classificado, de uma maneira já naturalizada, como exemplo máximo de “cinema tropicalista” no Brasil.

Ora, Tropicalismo é outro tema exaustivamente estudado no meio acadêmico brasileiro (e também internacional), e, nesse sentido, tomo como referências principais os livros de Celso Favaretto, *Tropicália, alegoria, alegria*,³⁸ e Carlos Calado, *Tropicália: história de uma revolução musical*,³⁹ as memórias de Caetano Veloso em seu *Verdade tropical*,⁴⁰ além

³⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

³⁹ CALADO, Carlos. *Tropicália: história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁴⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

do já citado livro de Marcelo Ridenti, obrigatório para a compreensão do período em que tal movimento emerge.

Nesse sentido, se pode questionar novamente o que tal pesquisa poderia trazer de novo aos estudos de outro tema já tão explorado, o Tropicalismo. Novamente, abro mão do caráter de total novidade do que busco aqui fazer, mas chamo atenção para o olhar pouco crítico estabelecido sobre as relações entre o cinema de um modo geral e o movimento artístico que explodiu em fins da década de 1960 no Brasil sob o comando musical de Caetano e Gil: aponta-se uma expansão deste para outros campos artísticos, dentre eles o cinema, e simplesmente se enquadra alguns filmes produzidos no período na classificação “tropicalista” (sendo os casos mais tradicionais, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, do qual falarei brevemente quando abordar mais especificamente o Tropicalismo, *O bandido da luz vermelha*, de Rogerio Sganzerla, e *Macunaíma*). É nessa direção que pretendo contribuir com esta pesquisa, na compreensão e complexificação das relações entre diferentes campos artísticos de um dos períodos mais efervescentes culturalmente do país.

Considero importante realizar aqui algumas breves considerações sobre aspectos teórico-metodológicos concernentes à escrita do presente texto. Tenho o cinema como fonte fundamental para minha pesquisa. É por meio dos filmes, não só *Macunaíma*, que busco compreender um determinado cenário artístico-cultural brasileiro, de fins da década de 1960, e as interações existentes no seu interior – ou seja, não uso o termo *fonte*, aqui, no sentido de ter o filme como um documento histórico como qualquer outro, capaz de transmitir uma suposta objetividade ao registrar imagens de uma determinada época, o que valorizaria primordialmente o cinema de não-ficção, os filmes de atualidades, cine-jornais e documentários.⁴¹

Nesse sentido, acompanho o historiador Alexandre Busko Valim, quando este aponta

⁴¹ RAMOS, Alcides Freire. Op. cit. pp. 17-22. Ramos refere-se aqui a uma vertente de análise da relação entre História e cinema influenciada pelos ideais do Positivismo. Segundo o autor, “(...) a principal base para a argumentação dos historiadores de inspiração positivista, quando tentam defender o uso do filme como documento histórico, é enfatizar o *caráter objetivo do processo de obtenção das imagens cinematográficas*.” Ramos cita como principais nomes desta vertente José Honório Rodrigues e, com algumas diferenças, Georges Sadoul.

Também não pretendo aproximar-me aqui das propostas do historiador francês Marc Ferro, que apontam para o cinema como uma contra-análise da sociedade, o que daria aos historiadores que trabalhassem com a análise de filmes a tarefa de buscar nestes o não-dito, o não-mostrado explicitamente pelos diretores, os lapsos que revelariam informações que iriam contra as intenções daquele que filma, ou da firma que mandou filmar. MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: CAPELATO, Maria Helena et al. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

Por outro lado, o uso da ideia de contra-análise da sociedade, no caso de um filme como *Macunaíma* – que, em 1969, criticava acidamente, por meios alegóricos, uma sociedade que buscava, através de seu governo autoritário, promover-se interna e externamente como bem-sucedida – não deixa de ser tentador. Mas, me parece que, nos termos utilizados por Ferro, tal ideia não cabe aqui.

para a necessidade de se considerar o cinema como uma instituição inscrita no meio social, um fenômeno complexo em que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, socioeconômica e sociocultural.⁴² Assim, continua Valim,

é fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o seu contexto de produção para que se compreenda como ele relaciona-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que se desenvolvem nos debates e nas lutas sociais em andamento”⁴³

e continua,

deve-se tratar o filme como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. Dessa maneira, o filme sempre fala do presente, diz algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção.⁴⁴

Ou seja, ao estudar as relações entre os cinemanovistas, mais particularmente Joaquim Pedro de Andrade, e o movimento tropicalista, jamais deixo de lado o presente vivido por estes personagens. Não me refiro a uma contextualização reduzida à composição de um pano-de-fundo estanque por onde cineastas e outros artistas desfilam, mas sim à compreensão das interações entre estes homens e mulheres e a sociedade em que se inserem, como intervêm nela, e como os elementos já dados previamente na constituição daquela realidade influenciam em suas opções estéticas e políticas. Por isso é tão importante levar em conta os embates políticos do Brasil do período e os posicionamentos de alguns destes artistas neles; os cenários musical e cinematográfico, nacional e internacional, do período, com os quais eles estarão em constante diálogo; a história do cinema brasileiro, seu desenvolvimento, seus principais nomes e obras, até chegar ao momento imediatamente anterior ao estudado, aquele do surgimento e consolidação do Cinema Novo, e, a partir daí, compreender os anseios, as críticas, as rupturas e as continuidades que moveram estes cineastas; a história da música popular brasileira, ou, ao menos, alguns de seus principais pontos que permitam a apreensão das referências e dos objetivos dos tropicalistas.⁴⁵

Por outro lado, o cinema é também, nesta pesquisa, objeto. Por mais que tenha sido

⁴² VALIM, Alexandre Busko. *Entre textos, mediações e contextos*: anotações para uma possível História Social do Cinema. In: *História Social*. n. 11. Campinas: 2005. pp. 18-20.

⁴³ Idem. p. 22.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Aqui sim me aproximo mais dos pressupostos de Ferro, naquilo que Morettin chamou de “abertura no trabalho de Ferro”, quando este aponta que “a crítica analítica de uma obra cinematográfica de ficção deve se ater: à sociedade que a produz; à própria obra; à relação entre autor, filme e sociedade; à sua história (as várias versões que teve, as suas recepções por parte da crítica, do público etc.). MORETTIN, Eduardo. op. cit. p. 53.

detidamente analisada pelos nomes aqui citados, a narrativa de *Macunaíma*-filme não é considerada como dada, definitivamente interpretada. É através de sua análise que pretendo compreender as relações entre o Cinema Novo e o movimento tropicalista; mas esta análise também tem como objetivo último a compreensão do próprio filme. Ou seja, não há aqui uma hierarquia rígida em minhas escolhas: compreender *Macunaíma* é tão importante quanto compreender a interação entre cinemanovistas e tropicalistas; um leva ao outro, e vice-versa.

Nesse ponto, busco me afastar de interpretações que busquem adaptar o cinema, como fonte histórica, aos métodos tradicionais da historiografia. Falta, na maior parte das vezes, análise fílmica aos historiadores que enveredam pelo cinema.⁴⁶ Como aponta Morettin,

(...) o uso do cinema como 'arma de combate' e a exploração de sua potencialidade na construção de uma história com o cinema somente serão concretizadas se o filme for alçado ao primeiro plano. O historiador deve enfrentar, enfim a questão da análise fílmica.⁴⁷

Estuda-se a sociedade em que o filme foi produzido, as relações industriais desta produção, a vida e os laços sociais e políticos daqueles que o produziram, a recepção à obra por parte do público e da crítica especializada, a bilheteria do filme... mas se esquece do principal: o filme em si. Esquece-se que, por mais que seja, como toda produção cinematográfica, fruto de um trabalho coletivo, ele é – especialmente em países onde o cinema não possui ainda uma escala industrial, como o Brasil da década de 1960 –, também, resultado criativo de um artista que comanda aquele espetáculo, o diretor. No caso de *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade foi também roteirista, o que o coloca duplamente neste comando. Assim, por mais que compreenda, e concorde em grande parte, com as críticas a interpretações que privilegiam o “gênio” de algum artista (seja ele um músico, um literato ou um cineasta), tendo a acreditar que a completa negação deste tipo de olhar, acusado de “a-histórico” (algo que, em muitos casos, é mesmo), acaba muitas vezes por negar também o estatuto de arte do objeto estudado – mais uma vez, seja ele um filme, uma canção, uma tela, um livro.

Dessa forma, busco, e espero conseguir, evitar os extremos. Nem a noção, nos termos de Valim, “romântica e mística da arte como a criação de um 'gênio', que transcende a existência, a sociedade, a época”,⁴⁸ nem a pretensão de uma “História Social do Cinema” que se abstenha de analisar, justamente, os filmes.

⁴⁶ Não é à toa que as principais referências analíticas nesta pesquisa são não-historiadores: Ismail Xavier, Robert Stam, Heloísa Buarque de Hollanda, Ivana Bentes...

⁴⁷ Idem. p. 61.

⁴⁸ VALIM, Alexandre Busko. Op. cit. p. 24.

No primeiro capítulo, farei uma breve apresentação crítica do Cinema Novo. Seus principais nomes e obras e, particularmente, os debates ocorridos no interior do movimento – seus anseios com relação à dificuldade de seus filmes em encontrar o grande público, em contraste com seu grande êxito crítico, as discussões com os membros do CPC em torno da produção de uma arte “nacional-popular” etc. – ganham destaque aqui.

Também no que diz respeito aos cinemanovistas, pretendo introduzir uma discussão que acrescenta um aspecto novo e importante na forma de enxergar este movimento: refiro-me à possibilidade de ter os participantes do Cinema Novo como, para além de artistas, intelectuais – pessoas públicas que buscaram pensar o Brasil, refletir sobre as múltiplas realidades e problemas do país e, em certa medida, intervir nestas realidades. E esse “pensar o Brasil” não se limita à produção filmica destes cineastas, uma vez que muitos deles deixaram um número significativo de textos escritos, publicados ou não.

Nesse caminho de compreensão do movimento cinemanovista como um movimento artístico e também intelectual, tento ainda, neste primeiro capítulo, reforçar as aproximações existentes entre o Cinema Novo e o modernismo brasileiro. Tanto no que concerne ao relativamente grande número de adaptações de obras modernistas para o cinema por nomes como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos etc., quanto à semelhança das formas de atuação artística e política dos dois grupos.

No segundo capítulo, mudo meu foco para o outro movimento artístico-cultural da década de 1960 que me interessa nesta pesquisa: o Tropicalismo. Para isso, retomo, primeiramente, alguns dos debates ocorridos na cena cultural brasileira daqueles anos, inserindo então o Tropicalismo nestas discussões. A recuperação do pensamento de Oswald de Andrade é outro ponto-chave aqui. A antropofagia reassume, na segunda metade dos anos 60, um papel de protagonismo na produção artística brasileira, tendo o Tropicalismo como seu centro.

Neste ponto, faço uma breve pausa para realizar o necessário retorno aos escritos de Oswald de Andrade. Apresento o conceito oswaldiano de antropofagia, sua variação ao longo do tempo no próprio pensamento de seu autor (existem importantes diferenças entre a prática antropofágica apresentada no *Manifesto antropófago* de 1928 e aquela vista em seus escritos filosóficos da década de 1950, por exemplo), para chegar, finalmente, às suas ressignificações posteriores. A antropofagia no tempo, um conceito sendo historicizado, a partir de um olhar rigorosamente diacrônico.

Encerrando o segundo capítulo, retorno ao Tropicalismo em si, apresento o movimento em sua multiplicidade e complexidade, e começo a destrinchar seus possíveis enraizamentos

no meio cinematográfico brasileiro no período estudado.

No terceiro e último capítulo, chego, enfim, à razão de ser deste trabalho. É a vez de *Macunaíma*-filme ocupar o centro de minha atenção: apresento esta que é considerada a obra máxima de Joaquim Pedro de Andrade, sua importância na história do cinema brasileiro, o impacto causado por seu lançamento naquele ano de 1969, e a repercussão, no interior do círculo cinemanovista, de seu grande êxito comercial.

Feitas as devidas apresentações, parto para o trabalho, já feito em boa medida por outros autores, de destrinchar os meandros da adaptação da rapsódia de Mário de Andrade para o cinema. Como se deu esse processo? Quais são as mudanças substanciais, no tom, na narrativa, na trama, nos personagens, efetuadas por Joaquim Pedro? São questões que levanto, e que busco responder com o auxílio de Heloísa Buarque de Hollanda, Ismail Xavier, Robert Stam, Randal Johnson, Alex Martoni...

Em seguida, início, finalmente, a discussão sobre o papel assumido pela antropofagia em *Macunaíma*. De que forma tal conceito aparece no filme? Seria a antropofagia trazida por Joaquim Pedro de Andrade a mesma antropofagia apresentada ao mundo por Oswald de Andrade na década de 1920? Seria esta recuperação do conceito oswaldiano idêntica àquela efetuada pelos tropicalistas? Chego, então, ao que mais me interessa discutir nesta pesquisa: a relação entre *Macunaíma*-filme e o Tropicalismo. Ou melhor: a relação entre o Cinema Novo brasileiro e o movimento tropicalista, a partir do caso específico do filme mais famoso de Joaquim Pedro. Teria existido um “cinema tropicalista” no Brasil? Se sim, seria *Macunaíma* um exemplar deste “gênero”, como se acostumou dizer? Muitas perguntas, para as quais espero apresentar algumas respostas.

CAPÍTULO I: CINEMA NOVO E MODERNISMO NO BRASIL: ARTISTAS-INTELECTUAIS EM BUSCA DE UMA NOVA ARTE

“(...) onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr o seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo.”

(Glauber Rocha)

“O Cinema Novo é um estado de espírito. Basicamente. (...) É uma espécie de vírus.”⁴⁹
 “[O Cinema Novo] Foi um fato real, um divisor de águas, uma postura cultural e política.”⁵⁰
 “Cinema Novo é, para mim, amor, paixão total pelo cinema, pelos amigos, pelo Brasil.”⁵¹ “[O Cinema Novo] Esteve dentro do processo da cultura brasileira que tentou mapear o país.”⁵²
 “Acho que eu definiria o movimento do Cinema Novo como um impulso geracional. (...) uma necessidade de se fazer um cinema que não tinha sido feito ainda. Eu acho que essa é a maneira mais justa de definir o Cinema Novo.”⁵³ “(...) Foi um negócio incrível que aqui, num país do Terceiro Mundo, tivesse existido o Cinema Novo. (...) Quer dizer, o Brasil é mesmo um país subdesenvolvido. Porque ele chegou a ter o cinema mais rico num certo momento da história, não é?”⁵⁴ “Acho que [o Cinema Novo] foi o resultado de um momento histórico fantástico. É o resultado de uma feliz coincidência de uma geração que nasceu para o cinema.”⁵⁵ “O Cinema Novo é o prolongamento, uma manifestação mais completa de todo um desejo, de toda uma aspiração de vários momentos de cineastas no Brasil.”⁵⁶ “Acho que foi um movimento muito bonito, significativo, importante.”⁵⁷

O Cinema Novo era como um convite para uma festa, um convite para uma festa para qual nenhum de nós tinha sido convidado antes. Era a possibilidade de fazer

⁴⁹ NEVES, David *apud* VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Org. AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. pp. 281-282.

⁵⁰ GUERRA, Ruy *apud* VIANY, Alex. op. cit. p. 389.

⁵¹ SARACENI, Paulo César *apud* VIANY, Alex. op. cit. p. 341.

⁵² HIRSZMAN, Leon *apud* VIANY, Alex. op. cit. pp. 311-312.

⁵³ SENNA, Orlando *apud* VIANY, Alex. op. cit. pp. 408-410.

⁵⁴ COUTINHO, Eduardo *apud* VIANY, Alex. op. cit. p. 422.

⁵⁵ CAPOVILLA, Maurice *apud* VIANY, Alex. op. cit. pp. 349-350.

⁵⁶ SANTOS, Nelson Pereira dos *apud* VIANY, Alex. op. cit. p. 90.

⁵⁷ ANDRADE, Joaquim Pedro de *apud* VIANY, Alex. op. cit. pp. 266-268.

uma coisa que até então ninguém achava possível de fazer. Cinema para nós era *Hollywood*, era o inatingível. Com Nelson e Glauber surgiram as possibilidades de fazer cinema. Foi uma abertura de portas.⁵⁸

Existem muitas formas e muitas palavras para definir o Cinema Novo brasileiro, o movimento cinematográfico mais importante já surgido em nosso país – e um dos mais importantes, estudados e discutidos também do mundo. As citações acima são todas de cineastas que estiveram, de alguma forma, ligados às searas cinemanovistas: David Neves, Domingos de Oliveira, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Orlando Senna, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade. Todos definiram com exatidão o que representou tal movimento, e, ao mesmo tempo, não conseguiram dizer muito sobre o Cinema Novo. Como dizia Alex Viany, em um texto de 1967, “cinema social, cinema de autor, cinema sem estúdios, cinema barato, cinema de câmera na mão: tudo isso, e muito mais, tem sido suscitado como indispensável a essa definição.”⁵⁹ E o leitor mais atento deve ter percebido que sequer citei aqui Glauber Rocha, o maior expoente e teórico do movimento.

As origens do Cinema Novo estão ligadas a um grupo de jovens, muitos deles ligados à crítica cinematográfica, que, seguindo o exemplo da *Nouvelle Vague* francesa, foi além da escrita sobre cinema – foi à prática.⁶⁰ Num olhar teleológico, porém, as sementes do que viria a ser a prática cinemanovista foram plantadas antes mesmo da explosão internacional do novo

⁵⁸ OLIVEIRA, Domingos de. *apud* VIANY, Alex. op. cit., p. 377.

⁵⁹ VIANY, Alex. op. cit. p. 182.

⁶⁰ Como aponta Viany, “No plano teórico, o movimento começou a nascer através da atividade crítica de Paulo Emílio Salles Gomes, em São Paulo, Walter da Silveira e Glauber Rocha, na Bahia, Ely Azeredo e Alex Viany, no Rio de Janeiro, outros mais, principalmente jovens críticos e cineclubistas, espalhados por vários estados.” *Idem*, p. 23.

Em entrevista ao mesmo Viany, em 1964, Glauber Rocha reconstrói estes momentos iniciais do movimento: “(...) o nome Cinema Novo começou a ser divulgado; e foi realmente muito útil, há uns três anos, para essa espécie de renovação que os novos diretores fizeram – menos no caso do Nelson, em particular, porque ele já havia começado sua obra e pouco dependeu do movimento para continuar seu trabalho: de fato, o movimento mais se aproveitou do Nelson do que o Nelson se aproveitou do movimento. Mas, de qualquer forma, o Nelson veio a se integrar ao Cinema Novo, como o próprio Alex e outros. Se se procurasse situar o Cinema Novo historicamente, poder-se-ia dizer que é mais um problema de geração: os novos diretores que surgiam queriam fazer filmes, e, por uma contingência toda especial, que ocorria pela primeira vez, puderam estabelecer algo assim como um programa comum. Numa fase anterior, isso teria sido impossível. Por exemplo: o Nelson e o Alex davam-se bem, por identidade de pontos de vista e por terem surgido mais ou menos no mesmo ambiente. Mas esse grupo não tardou a ser dispersado pelos problemas da época. O novo grupo foi sendo formado nos clubes de cinema, no GEC, o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, no *O Metropolitano*, jornal semanal da União Metropolitana dos Estudantes, e houve assim uma certa convergência de interesses e objetivos. Foi quando, uns cinco anos atrás, eu conheci o Paulo César Saraceni, o Leon Hirszman, o Miguel Borges, o Marcos Farias, o Joaquim Pedro de Andrade. Eram os cineclubistas que queriam fazer cinema. Foi um fenômeno mais ou menos novo no cinema brasileiro. Alguns continuaram como cineclubistas, outros foram para a crítica; mas mesmo os que estão na crítica pretendem fazer cinema, como é o caso do Walter Lima Jr., que esteve comigo em *Deus e o diabo [na Terra do Sol]* e que está fazendo seu primeiro filme, *Menino de Engenho*, e outros. E foi assim que o movimento nasceu.” *Idem*, p. 87.

cinema francês, em meados da década de 1950, com a produção de duas importantes obras por Nelson Pereira dos Santos, espécie de precursor e padrinho do movimento – o marco *Rio 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) –, de *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, e de *O grande momento* (1958), de Roberto Santos.

Destes, indiscutivelmente *Rio 40 graus* é o mais importante, tanto para a trajetória cinematográfica brasileira até aquele momento, quanto para a definição do que viria a ser o Cinema Novo. Em seu primeiro longa-metragem, Nelson Pereira dos Santos traduziu para o universo brasileiro (e carioca, mais especificamente), os pressupostos do movimento cinematográfico que mais influenciou os cinemanovistas: o Neo-realismo italiano.⁶¹ Ao filmar o cotidiano de personagens das favelas cariocas – intercalado com a presença de figuras políticas poderosas –, o diretor levou sua câmera às ruas, filmou com jovens atores (Jece

⁶¹ O movimento denominado Neo-realismo italiano tem como marco inicial tradicional o lançamento do filme *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, em 1945 – no entanto, segundo um de seus principais expoentes, Luchino Visconti, o cinema neo-realista teria iniciado-se em 1943, com seu primeiro longa-metragem, *Obsessão*. Tendo como principal nome, além de Rossellini e Visconti, Vittorio De Sica, tal movimento buscou, na Itália pós-fascismo e pós-Segunda Guerra Mundial, "levar a uma mudança nas relações entre cinema e espectadores, inventando uma nova linguagem cinematográfica, que o grande público pudesse compreender e, graças a ela, adquirir uma maior consciência cultural e social". Para os adeptos deste cinema, não cabia mais representar a realidade, mas mostrá-la. Segundo classificação feita por Raymond Borde e André Bouissy, citada por Mariarosaria Fabris, as principais características do Neo-realismo seriam: 1) A utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não diseca, só registra; 2) A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o Neo-realismo - se quisermos forçar um pouco as coisas - retoma o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado; 3) Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário; 4) Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário; 5) A filmagem em cenários reais; 6) Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso freqüente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais; 7) A utilização de atores eventualmente não-profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neo-realismo se valeu de intérpretes famosos como Lúcia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Folco Lulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos; 8) A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução; 9) A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação; 10) A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social. O ápice do Neo-realismo italiano deu-se no ano de 1948, com o lançamento de três de suas maiores obras: *Alemanha, ano zero*, de Rossellini, *A terra treme*, de Visconti, e *Ladrões de bicicleta*, de De Sica. Teria sido também no biênio 1948-1949 que o movimento iniciaria seu declínio, pressionado pela vitória política da Democracia Cristã na Itália (os católicos eram resistentes ao cinema neo-realista, identificado como próximo aos ideais comunistas), e por crise do cinema italiano. Em meados dos anos 50, o movimento já teria chegado ao fim. O uso do termo movimento, aliás, é contestado por alguns autores, como L. Chiarini, citado por Fabris: "o Neo-realismo não foi uma escola nem um movimento e, se é possível reconhecer uma certa unidade nessa tendência cinematográfica, não é tanto "pelo estilo, muito variável dependendo dos realizadores, mas por sua orientação no sentido de atualidade social e de estudo do povo italiano no decorrer do imediato pós-guerra". No entanto, como afirma a autora, "mesmo que não se queira falar em escola ou em movimento, como prefere a maioria dos críticos italianos, é possível reconhecer ao menos uma orientação estética em comum entre vários cineastas que atuaram naquele período, como faz, em geral, a crítica estrangeira." No fim das contas, podemos definir o neo-realismo italiano como parte do esforço de reconstrução do país no pós-Guerra, e de constituição de uma cultura crítica de esquerda neste contexto. Se fracassou internamente, o cinema neo-realista deixaria marcas em jovens aspirantes a cineastas nas mais diversas partes do mundo. FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. pp. 191-219.

Valadão, Glaube Rocha) e com não-atores, e deu vida ao sonho de muitos de produzir um cinema verdadeiramente brasileiro, com temas brasileiros e com o povo brasileiro sendo mostrado na tela. Nas palavras de Alex Viany, “muito mais influenciado pelo neo-realismo italiano do que pela pequena tradição do filme carioca, *Rio 40 graus* era uma mistura de drama, comédia, melodrama e chanchada, com interpolações musicais, contando várias histórias intercaladas umas nas outras e tendo como ponto de referência os moleques que descem dos morros cariocas para vender amendoim torrado na cidade. Proibido pelo chefe de polícia da época, *Rio 40 graus* foi arduamente defendido por todo o mundo intelectual brasileiro, transformando-se em nosso mais celebrado 'filme maldito'.”⁶² Viany se refere aqui ao famoso caso da censura imposta ao filme de Nelson Pereira dos Santos em todo o território nacional pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, em setembro de 1955. Segundo Inimá Ferreira Simões, o despacho do coronel baseou-se no argumento de que “as várias histórias que compõem o referido filme apresentam tipos de delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta em certo ponto é até enaltecida.” Disse ainda que “são usadas expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo.” Dentre outros argumentos, Menezes Cortes diz que o filme “só apresenta aspectos negativos e foi feito com tal habilidade que serve aos políticos do extinto PCB”, e coroou o despacho com a já famosa consideração de que, como no Rio de Janeiro não fazia um calor de 40 graus, o filme era mentiroso, uma obra falsa. Tal acontecimento gerou considerável mobilização da intelectualidade brasileira (e mesmo estrangeira, com a chegada de um telegrama de Paris pedindo a liberação do filme, assinado por Georges Sadoul, Jacques Prevert e Yves Montand), e *Rio 40 Graus* foi finalmente liberado pela Justiça em 31 de dezembro de 1955.⁶³

Pode-se calcular a importância do filme de Nelson Pereira pela reunião de entrevistas com alguns cinemanovistas feita por Alex Viany em 1962 – os entrevistados foram Miguel Borges, Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Marcos Farias, Glauber Rocha e Roberto Santos. Quando perguntados sobre as principais referências no cinema brasileiro para eles, aqueles jovens cineastas iniciantes citaram, sem exceção, *Rio 40 graus*, que Coutinho chama de “o mais importante de todos e o único que, penso eu, pode servir de bandeira aos jovens que querem transformar nosso cinema e nossa realidade.”⁶⁴

O ano de 1962, aliás, costuma ser colocado como o marco inicial do Cinema Novo.

⁶² Idem, p. 41.

⁶³ SIMÕES, Inimá Ferreira. *A censura cinematográfica no Brasil*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

⁶⁴ VIANY, Alex. op. cit., pp. 38-39.

Foi o ano de lançamento de *Barravento*, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, sobre um vilarejo de pescadores na Bahia; de *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, grande sucesso de público e que revolucionou na utilização da câmera na mão à lá *Nouvelle Vague*⁶⁵; e do estrondoso êxito de *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, filme que, mesmo produzido fora do grupo central cinemanovista e dirigido por um ex-astro da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, trabalhou temáticas próximas àquelas que o Cinema Novo exploraria à exaustão (miséria, religiosidade popular, desigualdade social, choque entre campo e cidade), e deu ao cinema brasileiro seu primeiro grande prêmio internacional, a Palma de Ouro no Festival de Cannes daquele ano.⁶⁶

1964 seria o momento de explosão internacional do novo cinema produzido no Brasil, com a estreia dupla em Cannes de duas das maiores obras que o Cinema Novo produziu: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e com o êxito de *Os fuzis*, de Ruy Guerra, no Festival de Cinema de Berlim. Essa “trilogia do sertão” marcou o ápice da produção cinemanovista pré-Golpe civil-militar, num momento em que o cinema brasileiro promoveu uma verdadeira “descoberta do Brasil”,

⁶⁵ Outra grande influência estética dos cinemanovistas, a *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico francês, iniciado por volta de 1958-1959 – com o lançamento dos filmes *Nas Garras do Vício* (1958), de Claude Chabrol, *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, *Hiroshima, Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, e *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard –, proveniente da prática do cineclubismo, da cinefilia e da experiência de alguns destes cineastas na crítica cinematográfica (através da revista *Cahiers du Cinéma*), e que trouxe para o cinema francês – e mundial, posteriormente – inovações narrativas, como a montagem abrupta, descontínua e fragmentada, e estéticas, tirando as câmeras dos estúdios e levando-as às ruas (de Paris, principalmente). Estabeleceu um profícuo diálogo com o cinema norte-americano, com as referências da cultura pop, com o neorealismo italiano e com a linguagem do documentário. Nas palavras de Alfredo Manevy, a *Nouvelle Vague* levou às telas as “expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão”, e acabou por se aproveitar de um clima cultural aberto à renovação, clima este que culminaria nos acontecimentos de maio de 1968. “Incorporando estilos e posturas da *pop art* ao teatro épico, da colagem ao ensaio, dos quadrinhos a Balzac, Marx e Manet, a *Nouvelle Vague* acabou por sintetizar uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor, da cultura atual e dos museus”, continua Manevy.

Além de Truffaut, Godard, Resnais e Chabrol, o movimento cinematográfico francês legou ao mundo outros grandes cineastas como Jacques Rivette, Roger Vadim e Eric Rohmer, além de diretores que dialogaram, de alguma forma, com o “núcleo duro” da *Nouvelle Vague*, como o documentarista Jean Rouch e Louis Malle. Um dos mais estudados, debatidos e aclamados movimentos cinematográficos – que o levou, como aponta Manevy, a um processo de quase canonização –, influenciou gerações e gerações de cineastas de todo o mundo: “o *Nuevo Cine* latinoamericano, o Cinema Novo brasileiro, o Cinema Marginal brasileiro, o Cinema Novo português, japonês, alemão e muitos outros focos de renovação se inspiraram ou mesmo incorporaram a linguagem da onda francesa em sua produção. No Brasil, em especial, o impacto na produção cinematográfica e intelectual alterou os rumos do cinema. Diversos críticos escreveram sobre o movimento francês no calor da hora, como Paulo Emílio, José Lino Grunewald, Alex Viány, Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Mais tarde, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet renovaram as formas de abordar o assunto e mostraram como o cinema moderno brasileiro partiu, em boa medida, da *Nouvelle Vague*, para depois seguir caminho inteiramente próprio e independente.” MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. op. cit. 221-252.

⁶⁶ É patente como o filme de Anselmo Duarte foi valorizado pelos cinemanovistas, mesmo com o diretor sendo um *outsider*, proveniente do projeto de cinema que estes cineastas mais abominavam, o da Vera Cruz. Glauber, por exemplo, em entrevista a Alex Viány, em 1962, quando perguntado sobre quais seriam os maiores filmes brasileiros, não esquece de citar *O pagador de promessas*, o qual ele chama de “o maior filme brasileiro, maior mesmo que *Ganga bruta*.” ROCHA, Glauber *apud* VIANY, Alex. op. cit. p. 39.

diagnosticando problemas e apontando para um futuro esperançoso, onde o sertão viraria mar e o mar viraria sertão.⁶⁷

Aquele foi também o ano em que tudo mudou. O golpe civil-militar que tirou João Goulart da presidência, no dia 1º de Abril (ou 31 de Março, para os militares), não tardaria a trazer consequências para o Cinema Novo. A primeira delas seria nas narrativas dos próprios filmes. A frustração com o ocorrido, com o fim do sonho de uma revolução brasileira (não deixa de ser irônico que aqueles que aplicaram o golpe tenham assumido justamente a alcunha de “revolução” para sua ação), refletir-se-ia na temática escolhida pelos cinemanovistas para suas obras seguintes, marcadas por imensa melancolia e desencanto com o “populismo”. *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, com seu clima de ressaca absoluta, é um dos grandes exemplos desta mudança.⁶⁸ *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl é outro.⁶⁹ Mas o maior deles, o mais sintomático dos efeitos do golpe civil-militar sobre a produção cultural brasileira é, sem dúvidas, *Terra em transe*, lançado por Glauber Rocha em 1967.

Devastador em sua crítica à postura política dos intelectuais do Terceiro Mundo, sua crença no populismo como solução para os problemas do povo, o filme de Glauber se tornou um marco estético na trajetória cinemanovista. Segundo Ismail Xavier, *Terra em transe* “colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política. Sua reflexão sobre o fracasso do projeto revolucionário, inscrita no seu próprio arrojo de estilo, ressalta a dimensão grotesca do momento político, a catástrofe cujos desdobramentos são de longo prazo, numa síntese dos ‘descaminhos’ da história que teve efeito catártico na cultura.”⁷⁰ Provavelmente o filme brasileiro mais discutido e estudado, *Terra em transe* decretou, de certa forma, o fim do Cinema Novo como conhecido até aquele momento, ao romper definitivamente com o “populismo”, com a crença na dimensão revolucionária do povo e com o papel conscientizador do intelectual no mundo subdesenvolvido – e abriu espaço para a inserção de um outro movimento, que se iniciaria pouco depois (em muito sob a influência do filme de Glauber), o Tropicalismo, na prática cinemanovista, algo que discutirei mais profundamente no segundo capítulo.⁷¹

⁶⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 27.

⁶⁸ O filme narra a história de um intelectual de esquerda envolvido com a esposa de um rico industrial, no período posterior ao Golpe de 1964. *O desafio* é carregado de “um clima reflexivo, penoso, da fossa do jornalista e de sua amante burguesa, e documenta as manifestações da esquerda festiva.” XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. p. 61.

⁶⁹ *O bravo guerreiro* retrata a trajetória de um político que hesita entre seus compromissos com as classes populares e os conchavos feitos com um partido de centro-direita, dos quais ele pretende tirar proveito. Nas palavras de Xavier, este é um filme “asceta, rigoroso, a fala política no centro da encenação, a intriga reduzida a discursos e conchavos, o confinamento do intelectual-político a se materializar no espaço visível na tela, que é um espaço de falas, até a derrota e o suicídio.” Idem, p. 62.

⁷⁰ Idem, p. 28.

⁷¹ Nos termos de Xavier: “Epitáfio de uma época, autocrítica e imprecisão antiimperialista veemente, *Terra em*

O Cinema Novo pós-*Terra em transe*, ou pós-1968,⁷² assume novas feições, de diálogo aberto, e algumas vezes crítico, com o Tropicalismo, e de uma tentativa de atingir parcelas maiores do público de cinema brasileiro. São deste período filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), de Glauber, *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Jr., e aquele que é o objeto principal de estudo desta pesquisa, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros. São todos filmes coloridos, e que apostam em estratégias de comunicação mais acessíveis ao grande público.⁷³

transe condensou o Cinema Novo, em agonia, e preparou o tropicalismo”. Idem, p. 64.

⁷² Em seu amplo balanço da história do cinema brasileiro na primeira parte do livro *Brazilian cinema*, Robert Stam e Randal Johnson dividem o Cinema Novo em 3 fases: “(...) a first phase, going from 1960 to 1964, the date of the first *coup d'état*; from 1964 to 1968, the date of the second *coup-within-the-coup*; and from 1968 to 1972.” [uma primeira fase, indo de 1960 a 1964, data do primeiro golpe de Estado; de 1964 a 1968, data do golpe dentro do golpe; e de 1968 a 1972]. Segundo os autores, após 1972, “it becomes increasingly difficult to speak of Cinema Novo; one must speak, rather, of Brazilian Cinema. The period leading up to the present is marked by esthetic pluralism under the auspices of the state organ Embrafilme” [se torna cada vez mais difícil de falar em Cinema Novo; podemos falar, ao invés disso, de Cinema Brasileiro. O período que vem até os dias de hoje é marcado por um pluralismo estético sob os auspícios do órgão estatal Embrafilme]. Este tipo de divisão didática é, principalmente, isto mesmo: uma divisão didática, e que não deve engessar a análise da realidade. Tento aqui segui-la, da forma mais flexível possível. Como reconhecem os próprios Stam e Johnson, “while such *a posteriori* divisions are artificial and problematic, they are also broadly useful, because they illustrate the inseparable connection between political struggle and cultural production” [ainda que tais divisões *a posteriori* sejam artificiais e problemáticas, elas são também, em geral, úteis, porque ilustram a conexão inseparável entre luta política e produção cultural]. JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit. p. 32. (tradução minha)

⁷³ Em reportagem da revista *Veja*, a 18 de setembro de 1968, este “novo Cinema Novo” já é objeto de discussão: “Três filmes em fase adiantada de produção são os primeiros sinais de que o Cinema Novo brasileiro está, pelo menos, mudando de assunto. Em Sacarrão, a 50 quilômetros do Rio, Joaquim Pedro filma *Macunaíma* em tom de farsa e absurdo, seguindo ao pé da letra o romance de Mário de Andrade. Em Milagres, a 200 quilômetros de Salvador, Glauber Rocha terminou de filmar *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, praticamente um faroeste contando novas aventuras de Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros de *Deus e o Diabo na terra do sol*. E em Itatiba, a 100 quilômetros de São Paulo, Carlos Diegues começou a filmar *O brado retumbante* [que posteriormente se chamaria *Os herdeiros*]: o Brasil de Getúlio Vargas para cá. (...) Estes filmes são coloridos, relativamente caros – nenhum deles custará menos de 300 000 cruzeiros novos, quando prontos – e usam grandes elencos. Seis anos atrás, quando surgiu *Os cafajestes*, de Ruy Guerra – considerado o primeiro marco do cinema novo brasileiro –, nem Glauber, nem Joaquim, nem Diegues poderiam rodá-los por dois motivos: primeiro, nenhum produtor se arriscaria a gastar tanto num filme de diretor jovem; segundo, ideologicamente, o Cinema Novo queria afirmar-se como arte recusando os recursos do cinema comercial. Agora, após seis anos de prêmios em festivais e frequentes derrotas nas bilheterias, o movimento se abre. Os diretores estão convencidos de que é preciso trazer mais público aos cinemas, “sem baixar o nível dos filmes”. “Eu não faço filmes complicados por prazer”, diz Glauber Rocha, 29 anos, o diretor mais discutido do país. “Acho que o cinema é um negócio que a gente pode usar para discutir problemas sérios.” *Revista Veja*. “O novo Cinema Novo”. Edição n. 2. 18 de setembro de 1968. pp. 58-59.

É interessante abrir um breve espaço aqui para assinalar que o cinema em cores no Brasil tem início, a rigor, ainda na década de 1900, com os fotogramas sendo coloridos, um a um, à mão. De acordo com o levantamento realizado por Michel do Espírito Santo, publicado na revista *Filme Cultura* em 1970, o primeiro filme brasileiro colorido foi *A mala sinistra*, de 1908. Em 1923 aparece outro, *Canção da Primavera*, colorido com anilina, segundo o pesquisador. Entretanto, o primeiro filme totalmente em cores produzido no país foi *Destino em apuros* (1953), de Ernesto Remani, que foi revelado nos laboratórios da Houston Color Film, nos Estados Unidos.

A primeira obra colorida de um cineasta ligado ao Cinema Novo é *Sol sobre a lama* (1963), de Alex Viany. Depois, tivemos *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, e os filmes citados na reportagem da revista *Veja*: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), *Macunaíma* (1969) e *Os herdeiros* (1970). Em 68 também foi produzido outro filme cinemanovista em cores, *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr. In: *Revista Filme Cultura*, nº 17, ano III, Novembro/Dezembro de 1970. Apesar do filme de Viany, produzido ainda num contexto pré-Golpe Militar, a regra geral do Cinema Novo era, naqueles anos, a produção de filmes em

Essa busca pelo alcance ao público de cinema no Brasil, ou ao menos o debate em torno desta questão, foi constante na trajetória do Cinema Novo. Os cinemanovistas, em geral, não pareciam ter grandes dúvidas, quando iniciaram o movimento, de qual seria seu papel na sociedade brasileira: há em filmes como os primeiros longa-metragens de Glauber Rocha (*Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*), por exemplo, uma clara esperança em torno de uma “revolução brasileira”, que conduziria o país ao socialismo. E o papel dos filmes produzidos por esses cineastas seria justamente o de contribuir na conscientização do povo de seu protagonismo nessa revolução.

Entretanto, tenho de complexificar um pouco esta minha afirmativa. Muitos cinemanovistas estiveram, de alguma forma, ligados à produção cultural do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes – como citei anteriormente, o filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC, foi um importante divulgador também das propostas do Cinema Novo que nascia, e alguns de seus grandes expoentes participaram desta produção, caso de Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Carlos Diegues –, no entanto, há um intenso debate entre estes dois campos (que, repito, muitas vezes se cruzam) da cultura de esquerda no Brasil dos anos 60. Na visão cepecista, os filmes produzidos por eles, e também pelos cinemanovistas, teriam a função primordial de educar o povo para a Revolução – o compromisso estético estaria num segundo plano, ou seria mesmo deixado de lado. Como mostra bem o comentário de Maurice Capovilla, em 1962:

[Estes filmes] são feitos para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, não entrarão na história do cinema pelo seu 'valor artístico', pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas (sic) de difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem.⁷⁴

No manifesto “Por uma arte popular revolucionária”, Carlos Estevam afirma que

as posições do Centro Popular de Cultura nas questões fundamentais da arte popular e da arte em geral, não derivam exclusivamente da reflexão sobre problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura, chegamos às nossas concepções estéticas partindo de outras áreas da realidade.⁷⁵

preto e branco. Além dos baixos custos, o uso da cor estava, em certo sentido, ligado a um cinema do espetáculo, à lá superproduções de *Hollywood*, em *Cinemascope*. É patente, portanto, que as outras obras cinemanovistas aqui citadas, já produzidas em cores, sejam pós-1964, apontando já para um possível movimento de tentativa de aproximação com o grande público.

⁷⁴ In: RIDENTI, Marcelo. op. cit., p. 90.

⁷⁵ In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., p. 59 (tradução minha).

Como apontam Johnson e Stam, esta concepção de arte, nacionalista e politizada como a do Cinema Novo, mas claramente dotada de uma visão paternalista do povo, não será totalmente abraçada pelos cinemanovistas, especialmente quando o CPC propõe a discussão coletiva dos projetos para filmes, algo que cineastas como Glauber Rocha e Carlos Diegues chamarão de “censura coletiva”, uma clara afronta ao “cinema de autor” proposto por eles.⁷⁶ Neste sentido, por mais que, como aponte, os cinemanovistas tenham a intenção de produzir um cinema crítico, politizado, de esquerda, e que, ao alcançar o povo, gere transformações neste povo, tais cineastas jamais perderam de vista as discussões estéticas, algo que fica claro em suas sucessivas tentativas de romper com a narrativa cinematográfica clássica.

No entanto, a tentativa de se posicionar “a favor do povo” por parte do Cinema Novo, a busca por dialogar com este povo para poder conscientizá-lo, esteve sim presente nas intenções iniciais do grupo, mesmo que de forma muito menos paternalista e esquemática do que a visão cepecista. O seguinte comentário de Joaquim Pedro de Andrade ilustra bem este posicionamento:

a simples indicação de uma tomada de posição, de uma definição política diante da realidade brasileira, não resolve problema algum. Não basta que um cineasta indique estar numa posição progressista em relação aos fenômenos que ocorrem no Brasil. É preciso – se ele tem realmente essa posição que indica ter, e se realmente é honesto – que procure ser efetivo politicamente, isto é, que torne seu filme um instrumento político e social efetivo. Ora, isso não ocorre de maneira alguma. Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado. No caso de se usar o cinema como instrumento revolucionário, é preciso que ele atinja a classe potencialmente revolucionária. Isso não ocorreu até agora em qualquer dos filmes feitos a partir de uma posição política revolucionária.⁷⁷

Tal depoimento é de 1967.

(...) A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. O Cinema Novo devota-se inteiramente a essa liberdade, em seu próprio nome, e no nome de todos os seus participantes, do mais ignorante ao mais talentoso, do mais fraco ao mais forte. É esta questão ética que se refletirá em nosso trabalho, na forma como filmamos uma pessoa ou uma casa, nos detalhes que escolhemos, *na moral que escolhemos para ensinar*. O Cinema Novo não é um filme, mas um complexo de filmes que irá, em última instância, fazer o público despertar para sua própria miséria.⁷⁸

No Cinema Novo, desde muito cedo, o que parecia óbvio – filmes com temática popular alcançariam imediatamente o povo, que, reconhecendo na tela suas mazelas e seus

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁷ ANDRADE, Joaquim Pedro de. *apud* VIANY, Alex. op. cit., p. 165.

⁷⁸ ROCHA, Glauber. *An Esthetic of Hunger*. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., p. 71. (tradução minha)

verdadeiros inimigos, seguiriam o exemplo dos personagens mostrados e sublevariam-se contra a opressão – acabou revelando-se não tão óbvio assim. Com algumas poucas exceções,⁷⁹ os filmes cinemanovistas foram retumbantes fracassos de bilheteria; o povo não parecia querer ver a si próprio nas telas de cinema – fracassos que contrastaram com o grande êxito crítico internacional de algumas dessas obras, como *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas secas* (ambos exibidos no Festival de Cannes de 1964, com o segundo vencendo os prêmios OCIC e dos Cinemas de Arte), *Os fuzis* (Urso de Prata de melhor direção no Festival de Berlim, em 1964) e *O pagador de promessas* (Palma de Ouro em Cannes, em 1962, como já citado).

As discussões travadas em torno de *Deus e o Diabo*, por exemplo, são patentes dessa preocupação. Trata-se, afinal, de um filme sobre um sertanejo que se revolta contra a opressão de um grande fazendeiro, e trafega pelo sertão nordestino com sua mulher em um longo e doloroso processo de tomada de consciência da realidade em que vive, passando por aqueles que Glauber Rocha considera os dois grandes males para a população do sertão brasileiro, a religiosidade exacerbada (representada pelo personagem do beato, o “Deus negro”) e o cangaço (representado por Corisco, o “Diabo louro”). Em debate realizado, em 1974, entre Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Joaquim Pedro de Andrade e Sérgio Saraceni, a relação do filme de Glauber com o público tornou-se assunto:

Alex: (...) O Glauber, por exemplo [em *Deus e o Diabo na terra do sol*]: toda a narrativa dele é baseada na maneira de contar lá do Nordeste. Ele, naturalmente, fez uma elaboração disto: já aquela própria gente de onde ele partiu, que o inspirou, talvez não entenda o filme que ele fez...

(...) *Sérgio:* Concordo com você que o Glauber se inspirou num público autêntico, mas esse 'público autêntico' não vai ao cinema. O resultado comercial do filme do Glauber não correspondeu à expectativa que ele tinha em função dessa inspiração.⁸⁰

Dez anos antes, quando do lançamento de *Deus e o Diabo na terra do sol* nos cinemas, essa discussão já havia vindo à tona, em outro debate organizado por Viany. As conclusões, no entanto, foram diversas, especialmente por parte do também cineasta Leon Hirszman, em sua defesa do filme e do “cinema de autor”:

⁷⁹ *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, foi um dos grandes sucessos de bilheteria de 1962 – e acabou por gerar grande celeuma com alguns censores, chocados com a naturalidade com que Ruy Guerra filmara o universo regrado a drogas, bebida e curras de dois jovens da Zona Sul carioca, e, principalmente, com a célebre cena de nudez frontal de Norma Bengell, que teria transformado a atriz em persona non grata em Minas Gerais, estado então governado por Magalhães Pinto. “Proibido e liberado inúmeras vezes”, diz Inimá Ferreira Simões, “*Os cafajestes* se tornou um emblema da luta entre o novo cinema que se fazia no Brasil e o conservadorismo de associações católicas e burocratas medíocres.” SIMÕES, Inimá Ferreira. op. cit., pp. 358-359.

⁸⁰ VIANY, Alex. op. cit., pp. 189-190.

(...) Beatriz [Bandeira], (...) sobre a questão das relações entre filme e público, diz, em suma, que *Deus e o Diabo na terra do sol* dificilmente será compreendido pelas platéias normais, pelas grandes massas.

Leon: Em primeiro lugar, essa discussão deve ficar para depois. Em segundo lugar, não existe filme na história do cinema que se comunique com as grandes massas em tese. Carimbar um filme como genial só porque se comunicou com as grandes massas não é o caso. O que é preciso é entender o filme dentro do processo do cinema brasileiro. Não bastá-lo intelectualmente, resolvê-lo intelectualmente. Mas sim entender o que ele significa no processo; porque não é um filme só que vai comunicar, uma visão de mundo só que vai comunicar com a platéia do cinema brasileiro. É toda uma perspectiva de cinema. E esse filme é parte dela. Eliminá-lo por não ter ligado na Bahia, no Rio Grande do Sul, ou seja lá onde for, é desperdiçar toda uma lição. (...)

E o debate continua:

(...) *Luiz Carlos Maciel*: Sobre a questão de ser o filme popular ou não, eu acho que isso leva a uma perspectiva importante. Eu acho que o próprio fato de que a história do filme, a estrutura do filme, os personagens do filme são baseados em coisas populares do Nordeste, do sertão, poderia levar a uma dúvida: 'Está certo, mas qual seria a receptividade disso tudo por parte de um público popular urbano, por parte do proletariado urbano?' Sem dúvida, é um problema que se poderia colocar. Mas eu queria colocar o problema da popularidade do filme e de suas possibilidades diante da massa, de suas possibilidades diante de um público popular, de outra maneira: no sentido de que até hoje ninguém pode preestabelecer, ninguém pode colocar *a priori* o que é um filme popular, o que é uma comunicação popular. Pode-se dizer que um filme é de público se se tomam certos pontos de referência; e os pontos de referência que existem no cinema são justamente aqueles mais inválidos. Um filme popular, um filme de público, para o público urbano, seria o filme que mais se aproximasse de um esquema comercial já conhecido, já manjado, um esquema que encampa uma estrutura toda alienante ela própria. Isso é que é o popular: o que consegue alienar de maneira mais fácil. E este filme [*Deus e o Diabo*] é totalmente o oposto. Depois do que o Leon disse, ficou perfeitamente claro que o filme é o contrário disso tudo. Então o filme não pode, de maneira alguma, ser popular segundo esses pontos de referência. O filme só pode ser popular de uma outra maneira. Que maneira é essa? Bem, essa maneira não está estabelecida, não existem ainda pontos de referência, não existe um novo cinema popular, já totalmente cristalizado, que nos forneça tais pontos de referência. (...) Eu acho, então, que o filme é um filme popular porque está inscrito na perspectiva do público popular, e do público popular que se desaliena vendo filmes que tenham uma estrutura desalienante.⁸¹

Ou seja, durante este intervalo de uma década, algo mudou na visão que os cinemanovistas possuíam acerca da relação de seu cinema com o público. Ou não. Bem, entre 1964 e 1974, o Brasil mudou. O Golpe civil-militar ocorrido no mesmo ano do lançamento de *Deus e o Diabo na terra do sol* produziu, como já comentei, mudanças claras na concepção de cinema dos membros do Cinema Novo. A esperança transbordante no destino glorioso do povo morreu – e morreram também os CPC's, sufocados pela repressão do novo regime que se instalara, fechados, juntamente com a UNE, logo após o Golpe –, e um novo Cinema Novo, melancólico, desiludido, auto-crítico, nasceu. Entre 1964 e 1968, no entanto, a produção cultural de esquerda brasileira não só conseguiu manter-se respirando,⁸² como viu

⁸¹ Idem, pp. 79-82.

⁸² Dizer que a arte de esquerda no Brasil no período entre 1964 e 1968 manteve certa liberdade não significa

surgir novas ebulições. O próprio Cinema Novo destes anos, carregado desse clima de desilusão consigo mesmo e com o país, produziu obras de imenso valor artístico – basta lembrarmos, por exemplo, dos dois grandes filmes do cineasta paulista Luís Sérgio Person, *São Paulo S.A.* (1965) e *O caso dos irmãos Naves* (1967); da estreia em longa-metragens de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça* (1965); da também estreia de Arnaldo Jabor, o documentário *A opinião pública* (1967); de *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.; de *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman; e de *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, grande sucesso de público em 1967 –, isso sem falar dos já citados *O desafio*, *O bravo guerreiro* e principalmente *Terra em transe*. Estes foram também os anos do surgimento e fortalecimento de um novo teatro brasileiro, especialmente dos espetáculos do *Teatro de Arena*, do grupo *Opinião* (que teve seu célebre espetáculo homônimo registrado por Paulo César Saraceni em uma bela cena de *O desafio*, com Maria Bethânia cantando “Carcará”) e do *Teatro Oficina*; e foram também os anos marcados pela explosão do tropicalismo.

O mais duro golpe sobre a criatividade artística brasileira veio em 1968, com a decretação do Ato Institucional número 5. Com o “golpe dentro do golpe”, a repressão abateu-se sobre o país, com cassações de direitos políticos de professores universitários, jornalistas, diplomatas, entre outros, e com os delegados da censura se instalando de forma arbitrária e violenta nas redações dos jornais, nas emissoras de rádio e de televisão, nas casas de espetáculo. O regime militar cerceava não só a liberdade política de grande parte dos brasileiros, mas também o campo da cultura e da produção artística.⁸³ Os efeitos do AI-5 sobre a arte em geral, e sobre o Cinema Novo em particular, foram perversos. A censura de filmes, já tradicional no Brasil há décadas – basta olharmos para os já citados casos de *Rio 40 graus* e *Os cafajestes* para reconhecer que, em matéria de cerceamento à produção cinematográfica, o regime instaurado em 1964 não foi totalmente inovador –, intensificou-se, e, assim como ocorrera com a mudança política gerada pelo golpe de quatro anos antes, reflexos apareceram no interior das narrativas das novas obras cinemanovistas. Neste sentido, toma conta dos

negar a forte atuação da censura por parte dos militares já desde o início do regime – os casos de filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol*, *O desafio*, *O padre e a moça*, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Terra em transe*, todos explorados por Inimá Ferreira Simões em seu artigo sobre a censura cinematográfica no Brasil, deixam bem claro isto. No entanto, como aponta Simões, “até a edição do AI-5 a censura teve sua atuação inúmeras vezes contestada na Justiça. Produtores e cineastas (ou distribuidores dos filmes estrangeiros mutilados pela tesoura paranóica) constituíam advogados, entravam com recursos na Justiça e muitas vezes obtinham vitórias contra as decisões emanadas de Brasília, o que, sabe-se, irritava profundamente os setores mais radicais do movimento revolucionário, na medida em que sentiam seus esforços em passar o país a limpo tolhidos por juizes e jornalistas que se colocavam invariavelmente ao lado dos 'subversivos'.” SIMÕES, Inimá Ferreira. op. cit., p. 362.

⁸³ CRUZ, Sebastião C. Velasco & MARTINS, Carlos. *De Castello a Figueiredo: uma incursão na pré-história da “abertura”*. In: SORJ, Bernardo, et al. *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

filmes do Cinema Novo a opção pela alegoria, como apontam Johnson e Stam, num contexto de censura rigorosa. Dessa forma, segundo a dupla de autores norte-americanos, obras como *Macunaíma*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, *Os herdeiros*, de Carlos Diegues, *Como era gostoso o meu francês* e *Azyllo muito louco*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, adotariam formas metafóricas para falar do Brasil do presente.⁸⁴ Jabor, aliás, faz uma lúcida síntese desse processo vivido pelo Cinema Novo brasileiro, em debate com Alex Viany, Teresa Trautman e Walter Lima Jr., trazendo para a discussão um outro componente do choque vivido pelos cinemanovistas naqueles anos, o surgimento do chamado *Cinema Marginal*:

(...) O Cinema Novo era um cinema que queria se fazer, um cinema materialista no sentido histórico da palavra, entende? Esse projeto em 1968 chegou ao ponto mais rico da sua evolução e foi interrompido por uma repressão política muito forte – que fez com que os filmes, vamos dizer assim, tenham enlouquecido o que estavam dizendo, tenham sido levados a criar uma espécie de terceira linguagem para dizer as coisas que queriam dizer e que já não podiam ser ditas então. (...) Então os filmes entraram no que geralmente se chama de delírio, fase alegórica etc. etc. Uma característica não sei se boa ou má. Seu *Brasil ano 2000* [dirigindo-se a Lima Jr.]... meu *Pindorama*... O *Azyllo muito louco* do Nelson... *Os herdeiros*, do Cacá [Diegues]... Filmes bem dessa época. (...) Foi um período de perplexidade para a geração dos chamados fundadores do Cinema Novo, na qual eu não me incluo. E nesse momento houve também uma outra corrente alternativa, o cinema

⁸⁴ Não deixa de ser curiosa, e de certa forma comprobatória do êxito destes cineastas em driblar a repressão através de alegorias, a história da relação de *Macunaíma*-filme com a censura, relatada pelo próprio Joaquim Pedro à Alex Viany em entrevista de 1983:

“*Joaquim Pedro*: [*Macunaíma*] Estava inteiramente interdito e eu batalhava. Ficou proibido durante seis meses. Finalmente consegui que a censura fizesse uma lista de cortes para liberar o filme. Exigiram 16 cortes. Isso acabava com o filme, era sequências inteiras. Por exemplo, cortaram todos os nus: de perto, de longe, com movimento, parados, todos. Era impossível, o filme ia perder todo o sentido. Os cortes levavam quase 20 minutos do filme, sei lá! Quase meia hora. Batalhando, batalhando, consegui em Brasília ser recebido pelo chefe da Polícia Federal, que era autoridade superior ao chefe da censura, e ele disse que faria uma projeção para a família dele e para algumas senhoras, gente de senso comum, gente em quem confiava. E assim se fez. Não me deixaram assistir à sessão. Fiquei olhando pelo buraquinho da cabine de projeção para ver as reações. Tinham acabado de projetar um filme sobre Che Guevara para os militares. A sala estava repleta de militares fardados que ficaram lá para ver o *Macunaíma*. Me lembro que a certa altura vi uma senhora tapar os olhos de uma menina para ela não ver o que se passava na tela. Logo depois da projeção o chefe da Polícia Federal, com uma cara carrancuda, me disse que o filme não tinha ido bem. Pessoalmente, ele achava o filme uma droga e, além disso, ele tinha um sistema de notas para julgar os filmes e as notas do *Macunaíma* tinham sido baixíssimas. Ele estava com uma sobrinha ao lado e me lembro que comentou: 'A minha sobrinha aqui, por exemplo, que eu acho uma pessoa muito inteligente, de muito bom senso, deu zero pro seu filme'. Aí apelei para o último cartucho, a boa crítica internacional. Eu tinha conseguido que o filme fosse exportado para o Festival de Veneza e lá a crítica tinha sido favorável. Mostrei os recortes com os elogios, procurei mostrar que o filme havia tido repercussão favorável lá fora. Pedi que ele lesse o material, e ele se interessou. Disse que a mulher dele estava estudando francês e ia gostar de ler aquelas coisas para ele. E marcou novo encontro, dois dias mais tarde. Dois dias depois, quando cheguei, o homem estava mudado: 'Ah! Minha senhora gostou muito das críticas', e me propôs uma coisa absurda: dos 16 cortes eu deveria escolher três. 'Escolha três e pronto, assunto encerrado!' Difícil, não é? Sei lá. Escolhi três que me pareceram mais inócuos e ele aceitou. Quer dizer, eu podia escolher três, quaisquer três, os cortes não tinham a menor importância. Era um acordo completamente absurdo. Escolhi três cortes de nudez. Cortes feitos, o filme foi finalmente liberado.” ANDRADE, Joaquim Pedro de. *In*: VIANY, Alex. op. cit., pp. 262-263. Ou seja, *Macunaíma* quase foi completamente censurado no Brasil não por suas críticas políticas, por seu olhar ácido sobre a sociedade brasileira sob a ditadura civil-militar, mas por suas cenas de nudez e seu ‘mau gosto’”.

underground, com os filmes do Rogerio Sganzerla, do Júlio Bressane, e outros cineastas que vieram dar uma certa lição ao cinema brasileiro, na época encalacrado. Lição um pouco cruel em alguns sentidos, porque não percebia as dificuldades de uma geração que estava criando uma linguagem, um determinado tipo de cinema, e de repente se viu impedida de concluir essa criação. Mas uma lição juvenil, e, nesse sentido, bastante oportuna, de simplicidade. Uma chamada para uma relação mais sincrônica com a realidade brasileira, como a do Cinema Novo no seu nascimento. (...) Depois disso sinto que o cinema brasileiro, no meu caso pessoal, é a minha experiência, diversa dos outros talvez, perdeu um pouco de seu caráter messiânico. Procurou de alguma forma descobrir a existência do público. Deixou de ser uma coisa que ia salvar a realidade brasileira, que ia salvar o Brasil. A porrada de 1968 foi muito forte. Perdeu-se, num certo sentido, o rebolado cultural...⁸⁵

Vale ressaltar que, como aponta Alcides Freire Ramos, não necessariamente o uso de alegorias corresponde a formas de resistência à censura:

O cinema brasileiro, preocupado com as grandes 'questões nacionais', utilizou-se muitas vezes de estratégias comunicativas que, para muitos, podem ser definidas como alegóricas. Não parece correto, porém, afirmar que esta forma de composição foi mobilizada *simplesmente* em virtude de sérios impedimentos à liberdade de expressão. Por isso, embora seja verdade que a 'alegoria presumivelmente floresce sob censura política', no caso do Cinema Novo a opção pelo modo de composição alegórico é anterior ao AI-5 e, na realidade, parece responder sobretudo à necessidade de lidar com problemas complexos, não redutíveis ao nosso cotidiano imediato.⁸⁶

No entanto, parece inegável que, de fato, no pós-AI-5 o cinema alegórico “floresceu” no Brasil.

Outro acontecimento cinematográfico importante no Brasil entre esses anos foi a criação, em 12 de setembro de 1969, através do Decreto-Lei nº 862, da Empresa Brasileira de Filmes S.A., a EMBRAFILME.

Empresa de economia mista, a EMBRAFILME tinha como objetivos a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação do INC [Instituto Nacional de Cinema, autarquia existente desde novembro de 1966], podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.⁸⁷

Submetida, num primeiro momento, aos estritos interesses do governo militar,⁸⁸ a

⁸⁵ JABOR, Arnaldo. *In*: VIANY, Alex. op. cit., pp. 229-232.

⁸⁶ RAMOS, Alcides Freire. op. cit., pp. 131-132.

⁸⁷ AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME*. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 23.

⁸⁸ Citando o futuro superintendente de produção da empresa, Antônio Cesar Costa, Amancio aponta para a existência de um “período militar” na EMBRAFILME, quando os principais cargos foram ocupados por filhos ou apadrinhados políticos de ministros e membros das Forças Armadas.

O objetivo inicial da empresa, de distribuir os filmes brasileiros no exterior, não foi bem recebido pela

EMBRAFILME acabaria por transformar-se na grande financiadora do cinema brasileiro, atingindo seu período áureo, segundo Tunico Amancio, sob a gestão de Roberto Farias (1974 a 1979). Quando desmantelada pelo presidente Fernando Collor de Mello, em 1990, deixou o cinema brasileiro órfão da atuação central do Estado na produção de filmes, e, logo, presa fácil para o mercado internacional. Grande número de obras de cinemanovistas foi financiado e produzido graças à empresa,

que foi, sem dúvida, um rico laboratório de práticas, articulações e ousadias, onde se testavam as políticas e os enfrentamentos da classe cinematográfica com seus fantasmas, constituindo seu próprio terreno de ação, minado pela ocupação ostensiva do colonizador estrangeiro.⁸⁹

Definitivamente, portanto, o Brasil de 1974 não era o mesmo de dez anos antes, nem no campo político, nem no cultural, nem no específico campo cinematográfico. A percepção da relação do Cinema Novo com o público de cinema no país vinha mudando desde o golpe de 1964, com os filmes auto-reflexivos e auto-críticos à lá *O desafio* e *Terra em transe*, e se acentuou no pós-AI-5. A já citada reportagem da revista *Veja*, de 18 de setembro de 1968,⁹⁰ aponta para a produção de um “novo Cinema Novo”, em cores, e em diálogo mais aberto com o público. Nesse sentido, *Macunaíma*-filme tornou-se quase um cânone dessa nova relação entre a produção dos cinemanovistas e o grande público.

Lançado no Rio de Janeiro em três de novembro de 1969, *Macunaíma* arrastou multidões aos cinemas – conquistou o público com seus inúmeros diálogos com a realidade brasileira dos anos 60, com seu humor sacana e ao mesmo tempo ácido, e, principalmente, com a recuperação (crítica) realizada por Joaquim Pedro de Andrade das chanchadas cariocas da Atlântida, tanto no uso do elemento cômico, quanto na escalação de atores profundamente identificados com o gênero, especialmente o protagonista Grande Otelo.⁹¹ Rapidamente, o

classe cinematográfica do país de forma geral, segundo o autor: “A reação da classe cinematográfica foi de absoluta indignação, denunciando a inconseqüência de um órgão voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional, numa atitude que explicitava também o caráter autoritário da medida, efetivada sem a necessária discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica.” Idem, pp. 24-25.

⁸⁹ Idem, p. 12.

⁹⁰ Ver nota 73.

⁹¹ Muitas vezes sátiras de grandes sucessos de *Hollywood*, as chanchadas da Atlântida Cinematográfica constituíram, especialmente durante as décadas de 1940 e 1950, um poderoso nicho de mercado para o cinema brasileiro. Filmes como *Carnaval no fogo* (1950), de Watson Macedo, *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle, *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou correr*, ambos de 1954 e de Carlos Manga, foram estrondosos sucessos de bilheteria quando de seu lançamento nos cinemas brasileiros. Eram filmes profundamente conectados com a dinâmica do carnaval carioca – as canções que seriam lançadas a cada ano eram inseridas em suas narrativas –, e que traziam, segundo João Luiz Vieira, uma dinâmica dupla de valorização da cultura brasileira, especialmente a considerada “popular”, e de subserviência ao poder do cinema estrangeiro,

segundo longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro se tornaria, segundo Fernão Ramos, referência para os cinemanovistas da possibilidade de atingir o grande público sem entregar-se às fórmulas gastas da narrativa clássica.⁹²

Não se deve pensar, no entanto, que o sucesso de *Macunaíma* representaria para os cinemanovistas a descoberta de uma fórmula, a ser reproduzida à exaustão. Diferentemente do que acontecera com as chanchadas propriamente ditas – onde havia não só repetição da temática, da linguagem e da construção narrativa e dos personagens, mas até mesmo dos atores que os interpretavam –, o Cinema Novo, justiça seja feita, jamais realizou tal opção artística e intelectual. Isso fica claro no já citado debate entre Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Sérgio Saraceni e Carlos Diegues:

Diegues: Macunaíma e Como era gostoso o meu francês fizeram sucesso a partir de uma experiência tipicamente cinemanovista, porque acho que não existe experiência no cinema brasileiro. Nunca partimos de fórmulas já testadas para chegar a um filme. (...)

Alex: (...) Não se trata de usar qualquer fórmula de sucesso – seja Macunaíma, ou Como era gostoso o meu francês ou Toda nudez será castigada [longa-metragem de Arnaldo Jabor, baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues, lançado em 1973, e que também obteve estrondoso sucesso de público, além de ter vencido o Urso de Prata de melhor direção no Festival de Berlim], ou qualquer outra que vocês queiram citar – mas sim não desprezar as lições do cinema brasileiro e de nossos próprios erros e acertos. (...)

Diegues: O cinema brasileiro sempre que acertou em relação ao público acertou correndo os maiores riscos: Macunaíma, o [Como era gostoso o meu] Francês.

*Alex: Eu sei! Eu concordo com isso. (...) Nós não sabemos nada sobre o público. Então, se nada sabemos sobre o público, não temos fórmulas para agradar ao público. As experiências todas me interessam, como já disse...*⁹³

Joaquim Pedro foi buscar em *Macunaíma*, obra icônica do movimento modernista brasileiro da década de 1920, a inspiração para seu segundo (e mais bem-sucedido) longa-metragem. Ele não foi o único cinemanovista, entretanto, a retornar ao modernismo – tanto

principalmente norte-americano, ao reconhecer e criticar, em suas sátiras, a incapacidade do Brasil de produzir obras filmicas com a mesma qualidade de *Hollywood*. VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro*. In: Revista *Filme Cultura*. nº 41/42, Ano XVI, maio de 1983, pp. 22-36. Por seus grandes êxitos econômicos, os exemplares do gênero, ainda que duramente criticados pelos cinemanovistas, ganharam por parte destes ao menos o reconhecimento de sua importância na conquista do público brasileiro para um cinema produzido no país. Nas palavras de Alex Viany: “Apesar de seus notórios defeitos, a chanchada serviu para provar que o filme brasileiro podia ser um bom negócio; e, pondo na tela os trejeitos e o linguajar da 'gentinha' do Rio de Janeiro, acabou de vez com a lenda, criada por uns tantos filmes pretensamente 'sérios', de que o brasileiro não sabia comportar-se defronte da câmera e de que a língua portuguesa não se prestava aos diálogos cinematográficos.” VIANY, Alex. op. cit., p. 178.

Macunaíma se apropria, até certo ponto, do tipo de humor feito pelas chanchadas, humor grotesco-carnavalesco, com um malandro, esperto mas desajeitado, como protagonista, e com a temática da dupla identidade, tão comum nos filmes carnavalescos da Atlântida, voltando à cena. No entanto, o filme é também uma espécie de anti-chanchada, na medida em que nega a validade dessa figura do malandro, rompendo com o caráter, comum nas chanchadas, vitorioso de sua trajetória.

⁹² RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

⁹³ VIANY, Alex. op. cit., pp. 208-222.

antes quanto após o sucesso de *Macunaíma*-filme, obras daquele período foram adaptadas para o cinema pelo Cinema Novo.

Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, levou a literatura de Graciliano Ramos às telas em duas oportunidades: em seu clássico *Vidas secas*, de 1963 (o original é de 1938), e em *Memórias do cárcere*, em 1984 (o livro, publicado postumamente, é de 1953); Nelson Pereira também filmaria, em duas ocasiões, obras de Jorge Amado: *Tenda dos milagres* (1978) e *Jubiabá* (1987); outro cineasta que teve êxito ao adaptar Graciliano Ramos foi Leon Hirszman, em 1972: o livro *São Bernardo* (de 1934) transformou-se em um filme aclamado e premiado nas mãos do cinemanovista; Walter Lima Jr., ao estreiar em longa-metragens em 1965, filmou *Menino de engenho*, livro de José Lins do Rego de 1932; Zelito Vianna lançou, em 1974, *Os condenados*, inspirado em obra literária homônima de Oswald de Andrade (de 1922); Roberto Santos filmou *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, em 1965; e Eduardo Scorel seguiu Joaquim Pedro e adaptou Mário de Andrade em *Lição de amor*, de 1975 (versão cinematográfica de *Amar, verbo intransitivo*).

Por ocasião do lançamento de *São Bernardo* nos cinemas, Hirszman comentou, em entrevista, essa relação do cinema brasileiro com obras literárias canônicas, especialmente do modernismo:

Com o surgimento de vários filmes que dialogam com a literatura, parece que estamos tendo uma espécie de continuidade no processo cultural brasileiro. Os filmes do pessoal ligado ao movimento renovador do cinema brasileiro da década de 1960, além de críticos, estiveram intimamente ligados à literatura nacional. Basta citar *Macunaíma*, *Vidas secas* ou *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que são marcos dessa importante relação. Assim sendo, meu novo filme, *S. Bernardo*, acaba entrando nessa tradição. E como cineasta, minha adaptação do livro é antes uma tentativa de contribuir para a discussão de diversos temas que estão presentes em Graciliano Ramos.⁹⁴

No entanto, foi mesmo Joaquim Pedro de Andrade o cinemanovista mais intimamente

⁹⁴ Fragmento de entrevista que permaneceu inédita até 2005, feita para publicação na revista “Argumento” (periódico que teve vida breve, entre outubro de 1973 e fevereiro de 1974, com apenas quatro edições, até ser suspenso por pressão da censura). Entrevista realizada por Paulo Emílio Salles Gomes, e presente no encarte do DVD do filme *S. Bernardo*, lançado pela VideoFilmes. p. 26.

Ismail Xavier também destaca a relação entre Cinema Novo e modernismo: “Como parte de sua crítica social lhe era necessário [ao Cinema Novo] colocar-se como primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais consequente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 1920, movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas. (...) o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 1960 em sua resposta aos desafios do seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo do cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica.” XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. pp. 23-24.

ligado ao movimento modernista brasileiro. Filho do fundador do SPHAN Rodrigo de Mello Franco, e, logo, próximo a algumas figuras de tal movimento – Mário de Andrade trabalhou com seu pai e Manuel Bandeira era seu padrinho de crisma –, Joaquim Pedro, já em seu primeiro curta-metragem, *O poeta do castelo e o mestre de Apipucos*, teve Bandeira, poeta modernista, como um dos protagonistas. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *O padre e a moça*, foi inspirado em poema de outro modernista, Carlos Drummond de Andrade. Em sua vida profissional pós-*Macunaíma*, o cineasta ainda fez *Os inconfidentes*, filme sobre a Inconfidência Mineira que tinha como uma de suas principais fontes o livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e biografou Oswald de Andrade em 1981, naquele que acabou por ser seu último longa-metragem, *O homem do Pau Brasil*.

O que explicaria tantas adaptações de obras de um mesmo (ainda que imensamente plural) movimento artístico? Mais do que um reservatório de ideias para filmes, o modernismo foi para o Cinema Novo uma espécie de norte, um ponto de referência de movimento artístico de vanguarda no Brasil para aquele grupo de jovens cineastas que buscavam, assim como os jovens de 1922, mudar a percepção sobre arte no país, a relação desta com o público e, em última instância, a sociedade brasileira.

Muito já foi dito, escrito e debatido sobre o modernismo brasileiro, e não me caberia aqui aprofundar-me nas discussões sobre o tema – não creio ter as condições mínimas para tal. Entretanto, apresentarei de forma geral alguns aspectos do movimento, com o intuito de permitir o estabelecimento de uma relação analítica que auxilie a compreensão de sua importância para o Cinema Novo.

Costuma-se datar o início do movimento modernista brasileiro de 1922, quando da realização da Semana de Arte Moderna (13 a 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo). Entretanto, os acontecimentos daquele ano foram o ápice de uma confluência de forças que se acumulavam já há algum tempo: basta lembrarmos da polêmica em torno da exposição das obras de Anita Malfatti, em 1917, atacada em artigo de Monteiro Lobato, e defendida publicamente por Oswald de Andrade – que, cinco anos mais tarde, estaria na linha de frente da Semana de Arte Moderna –, ou também do lançamento, em 1921, do livro *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, que já adiantava algumas das principais discussões que os modernistas trariam à cena.⁹⁵ Randal Johnson, em seu *Literatura e cinema*.

⁹⁵ Annateresa Fabris aponta que é importante lembrar que a “questão moderna é um dado fundamental na produção cultural dos primeiros anos do nosso século [XX] e não uma súbita descoberta do grupo de São Paulo por volta da década de 1920. FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. p. 18.

Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo, define o movimento:

O movimento modernista [brasileiro] surgiu como uma resposta a movimentos artísticos de vanguarda na Europa nas primeiras décadas do século, como uma reação ao código literário que dominava as letras brasileiras desde o fim do século XIX, e como uma reflexão cultural das transformações políticas e sócio-econômicas que a sociedade brasileira sofria durante o primeiro quarto do século. A Semana de Arte Moderna, uma série de exposições de artes plásticas, concertos, leituras de poesia e prosa e conferências sobre a teoria estética moderna, promovida por um grupo de artistas aristocráticos e burgueses em fevereiro de 1922, marca o começo oficial do modernismo no Brasil.⁹⁶

Influenciado, portanto, por movimentos vanguardistas europeus – especialmente o futurismo italiano –, o modernismo brasileiro buscava romper com uma mentalidade *passadista* predominante na arte e na cultura brasileiras – o alvo principal era o formalismo e o conservadorismo exagerados dos poetas parnasianos –, e inserir o país na dita modernidade. Assim, em sua chamada *primeira geração*, o movimento adotaria basicamente uma estratégia de choque, de ousadia, que levasse à ruptura com aqueles a quem eles criticavam.⁹⁷ O fervilhar de ideias e propostas, entretanto, seria imenso na década de 1920 – nestes anos, seriam lançadas revistas (a *Klaxon*, em 1922, e a *Revista de Antropofagia*, de 1928, são as principais), manifestos (de Oswald de Andrade viriam o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de 1924, e o *Manifesto antropófago*, em 1928; em 1926 surgiria o *Manifesto regionalista*, do Centro Regionalista do Nordeste; em 1929, um grupo de modernistas que apostariam em um ultra-nacionalismo que acabaria por desembocar no Integralismo, publicaria o *Manifesto do verde-amarelismo*) e livros (sendo o *Macunaíma* de Mário de Andrade, escrito em 1926, revisado em 1927, e finalmente publicado em 1928, o mais marcante deles, mas também merecem destaque o já citado *Paulicéia desvairada*, também de Mário, e *Os condenados*, de 1922, e *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, ambos de Oswald).

Não é fácil definir esta *primeira geração* modernista sem cair em generalizações empobrecedoras de sua complexidade. Em sua apresentação do movimento, Randal Johnson enfatiza a relação deste com a realidade sócio-política de sua época – e, neste sentido, os primeiros modernistas seriam “alienados”, comprometidos por sua relação com seus

⁹⁶ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. p. 46.

Nas palavras de Annateresa Fabris, “Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens na moda, mas sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e a seus novos atores.” FABRIS, Annateresa. op. cit., p. 21.

⁹⁷ ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 132.

patrocinadores aristocráticos e burgueses: estes estariam a bancar esta nova arte, potencialmente libertadora de forças sociais até então oprimidas, desde que os artistas não movimentassem tais forças (não que este fosse um pacto explícito, obviamente). Nas palavras de Mário de Andrade, reproduzidas por Johnson, ele eram “abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer 'abstencionistas', o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes.”⁹⁸

No entanto, desde muito cedo será central no movimento uma discussão de tonalidades fortemente políticas, mesmo que de forma “inconsciente”, em torno da questão da identidade brasileira e do nacionalismo. Este seria o traço distintivo de nossa vanguarda artística,⁹⁹ que diferenciaria o nosso modernismo, em sua simultânea e aparentemente paradoxal ênfase na modernidade e no arcaico, nas inovações técnicas e nas raízes brasileiras, das vanguardas artísticas da Europa. A *antropofagia oswaldiana* – da qual tratarei detalhadamente nos capítulos 2 e 3 – seria, em sua proposta de assimilação crítica das influências externas, a radicalização – e, talvez, a solução – deste paradoxo.

Enfim, o que mais interessa nesta altura é que a questão do nacional, da “colonização” da cultura brasileira por suas influências externas, será retomada também pelo Cinema Novo.¹⁰⁰ Para Randal Johnson, inclusive, o que une os dois movimentos artístico-culturais é

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. In: JOHNSON, op.cit., p. 53.

⁹⁹ FABRIS, Annateresa. op. cit., p. 15.

¹⁰⁰ Joaquim Pedro de Andrade e Alex Vianny, em entrevista concedida pelo primeiro ao segundo, em 1967, desenvolvem alguns destes temas, relacionando os caminhos trilhados pelo modernismo com aqueles que o Cinema Novo trilhava na década de 1960. Aparecem aqui: a relação com a arte estrangeira, a dificuldade de comunicação com o grande público e a valorização do papel do movimento modernista para a cultura brasileira:

“Joaquim Pedro: (...) A meu ver, um dos fatores dessa defasagem de nossos filmes em relação ao público brasileiro e, portanto, em relação também à realidade brasileira, decorre dos problemas da autoria. (...) Nós todos – autores de filmes, de livros, de peças de teatro etc – vivendo aqui no Brasil, não deixamos de receber informação da vanguarda cultural do mundo inteiro; e somos, evidentemente, atingidos por essa informação. Quer dizer: há sempre uma camada de interpenetração, de comunicação, entre a inteligência dos países mais desenvolvidos e a nossa dos países menos desenvolvidos. Esse é um fenômeno que sempre ocorreu. No movimento de 1922, por exemplo, houve a tentativa de uma tomada de posição em relação a esse problema; uma recusa do que representasse valores e processos diretamente importados e sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade, e uma tentativa de encontrar os processos legitimamente brasileiros, que seriam, por princípio, comunicativos e desalienantes. As obras saídas do movimento de 1922, a partir desse raciocínio, teriam tido uma comunicação de massa muito mais fácil do que realmente tiveram. Mas aconteceu que, apesar dessa intenção, dessa programação, havia, como característica do movimento, um processo intelectual complexo, uma pretensão intelectual, que impossibilitava essa comunicação com a massa. *Acho que só teríamos a ganhar se tornássemos a analisar o movimento de 1922 em relação ao que ocorre atualmente.* (...)”

Alex: (...) você se referiu a 1922, numa lembrança muito oportuna. Realmente, foi um movimento que tentou encontrar soluções brasileiras – soluções estéticas brasileiras – para melhor chegar ao povo. E, sem dúvida, a Semana de Arte Moderna realmente esforçou-se em procurar uma linguagem brasileira para a arte brasileira; e isso deveria auxiliar essa arte a atingir uma camada maior de nosso povo. Mas, como sabemos, não foi precisamente o que aconteceu. Contudo, concordamos em que o movimento de 1922 teve uma enorme importância. E hoje, já se pode dizer que cumpriu seu papel, influenciando onde podia influir, isto é, nas camadas intelectuais, que passaram a utilizar os resultados das pesquisas e dos ensinamentos dos modernistas.” VIANNY, Alex. op. cit., pp. 166-168.

justamente esta tentativa de descolonizar a cultura brasileira.¹⁰¹ Na dita *segunda geração* do modernismo, a centralidade destas discussões seria ainda maior: é na década de 1930 que são lançadas obras como *Vidas secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, livros de forte apelo social e regionalista, que trazem para o palco principal da cultura brasileira, exatamente como os cinemanovistas fariam 30 anos depois – justamente adaptando estas obras –, temas como a miséria, a fome e o sertão.

Se fizermos um pequeno exercício de digressão intelectual, talvez pudéssemos dizer que a relação do Cinema Novo pré-1964 seria, então, mais forte com essa segunda geração modernista (na temática, nas pretensões, nas obras adaptadas), enquanto a produção cinemanovista pós-1968 se aproximaria mais da geração da década de 1920, em seus debates estético-narrativos, e sobre a relação entre arte e público, e também por certa aproximação temática – lembremos que *Macunaíma*-filme é uma das obras-símbolo desta fase do Cinema Novo, e que o Tropicalismo, importante interlocutor neste momento, também buscou recuperar o modernismo da década de 1920, especialmente Oswald de Andrade (algo que será melhor explorado no próximo capítulo).

Há problemas neste olhar generalizante que acabo de propor, mas que não diminuem a forte proximidade entre os dois movimentos – não há como ignorá-la – em suas respectivas trajetórias, opções estéticas e políticas, ambiguidade das relações estabelecidas com movimentos artísticos de outros países, e no grande número de referências (e adaptações) de um movimento ao outro.¹⁰²

Interessa, no entanto, também, aproximar Cinema Novo e modernismo em um outro aspecto (que já aparece sendo debatido por Joaquim Pedro e Alex Viany na *nota 101*): o caráter de artistas-intelectuais-militantes assumido por seus participantes.

Tanto os modernistas quanto os cinemanovistas participaram ativamente das questões políticas de seu tempo. Quando o modernismo explodiu, na década de 1920, o Brasil vivia o ocaso da chamada República Velha, com seus aristocratas rurais comandando a política brasileira – os anos de 1920 foram marcados por movimentos contestatórios da velha ordem,

¹⁰¹ JOHNSON, Randal. op. cit., p. 43.

¹⁰² Vale lembrar que Joaquim Pedro de Andrade – o mais modernista dos cinemanovistas – lançou *O homem do Pau Brasil* em 1981, mesmo ano da morte de Glauber Rocha, e dedicou a cinebiografia de Oswald de Andrade a seu amigo cineasta. Para Joaquim Pedro, Oswald e Glauber aproximavam-se: “Aquela irreverência e agressividade [de Oswald] tinham um eco muito presente que era o Glauber, porque o Glauber tinha um comportamento engraçado, muito surpreendente, e que muitas vezes se aproximava das coisas do Oswald. De repente é como se fosse uma saraivada de flechas para todos os lados. Ele é uma metralhadora giratória, como o Glauber.” Trechos extraídos de entrevistas concedidas a José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 05 de maio de 1982, e à Laura Greenhalgh publicada n’*O Estado de S. Paulo* em 13 de fevereiro de 1982, e artigo de Joaquim Pedro intitulado *O Matriarcado antropofágico*, publicado na *Folha de São Paulo* em 06 de março de 1982. Tais trechos estão presentes no encarte do DVD do filme *O homem do Pau Brasil*, lançado pela VideoFilmes.

como o *tenentismo*, as primeiras grandes greves operárias (na realidade, 1917 é o marco neste sentido, com a mobilização, em São Paulo, de cerca de 20.000 trabalhadores), e a fundação, também em 1922, do Partido Comunista do Brasil. Foi também um período de aceleração da urbanização e da industrialização brasileiras e de aumento da imigração estrangeira para o país. E os jovens modernistas não deixariam de fazer parte da oposição ao poder instaurado, ainda que seu engajamento não fosse propriamente ostensivo, total – vale lembrar que Mário de Andrade foi um dos fundadores do Partido Democrático, em 1927. A década de 1930 mudaria radicalmente esta relação dos artistas com o mundo da política. Oswald de Andrade, por exemplo, falido após a crise do capitalismo de 1929, deu guinada à esquerda, filiando-se ao PCB em 1931. Foi na militância comunista que se envolveu com Patrícia Galvão (Pagu), com quem fundaria o jornal (de curta duração) *O Homem do Povo* – o periódico, que pregava a luta operária, seria empastelado por estudantes da Faculdade de Direito e proibido pela polícia, menos de um mês após sua criação. Oswald permaneceu no PCB até 1945. Cinco anos depois, seria candidato (derrotado) a deputado federal pelo Partido Republicano Trabalhista.¹⁰³ Lembro ainda o caso de participantes do movimento modernista brasileiro como Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida, criadores do já citado *verde-amarelismo* e, posteriormente, em 1932, da Ação Integralista Brasileira.¹⁰⁴

Os cinemanovistas, por sua vez, tiveram suas trajetórias pessoais e artísticas profundamente marcadas pelos acontecimentos do Brasil em que viviam. O Cinema Novo era basicamente um cinema político.¹⁰⁵ Nascido em meio ao êxtase do desenvolvimentismo no Brasil (segunda metade da década de 1950, sob o governo de Juscelino Kubitschek, e primeira dos anos de 1960, sob João Goulart), este novo cinema brasileiro viveu, em seus anos iniciais, os efeitos da efervescência contestatória que mobilizou as esquerdas brasileiras na época do governo Jango. A esperança depositada no caráter revolucionário do povo em filmes como *Barravento*, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *Ganga Zumba*, entre outros, foi fruto também de um diálogo aberto com estes anos populistas – como já discuti anteriormente. Assim como o amargor e a desilusão crítica de obras como *O desafio*, *O bravo guerreiro* e

¹⁰³ ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

¹⁰⁴ Carlos Zilio aponta que, “do ponto de vista político-partidário não há muita dúvida quanto à trajetória dos modernistas. Se no início da década de 1920 tendiam para o descompromisso boêmio ou o apoio aos partidos oligárquicos, eles iam, pouco a pouco, buscar outras possibilidades. Estas tanto poderiam ser as vias da oposição ainda nos marcos da República Velha, como o Partido Democrático ou, de modo mais significativo, o engajamento nas duas correntes que no seu antagonismo iriam marcar o século: o comunismo e o fascismo.” ZILIO, Carlos. *A questão política no modernismo*. In: FABRIS, Annateresa. op. cit., p. 111.

¹⁰⁵ “Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos.” WOLLEN, Peter. “Cinema e Política”. In: XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p. 85.

Terra em transe foi, em grande parte, resultado de uma aprofundada reflexão sobre o Golpe civil-militar de 1964, a derrota de Jango e do “populismo” e o papel pretensamente revolucionário que os intelectuais de esquerda exerciam naquele período.¹⁰⁶ E também o Cinema Novo pós-1968 sofreu transformações, pressionado pela brutalidade pós-AI-5.

Entretanto, não pretendo enxergar qualquer tipo de arte aqui como mera receptora dos acontecimentos políticos do contexto em que é produzida, e quando chamo o Cinema Novo de “cinema político”, pretendo ir além deste diálogo aberto com a política institucional. O Cinema Novo foi político também porque levantou questões, “levou as pessoas a fazer perguntas e a questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema”, como quer Peter Wollen. E tanto cinemanovistas, quanto modernistas, nesse sentido, praticaram também política extra-institucional, e se colocaram no cenário artístico-cultural brasileiro como, mais que artistas somente preocupados com sua arte, intelectuais-militantes, engajados nos rumos políticos e culturais do Brasil.

A militância intelectual cinemanovista esteve, primeiramente, depositada em seus filmes – que debateram, de maneira aberta ou através de alegoria, as grandes questões sócio-políticas do país.

'Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmera na mão, em 16mm se não houver 35, improvisando na rua', como for possível, 'com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo.' Fazer um cinema político, mas que não pretende 'informar pela lógica'. Político, 'para influenciar o processo dialético da história', mas marcado pela irreverência poética, 'pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano erótico', marcado por 'imagens proibidas no contexto da burguesia', para aniquilar tudo 'aquilo que o espectador aceita como normal'.¹⁰⁷

¹⁰⁶ “A nova conjuntura advinda do golpe pode ser analisada como um divisor de águas para o Cinema Novo. A produção anterior ao golpe de 64 propôs a viabilidade de um processo revolucionário. *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra, exploraram essa temática. O segundo momento foi consequência direta do regime militar. Substituiu-se o chamado para uma revolução pela reflexão sobre as novas condições existentes. A importância de *O desafio* reside em inaugurar essa reflexão. Posteriormente, *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor, *A derrota*, de Mario Fiorani, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, e *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl, trataram do mesmo assunto.” CAMPO, Mônica Brincalpe. *O Desafio: filme reflexão no pós-1964*. In: CAPELATO, Maria Helena Rolim [et.al.] (org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 239. Neste sentido, Mônica Brincalpe Campo ainda realiza uma interessante e bem-vinda comparação entre *Deus e o Diabo* e *O desafio*: “A atitude otimista, de encaminhamento à revolução, encontrava-se no filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, realizado em 1963, mas cuja estreia só ocorreu em maio de 1964, ou seja, após o golpe. Amplamente citado e estudado, abordava a esperança nacionalista da esquerda. Sua proposta estética era inovadora e a metáfora da corrida de Manuel, do sertão ao mar, correspondia a uma mensagem de esperança revolucionária. No momento de *O desafio*, contudo, o golpe político militar desestabilizara essa visão 'otimista', e foi esse confronto de posição que se percebeu ao contrastar as duas produções cinematográficas, e mesmo as respostas dadas pelas outras artes.” Idem, p. 248.

¹⁰⁷ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. *apud*: AVELLAR, José

Estas são palavras de Glauber Rocha. Diegues complementa: “[O Cinema Novo] é, primeiro, um cinema de ideia, mas logo, imediatamente, um cinema de ideia que não se restringe ao mero campo especulativo: propõe uma ação transformadora.”¹⁰⁸ Ou seja, a política e as questões sociais do país estiveram presentes no Cinema Novo não apenas nas temáticas da maioria de seus filmes,¹⁰⁹ mas em seu projeto de cinema em si próprio. Talvez seja permitido dizer que a essência do Cinema Novo é a política.

Entretanto, simultaneamente à produção cinematográfica propriamente dita, os cinemanovistas foram também prolíficos na criação de textos, livros e manifestos. Glauber foi o mais ativo deles neste sentido: publicou três livros – *Revisão crítica do cinema brasileiro*,¹¹⁰ *Revolução do Cinema Novo*¹¹¹ e *O século do cinema*¹¹² – e pelo menos dois manifestos memoráveis – *Estética da fome* (apresentado no já citado seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, em Gênova, e publicado pela primeira vez em 1965, na *Revista Civilização Brasileira* nº 3) e *Estética do sonho* (apresentado em janeiro de 1971, na Columbia University de Nova York, e somente publicado dez anos depois, em *Revolução do Cinema Novo*). O primeiro livro, publicado ainda nos anos 60, é justamente o que seu título diz: uma olhar diacrônico, histórico, sobre o cinema brasileiro, seus pioneiros, seu desenvolvimento, até a chegada do Cinema Novo. Glauber busca em Humberto Mauro uma espécie de precursor do que ele e outros cinemanovistas estavam começando a construir naquele momento. Já os outros dois são coletâneas de textos do cineasta: *Revolução do Cinema Novo* traz manifestos (inclusive os dois citados acima), entrevistas e artigos publicados em jornais, sobre cineastas e

Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995. pp.79-80.

¹⁰⁸ DIEGUES, Carlos *apud* AVELLAR, José Carlos. op. cit., p.86. Tal citação do cineasta Carlos Diegues foi tirada de sua intervenção na *mesa-redonda sobre o Cinema Novo brasileiro*, no seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, organizado como parte da *Quinta Rassegna del Cinema Latino-Americano* promovida pela Columbianum, em Gênova, Itália, em 1965. Idem, p. 110.

¹⁰⁹ Lembremos: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*, *Os fuzis*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Cabra marcado para morrer* (iniciado na década de 1960, mas só concluído nos anos 80), *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *O pagador de promessas*, entre outros, abordam questões envolvendo o homem do campo, sua relação com a religiosidade, com o cangaço, a opressão imposta pelos grandes proprietários, sua luta pela terra e pela sobrevivência; *Terra em transe*, *O desafio*, *O bravo guerreiro*, *A derrota*, *Fome de amor*, retrataram as esquerdas derrotadas, o intelectual frustrado com os destinos políticos de seu país; *São Paulo S.A.* discutiu a industrialização brasileira e uma classe média perdida em meio a este processo; classe média que, em seu conservadorismo político, também foi tema do documentário *A opinião Pública*, de Arnaldo Jabor; *O caso dos irmãos Naves* abordou a crueldade da tortura e da repressão (na Era Vargas, mas que poderia ser muito bem nos governos militares); *Macunaíma* tratou do país como um todo, a malandragem como saída (ou não), a miséria, a presença da guerrilha, o desenvolvimento industrial dependente pelo qual o país passava, a autofagia da esquerda, a brutal das direitas; *Brasil ano 2000* “satiriza o desenvolvimentismo militar, discute a desagregação da família, toma o índio como alavanca para discutir a identidade nacional”. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. p. 75. Os exemplos são muitos, quase intermináveis.

¹¹⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

¹¹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

¹¹² ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1983.

filmes, sobre artistas diversos e sobre si próprio, sobre o Cinema Novo e outros cinemas; *O século do cinema* é, por sua vez, um amplo olhar de Glauber – também fragmentado, em diversos artigos escritos em momentos diversos – sobre o cinema mundial, de Eisenstein a Visconti, de Buñuel a John Ford etc.

Como aponta Tales A. M. Ab'Saber, o papel do texto no cinema de Glauber Rocha estaria ligado a um “comprometimento essencial com a crítica, com o valor da história, e da história do cinema, com o desejo de um novo cinema marcado pelo sentido político e revolucionário da noção de vanguarda, com a consciência histórica terceiro-mundista, com a tentativa de conciliar momentos fortes do ideário estético do século do cinema que revelassem a possibilidade de um fazer nacional, periférico e universal em um único gesto...”¹¹³ e continua:

Glauber nos mostra como escrever, naquele momento histórico de adensamento crítico, era fazer cinema, seja nas linhas históricas a serem seguidas, seja na construção das próprias imagens. O mesmo fenômeno no mesmo período se dava também nas cinematografias centrais que lançariam a experiência do cinema moderno, notadamente na França, com Truffaut, Godard e Rivette, e na Itália, com o mais completo dos críticos cineastas, Pasolini.¹¹⁴

Nem só Glauber Rocha, no entanto, mesclou teoria e prática cinematográficas com grande propriedade – e nem é preciso ir à França ou à Itália, como faz Ab'Saber. O universo cinemanovista foi profundamente marcado por este tipo de postura. Ainda que em escala menor, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, puseram-se a teorizar e debater cinema. “(...) Toda essa massa escrita teve um importante papel; os processos de comunicação que ocorrem a partir do evento filmico são complexos e envolvem as entrevistas dos cineastas, as críticas, a reação do público, enfim tudo que se publica e fala a respeito. Antes de existirem filmes, o Cinema Novo já acontecia nas páginas dos jornais e revistas.”¹¹⁵ Não é por acaso que uma das principais fontes para o presente trabalho é justamente o livro de Alex Viany *O processo do Cinema Novo*, ampla e rica coletânea de entrevistas e debates com os cinemanovistas. Como diz Ismail Xavier, “cada filme mostrava atrás das câmeras um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade.”¹¹⁶ E como tais, como intelectuais-militantes, esses cineastas se expressaram, em diversos momentos,

¹¹³ AB'SABER, Tales A..M. *A imagem fria - cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. pp. 26-27.

¹¹⁴ Idem, p. 29.

¹¹⁵ GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. apud: AB'SABER, Tales. A. M. op. cit., p. 30.

¹¹⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. p. 50.

através de manifestos, “a forma típica do protesto dos intelectuais, do mesmo modo como a greve é a forma típica do protesto operário.”¹¹⁷

No livro *Brazilian cinema*, Robert Stam e Randal Johnson abrem espaço para a voz dos cineastas brasileiros, publicando alguns de seus textos. Vejamos alguns deles.

No já citado manifesto “*Por uma arte popular revolucionária*”, Carlos Estevam delinea o tipo de arte a ser produzida pelos CPC's da UNE. Neste caso, não é um manifesto especificamente sobre cinema – trata da arte de forma geral –, mas é relevante aqui por tornar explícitos alguns dos pressupostos cepecistas contra os quais alguns membros do Cinema Novo, em sua busca por um “cinema de autor”, baterão de frente.

Em *Cinema Novo*, escrito por Carlos Diegues e publicado no jornal *Movimento 2*, da UNE, em maio de 1962, o que se faz é uma apresentação primeira do projeto básico do Cinema Novo. Como dizem Stam e Johnson,

The article reflects the youthful enthusiasm of the movement, while showing awareness of the long history of Brazilian cinema and the difficulty of trying to reach a market controlled by foreign interests. Diegues also indirectly expresses the movement's adoption of the politique des auteurs, and the influence of Italian Neo-Realism when he observes that the Cinema Novo filmmakers, in their individual and personal investigations, have taken their cameras and 'gone out into the streets' to film the marginalized majority of the Brazilian people in the ambience in which they live.¹¹⁸

O cineasta tricontinental, escrito por Glauber Rocha em 1967, foi publicado, em novembro do mesmo ano, na *Cahiers du Cinéma*. Tomando de Che Guevara a chamada por uma revolução tricontinental (Ásia, África e América Latina), Glauber radicaliza aqui as propostas cinemanovistas, deixando claras suas opções por uma estética de agressão, que nega tanto o realismo socialista quanto o formalismo – o cineasta aposta na defesa de um cinema “épico-didático”, uma mistura, nas palavras de Stam e Johnson, de Brecht e Godard com a raiva mágica e violenta do terceiro mundo. Para os dois autores, o manifesto sintetiza bem a evolução estética do cinema de Glauber, de *Barravento a Deus e o Diabo*, e deste a *Terra em transe*.¹¹⁹

Canibalismo e autofagia é um pequeno texto escrito por Joaquim Pedro de Andrade

¹¹⁷ BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 57.

¹¹⁸ “O artigo reflete o entusiasmo jovem do movimento, enquanto mostra consciência da longa história do cinema brasileiro e da dificuldade de tentar alcançar um mercado controlado por interesses estrangeiros. Diegues também expressa indiretamente a adoção por parte do movimento da política dos autores, e a influência do Neo-realismo italiano quando observa que os cineastas do Cinema Novo, em suas investigações individuais e pessoais, pegaram suas câmeras e foram às ruas, filmar a maioria marginalizada do povo brasileiro, no ambiente no qual ela vive.” (tradução minha). JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., p. 64.

¹¹⁹ Idem, p. 76.

como introdução ao filme *Macunaíma*, por ocasião de seu lançamento no Festival de Veneza, em 1969. Nele, Joaquim Pedro sintetiza o papel da antropofagia na cultura brasileira e na construção de seu filme – o cineasta apresenta a prática antropofágica como “modo exemplar de consumo adotado pelos povos subdesenvolvidos”,¹²⁰ ao mesmo tempo que o canibalismo rege as relações sociais nas sociedades capitalistas atuais, e que a esquerda, em suas tentativas de auto-purificação, acaba se auto-devorando (autofagia). As discussões propostas por Joaquim Pedro, através principalmente de *Macunaíma*-filme, acerca do papel da antropofagia na cultura brasileira serão apresentadas e analisadas com mais calma no terceiro capítulo desta dissertação.

Das sequóias às palmeiras é mais um texto de Glauber, publicado na revista francesa *Positif*, em março de 1970. Seria, de acordo com Stam e Johnson, uma espécie de relatório aos europeus acerca das condições vividas pelo cinema brasileiro naquele momento,¹²¹ cujo título evoca a passagem do Cinema Novo da “estética da fome” para a fase “tropicalista”. É basicamente um manifesto-diagnóstico da situação do cinema brasileiro em fins da década de 1960 e início dos anos 70, e é, também, uma defesa do Cinema Novo – também em sua forma “tropicalista” –, contra os ataques tanto da esquerda, quanto da direita – e também do *cinema marginal* brasileiro.¹²²

O manifesto *Luz e ação* talvez seja o trabalho escrito dos cinemanovistas que mais se aproxima da tradição intelectual de produção de manifestos, por ser assinado não por um cineasta, mas por vários deles. Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria, Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr. redigiram o texto, de 1973, que toca, também, na situação do cinema brasileiro, denunciando a repressão governamental e a mediocridade cinematográfica como marcas do cenário cultural brasileiro do período – um dos principais alvos do texto é o cinema comercial das *pornoanchadas*, visto como retrógrado estética e politicamente. “To a situation of general malaise, it opposed a collective 'Basta!' and proposed a new departure.”¹²³

¹²⁰ Idem, pp. 82-83.

¹²¹ O texto inicia-se da seguinte forma: “MANCHETE: O Cinema Novo não está morto. A situação no Brasil é penosa: fabricar filmes é um risco econômico. O mercado está dominado pelos norte-americanos e os europeus; fazer Cinema Novo também é um risco político: para a direita o Cinema Novo é a subversão; para a esquerda é uma manifestação inútil. O Instituto Nacional do Cinema não gosta do Cinema Novo. A maioria dos intelectuais brasileiros (e da burguesia...) estão furiosos: 'É necessário acabar com estes rapazes que fazem cinema num país que não tem atores como Gary Cooper, etc...!' Luiz Carlos Barreto tem uma visão realista: 'Nossa casa de distribuição é como um partido político com sua organização, disciplina e liberdade de criação.' Na Europa, nossos amigos sempre nos perguntam: 'Se não tens dinheiro, se não tens proteção oficial, se não tens liberdade da censura, como podes fazer filmes?'”. ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. pp. 202-203.

¹²² JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., p. 86.

¹²³ “A uma situação de mal-estar geral, ele [o manifesto] opôs um 'Basta!' coletivo, e propôs uma nova orientação.” Idem, pp. 90-91. (tradução minha)

Por um mercado comum de cinema é, na realidade, a divulgação por parte de Roberto Farias, então Diretor-Geral da EMBRAFILME, das resoluções do I Encontro Sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola (organizado pelo órgão público brasileiro), que propõe a criação de um mercado comum de cinema entre os países de língua portuguesa e espanhola. Entretanto, a primeira parte do texto constitui-se de um amplo diagnóstico crítico da situação econômica das cinematografias destes países, atrelado à defesa da união destes em torno do fortalecimento mútuo destas cinematografias.¹²⁴

A agenda brasileira de Jack Valenti é um poema de Arnaldo Jabor, de 1977, escrito em razão da visita de Valenti – na ocasião, presidente da *Motion Pictures Association of America* – ao Brasil, num momento em que era adotada no país uma série de medidas legais de proteção do cinema brasileiro contra a dominação estrangeira no mercado. Momento de ampliação do público dos filmes nacionais, com sucessos como *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de Hector Babenco, suplantando mesmo *blockbusters* norte-americanos nas bilheterias – razão, obviamente, de preocupação para Valenti e para a MPAA.¹²⁵ “Jabor's poem”, comentam Johnson e Stam, “constitutes a veritable Third World 'Essay in Film Criticism'. With satiric tones that recall both the Vertov manifestoes and the Beat poets, he excoriates the political, economic and esthetic influence of Hollywood films in Brazil.”¹²⁶

Entretanto, foram os – já citados – manifestos *Estética da fome* (1965) e *Estética do sonho* (1971), ambos de Glauber Rocha, os mais famosos frutos da produção escrita dos cinemanovistas. Especialmente o primeiro. *Estética da fome* dialoga intensamente com a produção do Cinema Novo até aquele momento, e, particularmente, com os dois primeiros longa-metragens de Glauber, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. É um texto estruturado sobre a relação que a arte dos países subdesenvolvidos possui com seu consumidor desenvolvido – este quer consumi-la apenas como arte exótica, pitoresca –, e com seu próprio país, na medida em que, ao se submeter aos desejos do colonizador, deixa de enxergar a si própria como verdadeiramente é. A fome, então, assume posição central no debate proposto por Glauber: nossa originalidade é nossa fome.¹²⁷

¹²⁴ Idem, pp. 93-97. O artigo de Farias foi publicado como introdução ao livro *Mercado comum de cinema – Uma proposta brasileira aos países de expressão portuguesa e espanhola*, editado pela Embrafilme em 1977. Está presente também na revista *Filme Cultura*, n° 28, de fevereiro de 1978.

¹²⁵ Idem, p. 109.

¹²⁶ “O poema de Jabor constitui um verdadeiro 'Ensaio sobre criticismo fílmico' do Terceiro Mundo. Com tons satíricos que remetem tanto aos manifestos de Vertov quanto aos poetas *Beat*, ele rechaça a influência política, econômica e estética dos filmes de *Hollywood* no Brasil.” Idem, *ibidem*.

¹²⁷ AVELLAR, José Carlos. *op. cit.*, p 84.

A fome latina, por isso, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.¹²⁸

Glauber defende então não só o reconhecimento da fome como característica dos povos subdesenvolvidos, mas sua compreensão e instalação “na própria forma do dizer, na própria textura das obras.”¹²⁹ Não ter vergonha de dizer que sente fome – esta seria a postura a ser adotada pelo cinema brasileiro, além de buscar compreender de onde vem esta fome. Nasceria daí aquela que Glauber considera a mais nobre manifestação cultural da fome: a violência.¹³⁰ Somente através do ato de violência do colonizado contra o colonizador, o segundo compreenderia o primeiro, reconheceria sua existência e condição de exploração, e sentiria na pele, “pelo horror, a força da cultura que ele explora.”¹³¹ “Foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”, continua Glauber. No entanto, de acordo com o cineasta, esta violência – geradora de uma estética – não é calcada no ódio, mas no amor: “o amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.”¹³² Estes seriam os termos da produção cinemanovista, e do cinema de Glauber Rocha mais especificamente, em meados da década de 1960.

Seis anos após *Estética da fome*, Glauber apresentaria *Estética do sonho*, nos E.U.A. Segundo Avellar,

é neste espaço que Glauber se propõe a pensar a arte revolucionária, dando maior atenção à componente não racional da construção poética de seu cinema para deste modo se abrir ao 'misticismo liberador latino-americano: apesar do misticismo ser um fenômeno negativo em termos sociológicos, creio que ele é muito positivo de um ponto de vista subjetivo e inconsciente, porque significa uma permanente rebelião do povo contra a opressão que lhe é imposta'.¹³³

¹²⁸ ROCHA, Glauber. *Estética da fome*. apud AVELLAR, José Carlos. op. cit., p. 84.

¹²⁹ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983. apud AVELLAR, José Carlos. op. cit., p. 83.

¹³⁰ AVELLAR, José Carlos. op. cit., p. 85.

¹³¹ ROCHA, Glauber. op. cit., p. 85.

¹³² Idem, ibidem. É interessante notar como Glauber, ao propor uma estética baseada na violência, não deixa de dialogar com concepções políticas de seu tempo. Me refiro aqui à noção, bastante disseminada entre as esquerdas revolucionárias da década de 1960, positiva de violência como instrumento legítimo de ação política – noção adotada por diversos grupos de guerrilha no período, como as Brigadas Vermelhas italianas, o Baader-Meinhof na Alemanha, e as organizações clandestinas no Brasil. A frase de Oriol Sole, dirigente do grupo catalão MIL-CAC, escrita na prisão-modelo de Barcelona – citada por Maria Paula Araújo em análise sobre o tema –, sintetiza bem esse ideal: “A violência revolucionária é uma resposta global do proletariado à violência do capital. As manifestações de raiva, de cólera etc. são expressões da guerra civil revolucionária latente.” ARAÚJO, Maria Paula. *Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina nos anos 1960 e 1970*. In: FICO, Carlos, FERREIRA, Marieta de Moraes, ARAÚJO, Maria Paula & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *Ditadura e democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

¹³³ AVELLAR, José Carlos. op. cit., p. 88.

Estética do sonho é marcado por uma ruptura com as visões racionalistas de análise da realidade, sejam elas de direita ou de esquerda: por isso a referência ao *sonho*, como novo instrumento de originalidade do faminto – em substituição à *fome* –, pois é o *sonho*, em sua completa irracionalidade, que mina as estruturas da razão burguesa.¹³⁴ Se *Estética da fome* estava fortemente vinculado aos dois primeiros longa-metragens de Glauber, especialmente a *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Estética do sonho* delineou o que o cineasta fazia naquele momento e o que viria a fazer dali em diante: *Der leone have sept cabeças* (1970), *Cabezas cortadas* (1970), *Di Cavalcanti* (1977) e, principalmente, seu “canto do cisne”, o polêmico *A idade da Terra* (1980).

O primeiro parece um balanço: *Estética da fome*, de janeiro de 1965, é uma reflexão inspirada na experiência dos filmes feitos pouco antes. O segundo parece um esboço: *Estética do sonho*, de janeiro de 1971, é um impulso para pensar os filmes feitos a seguir.¹³⁵

No entanto, ainda seguindo o raciocínio proposto por Avellar, ao analisarmos os dois manifestos de Glauber, devemos buscar a relação estabelecida também entre eles:

ver não apenas o que estes dois ensaios afirmam diretamente mas também o que eles dizem através de suas estruturas revela que, na verdade, eles estão um dentro do outro. Existem como partes (ainda que separadamente possam funcionar como um todo, são partes) integrantes de uma ideia que só se realiza por completo quando o segundo texto é apanhado como questionamento do primeiro, e o primeiro como questionamento do segundo. Quando fala da fome, que sendo sentida não é compreendida, que precisamos mais compreender do que sentir, Glauber se serve de um discurso aparentemente não controlado pela razão, que corre rápido, num fôlego só, nervoso como fala automática: uma palavra atropela a outra. Parece que está sonhando. Quando fala do sonho, que precisamos mais sentir do que compreender, que deve correr livre e sem controle da razão, ele se serve de um discurso mais pausado, equilibrado como se quisesse organizar bem as ideias pensadas: trabalha com a razão.¹³⁶

Como visto, a produção textual dos cinemanovistas é vasta, principalmente no caso de Glauber Rocha. Entretanto, o que mais interessa aqui, após ter feito essa apresentação de alguns destes textos, é deixar explícita essa concepção de cinema que tinham os partícipes do Cinema Novo – o cinema como mais do que puramente audiovisual; como política. Está aí o papel fundamental dos textos, e especialmente dos manifestos: “o filme não pode ser arte, tem que ser manifesto.”¹³⁷ O cineasta como intelectual. O intelectual como agente político,

¹³⁴ Idem, p. 93.

¹³⁵ Idem, pp. 77-78.

¹³⁶ Idem, p. 91.

¹³⁷ ROCHA, Glauber. O processo do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1961 *apud* AVELLAR, José Carlos. op. cit., p. 78. Esta é, aliás, uma visão de cinema bastante diversa daquela da maior parte do cinema brasileiro produzido nos anos 80, e, mais adiante, no pós-Retomada dos anos 90. Ao analisar a

transformador da realidade de seu país:

A ação política é 'uma atitude intelectual e uma prática superior numa sociedade condicionada à inferioridade. Este é um caminho prático para o cinema latino. Nenhum cineasta é livre: 'não digo livre da prisão ou da censura, ou dos compromissos financeiros. Livre, digo, deste se descobrir homem de três continentes; mas a este conceito não se faz preso; antes, nele, se faz livre: a perspectiva do fracasso individual se dilui na História.' Nenhum cineasta pode se considerar um artista isolado como o poeta ou o pintor: 'deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista', um homem de ação 'física e intelectualmente preparado para a luta'.¹³⁸

E continua Glauber:

Então, o primeiro que tem a fazer o intelectual latino-americano é negar-se, desmistificar-se completamente desse papel de intérprete crítico da história sem uma participação concreta, política. Para ele a única forma de revolucionar-se e desmistificar-se é fazer do pensamento e da ação política algo integrado. Tem uma oportunidade rara na história, de resolver a falsa contradição entre intelectual e político.¹³⁹

O papel central dos intelectuais nas preocupações cinemanovistas está explicitado, também, em seus filmes. Basta lembrar que, como discuti anteriormente, o Cinema Novo pós-golpe de 1964, marcado por uma reflexão melancólica e autocrítica, teve como principal alvo de seu olhar justamente os intelectuais: *O desafio* tem como protagonista um jornalista, ou seja, um intelectual; Paulo Martins, o personagem principal de *Terra em transe*, é também um intelectual, um poeta e jornalista envolvido e engajado nas tramas políticas de seu tempo. Outras obras do período também trouxeram a figura do intelectual para o centro de suas discussões: *Brasil ano 2000*, por exemplo, tem no personagem de um jornalista uma espécie de “consciência crítica” da narrativa, um elemento desagregador perante a farsa que é a modernidade subdesenvolvida do Brasil do futuro, governando por militares; no filme de Walter Lima Jr., há ainda um outro intelectual, interpretado por Raul Cortez, que aparece em apenas uma sequência, mas que dialoga abertamente com esse olhar crítico do Cinema Novo para com aqueles que abraçam esse “papel de intérprete crítico da história sem uma

produção cinematográfica paulista da década de 1980, Tales A. M. Ab'Saber chama atenção para essa característica do cinema brasileiro do período, com sua ausência de textos teóricos e, logo, busca de ruptura com uma tradição que ganhou força justamente com o Cinema Novo. “Se a falta de textos implicava uma nova orientação da práxis do produtor, uma nova noção da realidade do fazer e sua realização final na sociedade, ela implicava também a negação do corpo político do cinema-pai, a carga teórica que possibilitou a força de um cinema nacional moderno, e que se articulava, incomodamente, com a concretude da utopia de curto prazo que embalou uma geração.” É uma geração crente no profissionalismo do cineasta, ideia que, na visão de Ab'Saber, a própria estrutura frágil da cinematografia brasileira foi incapaz de sustentar.” AB'Saber, Tales A. M. op. cit.

¹³⁸ ROCHA, Glauber *apud* AVELLAR, José Carlos. op. cit., p. 96.

¹³⁹ Idem, p. 104.

participação concreta, política” – o personagem de Cortez vive, literalmente, no submundo da cidade, escondido (ou preso?) com seus inúmeros livros, e, ao ser questionado pelo jornalista se não acharia “que já é tempo de queimar esses livros todos e fazer o seu protesto lá fora”, apresenta argumentos do tipo “eles sabem que eu posso incomodar a qualquer momento” e “eu sobrevivo, eu sei, até chegar o momento de intervir na sua História.”¹⁴⁰

Por fim, já na década de 1970, há um filme que talvez seja o que melhor sintetiza – ao lado de *Terra em transe* – esse olhar profundamente crítico dos cinemanovistas sobre o papel do intelectual na sociedade: *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade. Ao filmar a Inconfidência Mineira do século XVIII, tomando como base o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles e os autos da devassa que haviam sido liberados há pouco, Joaquim Pedro

fala de um momento importante da História brasileira para significar outro.¹⁴¹ Pois,

¹⁴⁰ Sobre essa postura autocrítica no pós-1964 com relação ao papel dos intelectuais, Alcides Freire Ramos ressalta que ela não se restringe ao campo artístico. Dentro das esquerdas políticas tal fenômeno também ocorreu:

“O impacto do golpe de Estado de 1964 sobre as organizações políticas de esquerda, e o consequente processo de autocritica levou, ao mesmo tempo, a uma apreciação bastante contundente em relação ao papel desempenhado pelos intelectuais de origem na pequena burguesia quando estes desempenham funções de direção político-partidária. Isto pode ser observado, já no início, se nos detivermos nas reflexões e propostas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), neste momento histórico.

Desta forma, percebemos que as críticas/autocríticas feitas em relação aos posicionamentos do período anterior direcionam-se para um tipo de prática centrada na 'ação das cúpulas', 'pressa pequeno-burguesa', entre outras. Esta organização procurou explicar suas 'debilidades', tendo em vista as 'ilusões de classe' e 'falsas concepções de fundo pequeno-burguês', presentes em seus 'quadros de direção' que acabaram por determinar um posicionamento político considerado posteriormente como equivocado.” RAMOS, Alcides Freire. op. cit., p. 273. Freire Ramos cita, então, a primeira tentativa do PCB de avaliar o sentido do golpe, em resolução de maio de 1965, onde fica explícita essa postura de crítica aberta ao 'intelectualismo pequeno-burguês': “A fim de estimular esse processo autocrítico, damos conhecimento ao Partido das principais conclusões a que pôde até agora chegar o CC [Comitê Central], na análise que fez dos acontecimentos relacionados com a vitória do golpe de 1º de abril, a respeito das falhas e erros da atividade dos comunistas. A vitória do golpe militar pôs a descoberto muitas de nossas mais sérias debilidades. Fomos colhidos de surpresa pelo desfecho dos acontecimentos e despreparados não apenas para enfrentá-los, como também para prosseguir com segurança e eficiência em nossa atividade nas novas condições criadas no País. Revelou-se falsa a confiança depositada no 'dispositivo militar' de João Goulart. Também falsa era a perspectiva, que então apresentávamos ao Partido e às massas, de uma vitória fácil e imediata. Nossas *ilusões de classe, nosso reboquismo em relação ao setor da burguesia nacional que estava no Poder*, tornaram-se evidentes. Cabe-nos analisar o processo que nos levou à semelhantes situação.” (grifos do autor). E continua: “(...) nossa atividade em relação ao governo de Goulart era orientada, na prática, como se sua política fosse quase inteiramente negativa. Desprezávamos em seus aspectos positivos de grande importância (...). Nossa oposição ao governo adquiria o sentido de luta contra um governo entreguista, com o objetivo principal de desmascará-lo perante as massas. (...) *Na raiz de nossos erros está uma falsa concepção, de fundo pequeno-burguês e golpista, da revolução brasileira, a qual se tem manifestado de maneira predominante nos momentos decisivos de nossa atividade revolucionária, independentemente da linha política, acertada ou não, que tenhamos adotado.* É uma concepção que admite a revolução não como um fenômeno de massas, mas como resultado da ação das *cúpulas* ou, no melhor dos casos, do Partido. Ela imprime à nossa atividade um sentido imediatista, de pressa pequeno-burguesa, desviando-nos da perspectiva de uma luta persistente e continuada pelos nossos objetivos táticos e estratégicos, através do processo de acumulação de forças e da conquista da hegemonia pelo proletariado (...)” (grifos do autor). CARONE, Edgard. *O P.C.B.* (1964-1982). São Paulo: Difel, 1982. *apud* RAMOS, Alcides Freire. op. cit., pp. 274-275.

¹⁴¹ RAMOS, Alcides Freire. op. cit., p. 133.

por mais que seja possível assistir a *Os inconfidentes* como simplesmente um retrato da Minas Gerais de 1789, como uma tentativa de reprodução de um “momento importante da História brasileira”¹⁴²

a obra do cineasta carioca é claramente um olhar, extremamente crítico, sobre o papel dos intelectuais em movimentos revolucionários – e, aí, a relação com o tempo em que o filme foi produzido torna-se forte demais para ser ignorada.

(...) o universo de problemas com o qual *Os inconfidentes* está trabalhando diz respeito às múltiplas relações existentes entre os movimentos revolucionários e seus participantes. Nesta medida, fala-se, por exemplo, do papel desempenhado por Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa para, na realidade, discutir o papel dos intelectuais nos chamados *períodos revolucionários*. O filme só na aparência está preocupado com a particularidade / especificidade histórica dos participantes da Conjuração Mineira. Sua intenção manifesta não é a de falar apenas sobre 'o' passado.¹⁴³

Lançado em 1972, ainda sob o governo Médici, num momento em que a política oficial de cinema buscava apoiar a produção de um cinema ufanista, defensor dos “grandes valores” e dos “grandes heróis” da Pátria – vale lembrar que neste mesmo ano chegou aos cinemas *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra, versão oficiosa e patriota da independência do Brasil que, apesar de ter sido uma produção independente, acabou sendo abraçada pelo governo militar como uma espécie de exemplo a ser seguido –, *Os inconfidentes* acabou por ser, muito mais que um filme histórico, no sentido tradicional desta designação, uma apresentação pública de Joaquim Pedro de Andrade de sua visão crítica sobre a postura politicamente passiva e afastada da realidade do povo que os intelectuais subdesenvolvidos (especialmente os brasileiros) se acostumaram a assumir, seja ao longo de sua história, seja no contexto particular das décadas de 1960/1970. Fez, assim, companhia às já expressivas obras do Cinema Novo que refletiram sobre tal questão (algumas das quais citei aqui), e contribuiu para tornar explícitas as preocupações – muitas vezes auto-referentes, já que os próprios cinemanovistas atuavam como intelectuais engajados e se enxergavam como tal – daqueles cineastas com o papel que exerciam na sociedade brasileira.

¹⁴² “(...) o indivíduo que assiste ao filme tanto pode reconhecer nele fatos relativos à história brasileira do século XVIII, como pode ir além dos simples acontecimentos exatamente porque *Os inconfidentes* foi composto alegoricamente. Ao apropriar-se dele também por meio de uma interpretação alegórica, o espectador atualiza a matéria narrada, transporta-a para o seu próprio tempo (para o presente em que se dá a projeção do filme) e faz com que os fatos narrados e os comportamentos retratados signifiquem algo mais. Por este motivo, se a relação passado-presente encontra-se sugerida em algumas cenas do próprio filme, esta sugestão só se materializa fora da obra, pelo investimento intelectual e afetivo daquele que está diante da tela do cinema.” Idem, pp. 134-135. (grifos do autor)

¹⁴³ Idem, p. 132. (grifos do autor)

CAPÍTULO 2: TROPICALISMO(S) E A REDESCOBERTA DA ANTROPOFAGIA OSWALDIANA

*Um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente candente fagueira
num calor girassol com alegria
na geleia geral brasileira
que o Jornal do Brasil anuncia*

(Gilberto Gil & Torquato Neto, “Geleia Geral”)

Seria impossível destrinchar, em espaço tão curto, toda a complexidade de um movimento como o Cinema Novo – nem foi esta minha intenção. O capítulo anterior serviu para a apresentação de alguns aspectos da prática cinemanovistas, para possibilitar uma base mínima de discussão que permita a exploração do objeto central deste texto: *Macunaíma*-filme.

No entanto, para compreender a citada obra de Joaquim Pedro de Andrade, faz-se mister aprofundar um pouco o outro grande movimento artístico-cultural da década de 1960 com o qual o cineasta dialogou: o Tropicalismo.

1967. Um ano antes do “ano que não terminou”, conforme a já consagrada expressão de Zuenir Ventura,¹⁴⁴ o cenário cultural brasileiro começava – novamente – a ferver. Em maio, estreara o mais recente filme do “vulcão” Glauber Rocha. O meio intelectual brasileiro entrara em transe com *Terra em transe*. Ainda em meados do ano, Hélio Oiticica montava sua exposição *Tropicália*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em outubro, entrava em cartaz em São Paulo a montagem do Grupo Oficina, comandado por José Celso Martinez Corrêa, da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Neste mesmo mês, ocorria o III Festival de Música Popular da TV Record. Nele, dois jovens e promissores compositores baianos apresentavam seus trabalhos: Gilberto Gil, ao lado do grupo Os Mutantes, cantava *Domingo no parque*; Caetano Veloso, acompanhado da banda de rock argentina Beat Boys, alcançava o estrelato com *Alegria, Alegria*. Esta confluência de grandes obras artísticas, de trabalhos que entrariam para o *hall* das obras-primas da cultura brasileira, está no cerne do surgimento do movimento tropicalista. Mas vamos com calma. Uma coisa de cada vez.

Em linhas gerais, o Tropicalismo foi uma tentativa de ruptura com a visão dualista da sociedade brasileira e principalmente com a postura paternalista diante dos anseios do povo,

¹⁴⁴ VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

disseminadas nos seios das esquerdas tradicionais, representadas, especialmente, pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) – e, no âmbito cultural, pelos CPC's. Ruptura com a concepção nacional-popular da cultura, em suma.¹⁴⁵ Nas palavras de Caetano Veloso:

(...) tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca (...), o Brasil com seu jeitinho e seu carnaval (...), acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto. (...) tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora. Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente contracultural do *Rock n' Roll* armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes.¹⁴⁶

A união entre o nacional e o estrangeiro; entre o moderno e o arcaico. Assimilação crítica da arte produzida nos países centrais do capitalismo associada à continuação de uma tradição artística brasileira, de intelectuais-artistas preocupados com os problemas do Brasil – e, no caso específico da música tropicalista, a “retomada da linha evolutiva [da Música Popular Brasileira] que João Gilberto representava”.¹⁴⁷ Isso foi o Tropicalismo (como disse, em linhas gerais). Que foi também, segundo Torquato Neto, “assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice

¹⁴⁵ Faço aqui uma ressalva importante: o historiador Marcelo Ridenti, em seus estudos sobre o Tropicalismo, busca ressaltar as continuidades existentes entre tal movimento e aqueles grupos contra os quais ele colocava-se contrário. Vale citá-lo na íntegra:

“A hipótese sugerida é a de que o Tropicalismo traz as marcas da formação político-cultural dos anos de 1950 e 1960; isto é, ao contrário do que muitos têm suposto, ele não é uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, mas apenas um de seus frutos diferenciados. Essa cultura política de valorização do povo brasileiro e do desenvolvimento nacional, que tem sido pejorativamente chamada de 'populista', foi muito mais rica e diversificada do que esse rótulo poderia fazer crer; na sua variedade, ela compreende verdadeiro 'ensaio geral de socialização da cultura', abortado pela derrota do que naquele período convencionou-se chamar 'a revolução brasileira', cujo epílogo na esfera artística foi o tropicalismo.”

Assim, o movimento tropicalista faria parte de um cenário maior, mais amplo da cultura brasileira, composto por uma série de tentativas de “democratização do acesso à cultura, não só em seu sentido estrito de atividades artísticas, mas também no sentido amplo da produção criativa das atividades do cotidiano.” Ridenti lembra, por exemplo, que os jovens artistas baianos – Caetano, Gil, Bethânia – iniciaram suas atividades no Sudeste através de Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena. Caetano, posteriormente, romperia com Boal. Nesse sentido, o historiador ressalta que, ao apropriar-se da teoria antropofágica de Oswald de Andrade [algo que detalharei um pouco adiante], os tropicalistas permitiram-se não apenas “abrir sua janelas para o mundo”, permitir a inserção das influências estrangeiras na cultura brasileira, mas também se apropriar daqueles que eles criticavam, da tradição cultural brasileira “que gerou o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da UNE, a utopia da ligação entre os intelectuais e o 'povo' brasileiro, empenhados na constituição de uma identidade nacional.” Ou seja, o tropicalismo também teria se apropriado da tradição da arte nacional-popular, da arte engajada politicamente. RIDENTI, Marcelo. *Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005. pp. 379-384.

¹⁴⁶ VELOSO, Caetano. op. cit., pp. 50-51.

¹⁴⁷ Idem, p. 208.

ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é.”¹⁴⁸ Ou, novamente, segundo sua figura central, Caetano Veloso,

(...) um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas (...) queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil (...) movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-universo paralelo e o país periférico ao Império Americano (...) Um movimento que queria apresentar-se como a imagem de superação do conflito entre a consciência de que a versão do projeto do Ocidente oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era potencialmente liberadora – reconhecendo sintomas de saúde social mesmo nas demonstrações mais ingênuas de atração por esta versão – e o horror da humilhação que representa a capitulação a interesses estreitos de grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais.¹⁴⁹

Celso Favaretto, em seu importante livro sobre o assunto, define o Tropicalismo como “(...) uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política.”¹⁵⁰ Para Favaretto, os tropicalistas

(...) assumiram as contradições da modernização sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 60, por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. (...) Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadáveis basicamente nas contradições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos.¹⁵¹

Obviamente, num contexto politicamente tão efervescente e polarizado, os tropicalistas não passaram incólumes diante do poderio crítico dos produtores de cultura no Brasil – especialmente aqueles ligados a movimentos de esquerda. Apresento aqui três destas críticas.

Augusto Boal, que, como já disse, foi um dos introdutores do grupo de baianos no Sudeste, bateu de frente com o Tropicalismo, considerou-o alienado e, na defesa dos princípios estéticos da esquerda, chegou a lançar manifesto contrário ao trabalho dos

¹⁴⁸ RIDENTI, Marcelo. *Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista*. p. 382.

¹⁴⁹ VELOSO, Caetano. op. cit., pp.16 -17.

¹⁵⁰ FAVARETTO, Celso. op. cit., pp. 22-23.

¹⁵¹ Idem.

tropicalistas, que foi distribuído à entrada de uma faculdade em São Paulo, onde tais artistas participariam de um debate.¹⁵² Boal encarnou, de certa forma, a oposição ao Tropicalismo por parte dos artistas engajados na opção nacional-popular, e, num momento em que arte e política caminhavam lado a lado, publicamente, o diretor teatral optou por tornar explícita sua rejeição ao movimento.¹⁵³

O crítico literário Roberto Schwarz, escrevendo em fins da década de 1960 – ou seja, no “olho do furacão” –, também combateu o Tropicalismo em público. Segundo Marcelo Ridenti, Schwarz buscou “traduzir” politicamente o movimento, aproximado, “em sua proposição de entrelaçamento estético entre o moderno e o arcaico, uma expressão ambígua 'entre crítica e integração' ao que significou politicamente a instauração da ditadura militar, também ela articuladora do moderno e do arcaico.”¹⁵⁴ Segundo Schwarz,

o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial [...] É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. [...] Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração.¹⁵⁵

¹⁵² VELOSO, Caetano, op. cit., p. 85.

¹⁵³ No meio dos “cantores de protesto”, da MPB engajada, a rejeição ao tropicalismo foi quase geral. Como aponta Veloso, “Edu Lobo, Francis Hime, Wanda Sá, Dori, Sérgio Ricardo e, mais que todos, Geraldo Vandré, mostravam-se meio irritados, meio decepcionados conosco.” Idem, p. 230. Sobre Vandré, aliás, Caetano relata a inimizade surgida entre os dois, justamente devido a seus posicionamentos estético-políticos divergentes, por conta do nascimento do tropicalismo. Por ocasião da gravação bem-sucedida da canção *Baby* por Gal Costa, Veloso conta: “Nós saímos do estúdio para o Patachou, o restaurante com nome de cantora que frequentávamos na rua Augusta, para jantar em clima comemorativo. Geraldo Vandré, que estava em outra mesa, veio até a nossa e, ao perceber nosso entusiasmo pela gravação, pediu que Gal lhe cantasse a canção recém-gravada. Quando tinha ouvido o suficiente para ter uma ideia do que era, ele a interrompeu bruscamente, batendo na mesa e dizendo: 'Isso é uma merda!'. Gal calou-se assustada e eu, indignado, disse a ele que saísse dali. Ele ainda quis argumentar dizendo que nós estávamos traindo a cultura nacional, mas não permiti que ele concluísse o discurso e, gritando, exigi que nos deixasse, ressaltando que ele ao menos deveria ter sido cortês com Gal, cujo canto suave ele interrompera de forma tão grosseira. Isso inaugurou uma inimizade pessoal que traduzia nossa divergência ideológica – mas não houve nenhuma outra discussão agressiva nem a desavença ganhou publicidade.” Idem, p. 280.

¹⁵⁴ Ridenti busca apontar os problemas desta interpretação, argumentando que “a conjunção entre o moderno e o arcaico dos tropicalistas envolvia especialmente aspectos críticos da ordem estabelecida – mencionados, aliás, no próprio texto de Schwarz –, impensáveis para os donos do poder, que inclusive voltaram sua ira também contra o deboche tropicalista, prendendo Caetano e Gil, depois forçados ao exílio, embora suas canções raramente tenham sido censuradas.” RIDENTI, Marcelo. *Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista*. pp. 384-385.

¹⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. *apud*: RIDENTI, Marcelo. *Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista*. p. 382. É importante ressaltar que o próprio Caetano Veloso, entretanto, reconhece, em suas memórias, a maturidade e complexidade da crítica feita por Schwarz: “O artigo [de Schwarz] era interessante e estimulante. Mas desde já sabia-se que seria uma versão complexa e aprofundada da reação desconfiada que a esquerda exibiu contra nós. Schwarz não demonstrava, no entanto, nem hostilidade nem desprezo pelo nosso movimento. Ao contrário: dava-lhe grande destaque dentro do esquema que apresentava das relações entre a cultura e a política no Brasil pós-64. Estávamos longe da rejeição total que tivemos de um Boal, por exemplo.” VELOSO, Caetano. op. cit., p.

Por fim, o jornalista José Ramos Tinhorão, numa de suas análises acerca da história da música popular brasileira, também criticou duramente o Tropicalismo. Segundo ele, o movimento

constituiu a tentativa de – como definiria o próprio líder do grupo, Caetano Veloso – obter 'a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez'. (...) o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem 'universal' do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem 'universal' do jazz. (...) Assim, enquanto os criadores de música de linha nacionalista, politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais, reagiam usando recursos da bossa nova (não mais americanizada) na procura de um tipo de canção baseada em sons da realidade rural (Edu Lobo, Vandrê) ou da vida popular urbana (Chico Buarque), os baianos ligados ao tropicalismo faziam exatamente o oposto. Alinhados com o pensamento expresso por seu líder Caetano Veloso, 'Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas', os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da dominação do rock americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país.¹⁵⁶

Ou seja, Tinhorão alinha automaticamente o movimento tropicalista à moda musical internacional do período (no caso, o *Rock*), enxergando-o como uma renúncia a “qualquer tomada posição político-ideológica de resistência”, se contrapondo, assim, à luta dos artistas nacionalistas, “preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais”. Por fim, o jornalista repete a reflexão de Schwarz, ao aproximar Tropicalismo e ditadura militar.

Basicamente a crítica ao Tropicalismo se alicerça, então, nestes argumentos: da alienação política, do alinhamento ao cenário musical internacional (imperialista, em oposição à música popular brasileira, nacionalista), da “traição” à cultura popular verdadeiramente nacional, e do paralelismo entre a opção estética tropicalista e as políticas de modernização conservadora do governo militar. Para muitos dos críticos, era impensável um grupo de jovens artistas-intelectuais, conhecidamente talentosos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, se “entregar” aos encantos da música estrangeira, do “desbunde” contra-cultural, num momento em que o país enfrentava a brutalidade do governo militar, em que estudantes eram perseguidos, presos, torturados e mortos nos porões da ditadura. Daí a forte polarização ocorrida entre aqueles que apoiavam as novas propostas do grupo de baianos e os que as

450.

¹⁵⁶ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1990. pp. 323-325.

rejeitava por completo – polarização que acabaria se refletindo nas contundentes manifestações de rechaço aos tropicalistas em algumas de suas apresentações em festivais musicais do período.¹⁵⁷

De onde vinham as propostas tropicalistas? Para tentar compreendê-las e dar uma resposta a tal questionamento, se faz necessário o retorno à já citada efervescência cultural de 1967 – aos eventos artísticos deste ano que, como dito anteriormente, confluíram para o surgimento do Tropicalismo. Começemos por *Terra em transe*.

Polêmico já antes de seu lançamento nos cinemas, o terceiro longa-metragem de Glauber Rocha passou como um verdadeiro furacão pela cena cultural brasileira em 1967. Censurado no dia 19 de abril daquele ano – antes de entrar em circuito comercial, repito – *Terra em transe* participaria, simultaneamente à sua interdição, da mostra competitiva do Festival de Cannes, entre os dias 27 de abril e 12 de maio. Quando finalmente liberado – com algumas condições impostas pela censura¹⁵⁸ –, o filme foi colocado no centro de um grande

¹⁵⁷ A mais famosa manifestação nesse sentido ocorreu quando da apresentação da canção *É proibido proibir*, por Caetano Veloso, no Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, em 1968. Sobre tal acontecimento, Veloso relata: “É Proibido Proibir’ se transformou, com a ajuda dos Mutantes e de Rogério Duprat (...) numa peça de grande poder de escândalo. Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com o de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. (...) Depois da longa introdução – que já arrancava vaias por seu atonalismo e sua total indefinição rítmica – eu começava a cantar os tolos versos (“A mãe da virgem diz que não/ E o anúncio da televisão/E estava escrito no portão”) acompanhando-os de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para frente e para trás, porém não tanto à maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes ao modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos. Como se não bastasse, a uma certa altura o canto e a dança eram interrompidos (mas não os efeitos dos Mutantes) para dar lugar à declamação do poema de Fernando Pessoa sobre d. Sebastião (...) Declamá-lo ali num programa de televisão, entre guitarras elétricas e slogans surrealistas emprestados aos estudantes franceses, era um desafio formal e também significava forçar uma visão implausível no ambiente. Para acentuar o contraste, eu, invertendo a expressão popular ‘o diabo está solto’, gritava ‘Deus está solto’, como que anunciando a entrada no palco (surpreendente até mesmo para os organizadores do festival, que disso não tinham sido avisados) de um rapaz americano, John Danduran, um gringo evidente, alto, muito branco, envolto num poncho *hippie*, sem um fio de cabelo em todo o corpo (ele tinha tido não sei que doença), dando urros e grunhidos inarticulados. A plateia, no auditório do TUCA (o Teatro da Universidade Católica tinha sido a escolha dos organizadores do FIC), predominantemente estudantil e comprometida com um nacionalismo de esquerda (quer dizer, anti-imperialista), reagiu com violenta indignação. Várias caras conhecidas se mostravam ostensivamente hostis a mim e não poucos entremeavam as vaias convencionais (uuuuuuuu) com xingamentos e palavrões.” VELOSO, Caetano. op. cit., pp. 299-303. Reação hostil à qual o artista também reagiu de forma agressiva, com seu famoso discurso: “Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder! (...) São a mesma juventude que vai, vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! (...) Mas que juventude é essa (...) Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram ao *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles (...) Se você forem em política como são em estética, estamos fritos!” Discurso que, segundo Caetano, “foi moldado pelo sentimento que (...) [lhe] inspiravam as caras que (...) [ele] via na plateia, sua raiva e sua tolice.” NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação*. (1950-1980). São Paulo, Contexto, 2001.

¹⁵⁸ Sobre o caso de *Terra em transe*, Inimá Ferreira Simões conta que “quando (...) [o filme] chegou a Brasília para a obtenção do certificado de censura, Romero Lago [chefe da Censura] ficou de prontidão. Tinha consciência de que era um material explosivo. Glauber tinha capacidade de aglutinação e grande prestígio não só no Brasil como também no exterior. E os militares estavam de olho.” Visto o filme, a Censura “torceu o nariz”. Lago interdito o filme em território nacional, em portaria do dia 19 de abril de 1967, pelos seguintes motivos: “o modo irreverente com que é tratada a relação da Igreja com o Estado; a mensagem ideológica contrária aos

debate estético-cultural-político, a partir de seu lançamento oficial nos cinemas brasileiros em 8 de maio de 1967. A crítica se dividiu ante o novo trabalho de Glauber. Em Cannes, *Terra em transe* foi laureado com o Prêmio da Crítica Internacional e com comentários elogiosos no *Le Monde* (“Um filme político e poético, uma obra soberba de inspiração livre e de uma loucura lírica”) e no *Cinema 67* (“Glauber é um poeta, e seu cinema de poesia tem um estilo próprio que não se parece com o de nenhum outro diretor”);¹⁵⁹ enquanto isso, no Rio, o filme “provoca um debate apaixonado, radical, que vai além do espaço da crítica de cinema”.¹⁶⁰

Terra em transe foi, nos termos de Robert Stam, “um divisor de águas na história do cinema brasileiro”, que trazia em seu paroxismo a “angustiada autocrítica da segunda fase do Cinema Novo” e abria caminhos tanto para o “tropicalismo oficial de *Macunaíma*” quanto para o “tropicalismo subterrâneo do *Udigrudi*” (cinema marginal).

Um estudo explosivo da arte e da política no Terceiro Mundo, é também a contribuição mais brilhante e pessoal de Glauber Rocha ao cinema político. O filme é especialmente pertinente a qualquer discussão sobre uma estética revolucionária no cinema, pois aponta o caminho para um possível cinema político que evita o duplo *beco sem saída* do populismo condescendente, de um lado, e reflexão teórica árida, de outro.¹⁶¹

Lançado alguns meses antes da explosão do movimento tropicalista, *Terra em transe* foi costumeiramente taxado como um dos grandes exemplos da extensão do movimento para a cena cinematográfica brasileira de fins da década de 1960. Não seria isto um contra-senso? Em quais sentidos o filme de Glauber Rocha poderia (se poderia) ser caracterizado enquanto

valores culturais e coletivamente aceitos no País; a prática da violência como forma de solução dos problemas sociais; a sequência de libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme.” Entretanto, a força da imagem de Glauber provocou movimentação em torno da proibição do filme, que acabou enviado para o Festival de Cannes daquele ano. “No dia 3 de maio o filme é liberado sob a condição de que fosse dado um nome ao anônimo sacerdote-personagem, interpretado por Jofre Soares e que esse figurasse nos letreiros e nos diálogos (se o padre é personalizado, ele deixa de ser uma referência à Igreja como instituição). O sacerdote passou então a ser chamado Padre Gil.” SIMÕES, Inimá Ferreira. op. cit., pp. 363-364.

¹⁵⁹ *Entre o som e a fúria*: Glauber, a tela, a crítica e a terra em transe. In: Cinemais. Revista de cine mais outras questões. n. 38. Rio de Janeiro: janeiro/março de 2003. p.71.

¹⁶⁰ Idem. Neste texto há um rico balanço das reações de alguns dos principais intelectuais e críticos de cinema do período diante de *Terra em transe*. Enquanto nomes como Ely Azeredo e Fernando Gabeira colocaram-se publicamente contrários ao filme, baseando-se sobretudo em argumentos que chamavam-no de esteticista, de exageradamente complexo e, portanto, não estabelecendo diálogo algum com o grande público, outros como José Carlos Avellar, Moniz Viana (conhecido por sua postura crítica ao Cinema Novo), Alex Viany, Sérgio Ricardo e mesmo Nelson Rodrigues defenderam o novo trabalho de Glauber. Ficou famoso o comentário de Rodrigues sobre o filme, publicado no *Correio da manhã* em 16 de maio daquele ano: “Durante as duas horas de projeção, não gostei de nada. (...) *Terra em transe* não morrerá para mim. Da madrugada de sexta para sábado e domingo, continuei agarrado ao filme. E sentia por dentro, nas minhas entranhas o seu rumor. De repente no telefone como o Hélio Pellegrino, houve o berro simultâneo: 'Genial!' (...) Nós estávamos cegos, surdos e mudos para o óbvio. *Terra em transe* era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de *Manchete*. Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. *Os sertões*, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil precisa ser esta golfada hedionda.” Idem, pp. 72-96.

¹⁶¹ STAM, Robert. Land in anguish. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., p. 149. (tradução minha)

“cinema tropicalista”?

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* (...) se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar.¹⁶²

É assim que Caetano Veloso descreve sua reação diante de *Terra em transe*. O filme de Glauber seria, então, uma espécie de elemento deflagrador do Tropicalismo: finalmente, ao assisti-lo, Caetano havia entendido o que realmente pretendia fazer, musical e culturalmente (e, por que não, politicamente?). O que havia em *Terra em transe* que impressionara tanto o cantor e compositor baiano, e que seria tão importante para o surgimento, ainda naquele ano de 1967, do movimento que viria a encabeçar? Nas palavras do próprio, *Terra em transe* significava a “morte do populismo”, o populismo contra o qual Caetano tanto se debatera em seu contato com Augusto Boal – e que teria de voltar a enfrentar quando da explosão do Tropicalismo.

Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhes as consequências. Nada do que veio a se chamar de ‘Tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático.¹⁶³

A aproximação entre *Terra em transe* e o movimento tropicalista – que começava a formar-se naquele momento, dá-se, então, na similitude de abordagem para uma questão premente na vida político-cultural brasileira do período: a relação arte-política-povo, e a (auto) crítica ao chamado populismo (político e estético), às propostas de uma arte nacional-popular. Em sua análise do filme de Glauber, Robert Stam ressalta justamente este ponto, da desmistificação do populismo levada a cabo pelo cineasta:

Terra em transe operates a double demystification – one political, the other esthetic. It deconstructs two styles of representation. Populism, after all, constitutes a style of political representation. In its Latin American version, certain progressive

¹⁶² VELOSO, Caetano. op. cit., p. 99.

¹⁶³ Idem, p. 105.

and nationalist elements of the bourgeoisie enlist the support of the people in order to advance their own interests. *Terra em transe* performs the *mise-en-scène* of the contradictions of populism. (...) *Terra em transe* rejects an esthetic style of representation might also be labelled 'populist'. The populist esthetic is paternalistic. It claims that art should speak to the people in simple and transparent language, at the risk of not 'communicating'. (...) To get its message across, it gives the public the habitual dose of cinematic gratifications – an intrigue, a love story, spectacle. It treats the public as slightly retarded, in need of a simplistic and prettifying art, just as Vieira [personagem de *Terra em transe*, interpretado por José Lewgoy] speaks demagogically of justice and the power of the people, while doing nothing to advance the political maturation of the people. With populist cinema, as with populist politics, the people lose their collective identity as a class, and become an amorphous mass of submissive individuals. Populism treats the people as mere extras; it wants its spectators to be passive.¹⁶⁴

Terra em transe, um dos filmes tradicionalmente taxados como exemplar de “cinema tropicalista”, poderia então ser colocado como tal em sua construção narrativa multifacetada e fragmentada e, principalmente, em sua proposta política. Não há no filme de Glauber Rocha, por exemplo, a explosão de cores do Tropicalismo, o visual exageradamente *kitsch* e nem a devoração de elementos múltiplos da cultura *pop*, nacionais e estrangeiros, modernos e arcaicos. É no discurso político, na ruptura drástica com o olhar paternalista-populista sobre o povo que reside essa identificação entre filme e movimento.¹⁶⁵ *Terra em transe* poderia ser identificado (como foi por Caetano Veloso no período) como o primeiro sinal de algo que estava por vir, como a “ponta de um iceberg” chamado Tropicalismo.¹⁶⁶ E que começaria a se mostrar mais claramente, também para o próprio Caetano, quando da montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, comandado por José Celso Martinez Corrêa.

A peça *O rei da vela* foi escrita por Oswald de Andrade em princípios da década de

¹⁶⁴ “*Terra em transe* realiza uma dupla desmistificação – uma política, a outra, estética. Desconstrói dois estilos de representação. Populismo, afinal, constitui um estilo de representação política. Em sua versão latino-americana, certos elementos progressistas e nacionalistas da burguesia aliciam o apoio do povo ao invés de defender seus próprios interesses. *Terra em transe* realiza a *mise-en-scène* das contradições do populismo. (...) *Terra em transe* rejeita um estilo estético de representação que pode também ser rotulado de 'populista'. A estética populista é paternalista. Ela defende que a arte deve falar ao povo em linguagem simples e transparente, sob o risco da não comunicação. (...) Para que sua mensagem tenha alcance, ela dá ao público a dose habitual de gratificações cinematográficas – uma intriga, uma história de amor, espetáculo. Ela trata o público como levemente retardado, necessitado de uma arte simplista e paralisante, assim como Vieira fala demagogicamente de justiça e do poder do povo, enquanto não faz nada para avançar o amadurecimento político do povo. Com o cinema populista, como com políticos populistas, o povo perde sua identidade coletiva de classe, e transforma-se em uma massa amorfa de indivíduos submissos. O populismo trata o povo como meros figurantes; ele quer que os espectadores sejam passivos.” STAM, Robert. *Land in anguish*. pp. 159-160. (tradução minha)

¹⁶⁵ Obviamente, tal relação mereceria uma análise mais detida, que destrinchasse meticulosamente *Terra em transe*, algo que, por falta de tempo e de espaço – e também receando escapar em demasia do verdadeiro foco de minha pesquisa, o filme *Macunaíma* –, não farei aqui. O mesmo valerá para os outros filmes considerados “tropicalistas” (*Brasil ano 2000*, *O bandido da luz vermelha*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), que analisarei brevemente neste texto, utilizando-me, primordialmente, de trabalhos altamente qualificados de outros pesquisadores.

¹⁶⁶ O filme de Glauber teria, então, funcionado também para o músico baiano como uma espécie de guia, de caminho a ser seguido. Como comenta o próprio Veloso: “(...) quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do 'povo', eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.” VELOSO, Caetano. op. cit., p. 116.

1930, e publicada no ano de 1937. Conta a história de Abelardo I, o “rei da vela”, comerciante e agiota, que lucra com a crise econômica pós-1929, e busca ascender socialmente ao se casar com Heloísa de Lesbos, filha da aristocracia. Oswald constrói uma sátira mordaz à situação econômica do Brasil do período, em sua dependência exagerada do capital estrangeiro (representado, na peça, pelo personagem chamado simplesmente de “O Americano”). Durante 30 anos, a peça permaneceu esquecida.¹⁶⁷ Jamais foi montada. Até a histórica “redescoberta” iniciada por Zé Celso naquele ano de 1967.

O próprio Caetano Veloso reconhece a importância de *O rei da vela* para o Tropicalismo, principalmente pelo fato de a peça ter sido a responsável pela apresentação de Oswald de Andrade ao artista. A “epifania” de Caetano diante da montagem do Oficina parece ter sido semelhante àquela ocorrida quando de seu contato com *Terra em transe*:

Fui ver *O rei da vela* – a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava de um ostracismo de trinta anos – cheio de expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e uma sua total negação [Caetano refere-se aqui à sensibilidade que identificou em outra montagem do Oficina que assistira em 1965, *Os pequenos burgueses*, de Górkí]. (...) *aquela noite significou para mim mais um encontro com Oswald do que com Zé Celso* (...) *Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.* (...) No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música.¹⁶⁸

Um encontro com Oswald. Encontro que definiria, a partir dali, os rumos que o movimento tropicalista tomaria. Pois assistir a *O rei da vela*, para Caetano, não significou simplesmente um contato com o Oswald-dramaturgo, mas uma porta de entrada para a totalidade da obra do modernista. O que significaria, também, a descoberta da antropofagia.

Quando Oswald de Andrade publicou, em maio de 1928, seu *Manifesto Antropófago*, iniciava-se, dentro do Modernismo, um outro movimento, que não duraria muito tempo, mas

¹⁶⁷ É notório o menor conhecimento que se tem, ainda hoje, do *Oswald-dramaturgo*, em comparação com o grande número de estudos sobre suas obras filosóficas e principalmente literárias. Entretanto, segundo Sábato Magaldi, Oswald de Andrade seria o verdadeiro “fundador do teatro brasileiro moderno”, por ser dono de uma obra na qual “ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país”, onde “a paródia substitui a ficção construtiva e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas.” Obra na qual “em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores” e “renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância estética da descompostura.” MAGALDI, Sábato. *O país desmascarado*. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. 2ª ed. (5ª reimpressão). São Paulo: Editora Globo, 2003.

¹⁶⁸ VELOSO, Caetano. op. cit., pp. 242-244.

que se tornaria emblemático do período, e deixaria marcas nas décadas seguintes. Refiro-me ao “movimento antropofágico”, capitaneado por Oswald de Andrade e Raul Bopp, principalmente, através da *Revista de Antropofagia*, em suas duas “dentições” (a primeira, lançada em 1928, e a segunda, no ano seguinte, dessa vez no *Diário de São Paulo*). A antropofagia era um desdobramento do próprio movimento modernista brasileiro e, ao mesmo tempo, uma ruptura com ele, “uma reação ao próprio Modernismo, movida a blague, a polêmica, a controvérsias.”¹⁶⁹

Radicalização do primitivismo nativo, aquele manifesto precipitou, como cartas de princípios e filosofia de bolso do grupo da *Antropofagia*, o mais aguerrido da fase polêmica do Modernismo, sob a liderança de Oswald de Andrade, a divisão ideológica latente na sua divergência com as outras correntes de pensamento que então se confrontaram – duas delas, o *nacionalismo metafísico*, de Graça Aranha, e o *nacionalismo prático verdamarélo*, reformulado no grupo da *Anta* (Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho etc.), diretamente ligados ao Modernismo, e o *espiritualismo católico*, ligado ao simbolismo e à filosofia de Farias Brito (Jackson de Figueiredo e Tristão de Athayde, principalmente) e com o qual se entrosou a revista *Festa* aparecida em 1926 (Tasso da Silveira, Andrade Murici e Murilo Araújo, entre outros).¹⁷⁰

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões.”¹⁷¹ Assim Oswald de Andrade inicia o *Manifesto*, no qual define pela primeira vez esse conceito que se colocaria como marca indelével de sua obra. Para o autor, a antropofagia possuía um caráter profundamente contestador da realidade brasileira, subversivo, revolucionário. “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo que é vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas”,¹⁷² continua Oswald. O antropófago devora o que não é seu, o estrangeiro, para digeri-lo e devolvê-lo, agora sob nova forma, marcada pelo primitivismo. Aponta Benedito Nunes, sobre o surgimento do conceito de antropofagia no *Manifesto* de 1928:

(...) os aforismos do *Manifesto Antropófago* misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. Usando-a pelo seu poder de choque, esse manifesto lança a palavra “antropofagia” como pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do

¹⁶⁹ SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 53.

¹⁷⁰ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. p. 6.

¹⁷¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*.

¹⁷² Idem.

canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. (...) É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.¹⁷³

Nunes continua em sua interpretação dos significados assumidos pela antropofagia oswaldiana:

Como símbolo da devoração, a antropofagia é a um tempo *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo.¹⁷⁴

A antropofagia assumiria, então, um caráter triplo: metáfora da prática literal dos tupis, diagnóstico de uma situação de recalque da sociedade brasileira, e terapêutica para a solução deste recalque. Ou seja, o conceito oswaldiano apresenta um olhar áspero e crítico sobre a formação cultural brasileira, particularmente no que diz respeito ao papel colonizador/repressor do europeu (português) nesta formação.

Em muito pelo desenrolar da vida de Oswald de Andrade, o “projeto” antropofágico seria, de certa forma, abortado. Falido após a crise de 1929, o pensador iniciaria uma aproximação com o comunismo que culminaria, em 1931, com sua adesão ao PCB. Oswald mergulharia fundo nessa aventura marxista, em sua tentativa de “ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária.”¹⁷⁵

Passaria a enxergar, em boa medida, tudo o que havia feito até ali como fruto de um

¹⁷³ NUNES, Benedito. op. cit., p. 15. O pesquisador Anderson Pires da Silva, em seu livro sobre os dois principais ícones do Modernismo brasileiro – Mário e Oswald –, reconta a história de como teria surgido a ideia da antropofagia para seu autor, história contada originalmente por Raul Bopp: “Tudo começou quando o casal Tarsiwald [Tarsila do Amaral e Oswald] decidiu levar um grupo de amigos a um restaurante de rãs. A iguaria era uma novidade. Durante a refeição, relembra Bopp, Oswald fizera um longo 'elogio da rã', 'provando' que a linha evolutiva do homem, em sua fase pré-antropóide, passava pela mesma rã que estavam comendo entre goles de *chablis* gelado. Diante da inusitada teoria, Tarsila concluía que 'deglutindo rãs, somos uns... quase antropófagos.’” SILVA, Anderson Pires da. op. cit., p. 50.

¹⁷⁴ NUNES, Benedito. op. cit., pp. 15-16.

¹⁷⁵ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 6ª ed. São Paulo: Globo, 1997. p. 46.

comportamento burguês, alienado, e iniciaria nova fase também em sua produção artística. *Serafim Ponte Grande*, livro publicado em 1933, foi descrito pelo autor como “necrológio da burguesia, epitáfio do que fui.”¹⁷⁶ Oswald engajou-se fortemente no PCB, especialmente enquanto esteve ao lado de Pagu, sofrendo perseguições políticas e tendo o jornal que criou ao lado da esposa, *O Homem do Povo*, empastelado por estudantes de Direito. Ao mesmo tempo, vale lembrar, o pensador não era visto com bons olhos pelos membros do partido, por suas supostas ligações com elementos da burguesia.¹⁷⁷ Da mesma forma que se engajou politicamente, seu rompimento com o comunismo seria drástico. Como aponta Anderson Pires, muito do engajamento de Oswald no PCB se deu por sua fascinação pela figura de Luís Carlos Prestes. Fascinação que foi, com o passar dos anos, diminuindo consideravelmente – as necessidades da *Realpolitik* de Prestes parecem ter desencantado profundamente o utópico Oswald de Andrade:

Oswald admirava a coragem da 'Coluna Prestes', talvez visse seu líder como uma espécie de 'artista de vanguarda', fortalecido pelo mesmo espírito revolucionário e a mesma vontade de mudança. A conversão ao comunismo ocorrera após o primeiro encontro com Prestes, em 1931, em Montevidéu. Com o passar do tempo, se desencanta. Um dos motivos foi o veto de Prestes à aliança com o brigadeiro Eduardo Gomes, que Oswald defendia como candidato à presidência para as eleições de 1945. O brigadeiro foi o 'candidato dos escritores', sua candidatura havia sido lançada oficialmente pelo romancista José Américo de Almeida. Outro motivo, o apoio de Prestes a Vargas nas eleições presidenciais. Ferrenho combatente do presidente gaúcho, apelidado de 'O coisa', o modernista qualifica como um ato esquizofrênico o apoio do ex-cavaleiro da esperança ao seu 'carcereiro sádico', que enviara sua esposa judia de presente aos nazistas.¹⁷⁸

No final de sua trajetória como comunista e em sua vida pós-PCB, o pensador modernista iniciaria uma retomada daquele conceito que considerava (como já citado) “o ápice ideológico” do modernismo brasileiro: a antropofagia. Entretanto, essa redescoberta da prática antropofágica traria algumas importantes novidades em relação às ideias apresentadas no *Manifesto antropófago* de 1928. Em suas obras ditas “filosóficas”, especialmente *A crise da filosofia messiânica* (tese apresentada em 1950 para a cadeira da Filosofia da FFCL da USP) e *A marcha das utopias* (série de artigos publicados em *O Estado de S. Paulo*, em 1953), Oswald apresenta sua visão utópica-dialética do mundo e da história, baseada no embate entre o matriarcado e o patriarcado, o totem e o tabu, o ócio e o negócio. A síntese dessa relação de confronto seria, de acordo com o modernista, o surgimento da figura utópica do “bárbaro tecnizado”, que marcaria o retorno ao ócio primitivo (grande inimigo da ética

¹⁷⁶ Idem, p. 45.

¹⁷⁷ SILVA, Anderson Pires da. op. cit., p. 97.

¹⁷⁸ Idem, pp. 97-98.

capitalista) aproveitando-se dos benefícios tecnológicos trazidos por esse mesmo capitalismo. É a mistura entre arcaico e moderno. Esse olhar utópico de Oswald de Andrade sobre a História traz uma importante reavaliação de suas críticas anteriores: agora, a colonização portuguesa/católica do Brasil é vista com olhos menos negativos, em comparação com o que poderíamos ter sido se fôssemos colonizados por povos protestantes. O grande alvo da acidez de Oswald agora é a ética protestante/capitalista, propagadora do combate ao ócio e do estímulo ao negócio (negação do ócio), e, logo, repressora da felicidade humana. Cito aqui o pesquisador André Monteiro:

(...) enquanto o *Manifesto Antropófago* atacava vários aspectos da civilização católica e portuguesa, entre os quais a retórica de Vieira – que 'nos trouxe a lábria' e 'deixou o dinheiro em Portugal' –, *A Marcha* irá tomar uma posição 'favorável' à nossa formação cultural ibérica e católica, que estaria, se comparada à formação protestante da América do Norte, muito mais próxima do humanismo do ócio. Logo de início, Oswald afirma: '... minha fê no Brasil vem da configuração social que ele tomou, modelado pela civilização social jesuítica em face do calvinismo áspere e mecânico que produziu o capitalismo da América do Norte...'¹⁷⁹

Ou seja, os jesuítas, a formação ibérica, a cultura católica da Contra-Reforma, agora ganham novo sentido no pensamento oswaldiano. O pensador também inclui em seu rol de alvos o pensamento marxista, em sua manifestação soviética, tido como uma das formas de cultura messiânica, uma nova forma de teologia, segundo Oswald. Entretanto, como afirma Benedito Nunes, a formação marxista constituída em seus longos 15 anos de PCB permaneceu em Oswald, especialmente em sua dimensão utópica:

(...) ao abandonar o marxismo, por uma reação contra a ditadura do proletariado e a dogmática obreira do Estado soviético, Oswald não abandonou o pensamento de Marx, por ele conservado naquilo que tem de essencial. É que o poeta, e eis onde começa a originalidade do seu pensamento, mesmo como marxista, o que pode ser confirmado pela leitura dos escritos da fase em que durou a sua militância partidária, nunca deixou de ser utopista. E jamais fez, na realidade, a distinção, sabidamente estratégica, entre socialismo utópico e socialismo científico. Manteve ele no marxismo a dimensão ética das doutrinas do chamado socialismo utópico (Proudhon, sobretudo), e o antiestatismo anarquista de um Kropotkin. Seu socialismo jamais deixou de ser, fundamentalmente, o da rebeldia do indivíduo contra o Estado, mais interessado numa sociedade nova, cuja vida passasse pela morte da organização estatal, do que no fortalecimento de uma ditadura do proletariado.¹⁸⁰

Enfim, o que mais me interessa aqui é ressaltar que, em suas obras de fins dos anos de 1940 e princípios dos anos de 1950 (Oswald morreu em 1954), o modernista retoma seu

¹⁷⁹ MONTEIRO, André. *Antropofagia: um modo de devir brasileiro*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2005. p. 12.

¹⁸⁰ NUNES, Benedito. op. cit., p. 38.

“projeto” antropofágico sob um novo viés, destacando agora “seus aspectos utópicos, a partir da oposição entre a cultura antropofágica e a cultura messiânica, esta baseada na autoridade da lei e de Deus, aquela baseada na ausência de autoridade e na livre vontade dos homens.”¹⁸¹ Ou seja, é através do próprio Oswald de Andrade que o conceito de antropofagia sofre sua primeira modificação significativa. Primeira de algumas.

Ainda na década de 1950, os poetas concretos (Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, entre outros) retornaram a Oswald de Andrade, especialmente em sua ideia (apresentada no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*) de produção de uma poesia de exportação. Não me aterei muito aqui ao concretismo, até pelo parco conhecimento que possuo do universo poético, e, por isso, me contento em apresentar essa aproximação do movimento com Oswald através de citação do pesquisador André Monteiro:

Ao longo do século XX, a antropofagia recebeu algumas releituras. O concretismo, nos anos 50, levou ao extremo a ideia de se realizar aquilo que Oswald chamou no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de uma 'poesia de exportação'. Embarcando com otimismo na canoa do 'desenvolvimentismo' político dos anos 50 (a era JK), buscou produzir um poema/objeto industrial sintonizado com a linguagem não verbal da comunicação de massa, com o mundo da tecnologia industrial e que alcançasse um 'nível de invenção internacional'. Mas enquanto em Oswald, essa ideia não se restringia a um plano puramente estético – estando relacionada com o projeto antropofágico de estabelecer uma troca cultural entre 'exterior' e 'interior' (Brasil e suas fronteiras) – no concretismo a ideia de uma 'poesia de exportação' estava vinculada a um culto da forma, à concepção de um poema 'bem acabado' e autônomo, capaz de se tornar um 'objeto industrial' à altura do 'desenvolvimento' da arte internacional de vanguarda.¹⁸²

No entanto, apesar de reconhecer minha falta de tato para análise do concretismo, tal movimento poético toma importância diante do reconhecimento de seu papel na formação intelectual de Caetano Veloso. O Tropicalismo musical é a terceira (e, para este texto, mais importante) retomada da antropofagia, e, sendo Caetano um de seus principais nomes, o trabalho dos irmãos Campos e de Décio Pignatari não pode ser deixado de lado. Caetano relata, em suas memórias, a aproximação estabelecida com os poetas em meados da década de 1960, quando muito pouco sabia destes. O cantor-compositor relembra um artigo escrito por Augusto de Campos, ainda antes da “explosão” do Tropicalismo, intitulado “Boa palavra sobre a música popular”, em que, segundo Caetano, o poeta saudava a chegada deste ao cenário musical brasileiro. Caetano Veloso reconhece neste texto de Augusto de Campos alguns apontamentos sobre a situação musical do Brasil do período que afinavam

¹⁸¹ SILVA, Anderson Pires da. op. cit., p. 52.

¹⁸² MONTEIRO, André. op. cit., p. 16.

perfeitamente com o que os tropicalistas fariam logo depois (crítica ferrenha à atuação dos nacionalistas, chamados por Augusto de “nacionalóides” e vistos como xenófobos comparáveis aos participantes do *verdamarelismo* da década de 1920, valorização da Bossa Nova e da Jovem Guarda, retomada de Oswald), apesar de afirmar não ter dado a devida atenção ao texto quando tomou contato com ele pela primeira vez.

A rigor, se eu tivesse lido com propriedade as consequências que Augusto tirou de minha fala [Caetano refere-se aqui a intervenção sua em um debate sobre música popular publicado na *Revista Civilização Brasileira*, no qual insistia, segundo o próprio, na 'retomada da linha evolutiva' representada por João Gilberto, intervenção à qual o artigo de Augusto de Campos é uma 'resposta'], seu artigo teria sido o verdadeiro estopim de minha virada. De fato, nem *Terra em transe* [tido por Caetano, como já visto, como o tal 'estopim de sua virada'] nem Edgard Morin nem as insinuações de Guilherme [Araújo, empresário e amigo de Caetano], nem mesmo as conversas com Rogério [Duarte, intelectual baiano, também amigo de Caetano] e Agrippino, vieram a apresentar uma visão tão completa das questões que enfrentaríamos no tropicalismo. Ninguém, depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chaves dos problemas específicos da música popular de então.¹⁸³

Mesmo com o pouco valor dado ao artigo de Augusto de Campos naquele momento, Caetano reforça que, a partir daí, os poetas concretos buscaram uma aproximação mais efetiva com os tropicalistas. Augusto foi apresentado a Caetano. Depois, Haroldo e Décio também o foram. Os encontros se tornaram mais comuns. As ideias, mais afinadas.¹⁸⁴

Diante das propostas de Caetano, Gil e outros artistas, que pretendiam romper com a polarização entre “música nacional-popular” e “música estrangeira alienante”, o contato com o pensamento de Oswald de Andrade, via *O rei da vela* e poesia concreta, e principalmente com o conceito de antropofagia foi de grande importância. Como afirmou o próprio Caetano:

A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. (...) Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60.¹⁸⁵

A antropofagia assumiu papel central na prática tropicalista; o pensamento

¹⁸³ VELOSO, Caetano. op. cit., pp. 208-210.

¹⁸⁴ Vale ressaltar que Caetano Veloso dedica um capítulo de suas memórias à sua relação com a poesia concreta, com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e com Décio Pignatari. Apesar de não assumir, nos escritos do tropicalista, o protagonismo que o contato com *Terra em transe* assumiu na formação de suas ideias, o concretismo tem, sem dúvidas, um papel de destaque no desenrolar do Tropicalismo.

¹⁸⁵ VELOSO, Caetano., op. cit., pp. 247-248.

oswaldiano, de certa forma, deu uma base teórica ao que aqueles jovens artistas estavam realizando em sua atuação musical, em sua ávida e incessante devoração de elementos diversos de diferentes matrizes culturais, das raízes mais arcaicas da cultura brasileira, aos elementos mais recentes do universo *pop*.

A teoria e a prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas. Frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema do encontro cultural chegara – oscilando entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural –, a ideia da devoração foi reapresentada como forma de relativização dessas posições. O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, evidenciando os limites das interpretações em curso.¹⁸⁶

A antropofagia tropicalista é, então, a terceira releitura do conceito modernista de Oswald, e, assim como nas duas outras, introduz modificações em relação ao original. Ligada primordialmente à “superação do nacional-popular à partir das mixagens entre as tradições locais, a cultura de massas e a psicodelia”,¹⁸⁷ o antropofagismo dos tropicalistas representou um olhar próprio para a realidade brasileira do período, num contexto de embrutecimento do regime político e polarização ideológica acentuada. Como ressalta Celso Favaretto,

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a questão cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão e humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito. Constrói um painel em que o universo sincrético se apresenta sob a forma de um presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem. Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza a versão corrente dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão. A 'escala' tropicalista, fruto da 'contemporânea expressão do mundo', faz explodir o universo monolítico erigido em 'realidade brasileira' pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural.¹⁸⁸

Seria mesmo de se esperar distanciamentos entre as duas antropofagias, se levarmos em conta a distância temporal entre elas. Como aponta Favaretto,

A distância entre as duas antropofagias é histórica; correspondeu ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas

¹⁸⁶ FAVARETTO, Celso., op. cit., p. 48.

¹⁸⁷ SILVA, Anderson Pires da., op. cit., p. 52.

¹⁸⁸ FAVARETTO, Celso., op. cit., pp. 49-50.

formulações estéticas e culturais. O interesse pelo tema da originalidade nativa e a consequente reação à fascinação da cultura européia, no modernismo, sofreram mudanças substanciais na década de 60. As discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos; com o que o conflito entre modelos artísticos importados e formas locais passa necessariamente a fazer parte das discussões ideológicas provocadas pela situação institucional pós-64.¹⁸⁹

A valorização do olhar histórico sobre a antropofagia, da necessidade de se levar em conta o distanciamento temporal que separa suas diferentes significações, é também ressaltado por Sônia Lino, em artigo que escreveu sobre o pensamento oswaldiano e sua recuperação pelos meios de comunicação de massa:

A despeito das declaradas referências a Oswald de Andrade e à antropofagia feitas pelos expoentes do Tropicalismo das décadas seguintes, o Brasil e o mundo do qual Oswald se despedira em 1954, havia mudado muito. Um elemento externo que apenas se insinuava em *O rei da vela*, a influência norte-americana e o início da 'Política da Boa Vizinhança' dos Estados Unidos para a América Latina na década de 1930, se tornara, trinta anos depois, uma presença cotidiana. A americanização das cidades brasileiras se fazia sentir não só no consumo de produtos industrializados, mas também nas imagens de modernidade difundidas pela indústria cultural e que muito raramente correspondiam às necessidades da grande maioria da população brasileira.

Some-se a isto o surgimento de uma geração letrada que circulava tanto no mundo da intelectualidade de esquerda, quanto dos bens de consumo inclusive simbólicos, difundidos pela indústria cultural ligada ao capital norte-americano. Esta geração, indetectada politicamente com o projeto desenvolvimentista e culturalmente com a construção de um projeto 'nacional-popular' para o país; depois do golpe militar de 1964 e do AI-5, de 1968, se fragmentou em múltiplas lutas e bandeiras.¹⁹⁰

De Oswald ao Tropicalismo e, daqui a pouco, a *Macunaíma*-filme, passando, no caminho, pelo próprio Oswald e pelo concretismo, a antropofagia, sob rigoroso olhar histórico, é um conceito no tempo. Fundamental para a compreensão de um movimento artístico-cultural como o Tropicalismo, a antropofagia da década de 1960, com seu longo caminho percorrido, só é devidamente compreendida sob análise diacrônica, histórica. Nesse sentido, talvez seja possível aplicar sobre este conceito as propostas do historiador alemão Reinhart Koselleck, concernentes à “História Social dos Conceitos”. Para Koselleck,

(...) Exatamente quando se focaliza a duração ou a transformação dos conceitos sob uma perspectiva rigorosamente diacrônica, a relevância histórica e social dos resultados cresce. Por quanto tempo permaneceu inalterado o conteúdo suposto de determinada forma lingüística, o quanto ele se alterou, de modo que, ao longo do tempo, também o significado do conceito tenha sido submetido a uma alteração

¹⁸⁹ Idem, p. 53.

¹⁹⁰ LINO, Sonia Cristina. *Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais*. Texto apresentado no 50º Congresso da Faculdade Latinoamericana de Ciências Sociais (FLACSO), Equador, Quito, 2007.

histórica? É apenas por meio da perspectiva diacrônica que se pode avaliar a duração e o impacto de um conceito social ou político, assim como das suas respectivas estruturas. As palavras que permaneceram a mesma não são, por si só, o indício suficiente da permanência do mesmo conteúdo ou significado por elas designado.¹⁹¹

Mas no que consiste, propriamente, essa metodologia da história dos conceitos? Metodologia autônoma de pesquisa social e histórica,¹⁹² baseada nas análises sincrônica e diacrônica do(s) conceito(s) estudado(s). Nos termos do próprio historiador,

Tal procedimento [a análise sincrônica] parte do princípio de traduzir significados lexicais em uso no passado para a nossa compreensão atual. A partir da investigação de significados passados, tanto a história dos termos quanto a dos conceitos conduz à fixação desses significados sob a nossa perspectiva contemporânea. Enquanto esse procedimento da história dos conceitos é refletido metodologicamente, a análise sincrônica do passado é completada de forma diacrônica. A redefinição científica de significados lexicais anteriores é um dos mandamentos básicos dos estudos diacrônicos.

Essa perspectiva metodológica, operacionalizada ao longo das épocas, acaba por se transformar, também no que diz respeito ao conteúdo, em uma história do respectivo conceito ali abordado.¹⁹³

Aproprio-me (antropofagicamente?) do pensamento de Koselleck aqui, sem deixar de lembrar de sua complexidade e, mesmo, especificidade. Não posso deixar de acreditar, no entanto, que suas propostas para uma “História Social do Conceito” são extremamente úteis para minha análise da antropofagia, mesmo que minha apropriação se faça de forma um tanto simplificada e, talvez, grosseira. Talvez a força do pensamento do historiador alemão esteja justamente em sua capacidade de, sem nunca abandonar suas particularidades analíticas,¹⁹⁴ se permitir ser “devorada” por estudiosos de outros, e múltiplos, contextos.

Mas voltemos ao Tropicalismo em si, e ao Brasil da década de 1960. Tendo estourado na cena artística no biênio 1967-68, o movimento musical liderado por Caetano e Gil – alvo de inúmeras polêmicas (como já visto) e, conseqüentemente, de grande visibilidade em um país no qual a cultura se massificava cada vez mais –, logo produziria “filhos” em outros campos artísticos. Obviamente, essa é uma afirmação simplificadora, se levarmos em conta que o Tropicalismo, na realidade, se apropriou muito mais de ideias surgidas em outras artes

¹⁹¹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2006. p. 105.

¹⁹² Idem, p. 114.

¹⁹³ Idem, pp. 104-105.

¹⁹⁴ Toda a pesquisa de Koselleck no campo da história dos conceitos se dá sobre a transição para a modernidade. Seus textos analíticos em que trabalha conceitos como os de “revolução” (*révolution; revolution*) e “História” (*Geschichte; Historien*), por exemplo, o olhar do historiador alemão está sempre voltado para as sociedades dos séculos XVII, XVIII e XIX.

(o cinema de *Terra em transe*, o teatro de *O rei da vela*, as artes plásticas da exposição *Tropicália*, de Hélio Oiticica, etc.). No entanto, tendo se tornado um fenômeno cultural (por que não *pop*?) graças principalmente à sua vertente musical, o Tropicalismo de Gil e Caetano seria visto como o carro-chefe de um movimento amplo na cultura brasileira, que logo daria fruto em outros campos. O cinema foi um deles.

Tratarei aqui, de forma breve e me apoiando excessivamente em análises de outrem, de alguns filmes que, assim como *Macunaíma*, foram taxados de “tropicalistas”. São eles: *O bandido da luz vermelha*, de Rogerio Sganzerla, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, e *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr., todos eles lançados nos cinemas em 1968. Para *Macunaíma*, objeto central de minha pesquisa, reservei todo o terceiro capítulo.

O bandido da luz vermelha, que alcançou bons números nas bilheterias naquele ano de 1968, se tornou o ícone máximo do que ficaria conhecido como Cinema Marginal brasileiro, ou cinema *Udigrudi*. Faroeste do Terceiro Mundo, mistura de filme policial ao estilo *noir*, comédia, pastiche, ficção-científica, o filme de Sganzerla narra a trajetória de um bandido famoso, transformado em mito pelos meios de comunicação. Narra, entretanto, de forma absolutamente fragmentária, descontínua, heterodoxa. Rompe com a linguagem formal do cinema comercial em níveis ainda mais radicais que aqueles propostos pelos cinemanovistas, erigindo-se sobre uma estrutura de colagens e referências, uma profusão de imagens e gêneros aliada a narrações radiofônicas e reflexões do protagonista em voz *over*. Como aponta Ismail Xavier, “Sganzerla se afasta do sério-dramático e mobiliza a colagem, o senso lúdico, parodiando tanto o *thriller* da indústria quanto a obra realista.”¹⁹⁵

Em sua detalhada análise do filme de Sganzerla, Xavier aponta para as inúmeras e múltiplas referências que servem de base para a construção de sua narrativa: as inspirações de *O bandido da luz vermelha* vão de Orson Welles (a presença da narração radiofônica apocalíptica e sensacionalista, que remete à sua célebre leitura de *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells, em 1938, que causou pânico nos Estados Unidos do período; o cinema *noir* ao estilo *A Dama de Shanghai*, de 1946; a busca por identidade típica de *Cidadão Kane*) a Godard (seu clássico *Pierrot le fou*, de 1965, é explicitamente citado na cena final do protagonista do filme de Sganzerla, mas, como lembra Robert Stam, há aproximações estilísticas com *À bout de souffle*, *Bande à part*, *Weekend e 1 plus 1*¹⁹⁶), passando pela narração *post-mortem* ao estilo

¹⁹⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 72.

¹⁹⁶ STAM, Robert. *On the margins: brazilian avant-gard cinema*. In: *Brazilian cinema*. p. 317. *À bout de souffle* (traduzido no Brasil como *Acossado*), é um dos filmes mais icônicos de Jean-Luc Godard, lançado nos cinemas em 1960. Narra a história de um bandido fugitivo da polícia, que se envolve com uma jovem norte-americana residente em Paris. A aproximação entre o filme e *O bandido da luz vermelha* é especialmente temática; *Bande à*

Memórias póstumas de Brás Cubas (e, como lembra Xavier, também remetendo ao filme *Crepúsculo dos deuses*, de Billy Wilder), pela representação da marginalidade que dialoga com Nelson Rodrigues (especialmente com a peça *Boca de Ouro*, adaptada para o cinema por Nelson Pereira dos Santos em 1962), por citações a gibis (*Mandrake*) e às chanchadas, pelo cinema de Glauber Rocha, e, finalmente, por Oswald de Andrade. Xavier destaca a citação feita por Sganzerla do *Serafim Ponte-Grande* de Oswald, mas o que fortalece essa aproximação é a postura antropofágica adotada pelo cineasta na constituição de seu filme.

O bandido da luz vermelha marcou a apresentação de uma proposta estética para o cinema brasileiro que divergia do que havia sido feito até ali pelo Cinema Novo. Abraçando a marginalidade de forma radical, passava-se da *Estética da Fome* à *Estética do Lixo*. Como descreve Robert Stam,

Enquanto a metáfora anterior da 'estética da fome' havia tomado como base vítimas famintas cuja redenção se efetuava através da violência, a metáfora do lixo propunha um sentido transgressor de marginalidade, da sobrevivência no interior da escassez, da condenação de sempre ter que reciclar os materiais da cultura dominante. O estilo do lixo era visto como o mais apropriado para falar de um país do Terceiro Mundo que se alimentava das sobras do sistema capitalista internacional.¹⁹⁷

Uma estética composta por detritos, por elementos diversos provenientes dos mais diversos lugares. Uma estética capaz de misturar discos voadores com *film noir*, Jimi Hendrix com candomblé, rádio com cinema, Godard com Welles, chanchada com Glauber Rocha. Um cinema caracterizado, segundo Stam, por uma relação intertextual com outros filmes, por um caráter de *metacinema* e por uma postura agressiva diante do espectador.¹⁹⁸ O procedimento da *Estética do Lixo*, exemplificada à perfeição no filme de Sganzerla, é aquele da coleção de referências, da acumulação, do inventário. Sganzerla é um antropófago, e até Oswald é devorado, como mostrou Ismail Xavier. Aqui ocorre uma óbvia aproximação entre o filme e os tropicalistas.

part, de 1964, é sobre dois amigos que planejam um golpe sobre uma jovem inocente que conhecem em um curso de inglês. De acordo com Stam, os ângulos de câmera selvagemmente inclinados do filme de *O bandido* remetem ao filme de Godard; com *Weekend*, filme de 1967, a obra de Sganzerla se aproxima pela violência “pastelão”, cômica; e com *1 plus 1*, de 1968, há o diálogo através da trilha sonora carregada, hiperativa.

Stam reforça: “como Godard, Sganzerla enfatiza a linguagem escrita na forma de manchetes de jornais, da batida das notícias, e do *graffiti* feito de creme de barbear. Novamente como Godard, Sganzerla faz aparições em seu próprio filme, uma vez como um espectador em um cinema, e outra em um retrato de infância. Toda essa aparelhagem auto-referencial – o virtuoso realizador de homenagens, os onipresentes posters de filmes, as citações cinematográficas – remetem a Godard.” (tradução minha).

¹⁹⁷ STAM, Robert. *Estética da resistência*. p. 432.

¹⁹⁸ STAM, Robert. *On the margins: Brazilian avant-gard cinema*. p. 316.

'Bandido' draws on the degraded material of the Third World mass-media, both in its local forms (the sensationalist press, the radio) and in its imported forms (American B-films and TV shows). The subproducts of an imperialized mass culture, the film suggests, now form part of popular culture in Brazil and these subproducts are more real to most Brazilians than the blind singers and folk dancers that peopled many Cinema Novo films.¹⁹⁹

Além disso, a expressão dessa nova estética, o resultado da fusão desses elementos/detrítos múltiplos, é um filme alicerçado sobre um olhar de ironia absoluta sobre o mundo, que se faz valer através de uma manifestação artística fortemente marcada pelo *kitsch*. Para Sganzerla, conforme observa Xavier, “o *kitsch* é como que uma 'segunda natureza' presente na condição periférica; é traço do ser nacional que se observa com humor sem a simbólica do Mal própria a [por exemplo] *Terra em transe* e seu confronto de caminhos, valores.” *Kitsch* que também esteve presente na ação tropicalista, seja nas apresentações marcadas por *happenings* de Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, seja na recuperação de canções tidas costumeiramente como *cafonas*.

Não há em *O bandido da luz vermelha* oposição entre moderno e arcaico, entre o mundo rural (dono dos verdadeiros valores nacionais e populares) e o urbano (massificador, descaracterizador do Brasil e dos brasileiros); o filme acompanha, em certa medida, o movimento iniciado com *Terra em transe*, na ruptura com o populismo e com as propostas de uma arte de esquerda engajada e crente no papel revolucionário do povo, mas vai ainda mais além. Recorre à farsa, não leva nada à sério, para construir um “desenho alegórico do Brasil como uma cômica província às margens do mundo civilizado.”²⁰⁰ Essa mesma radicalização, de rompimento com os dualismos ideológicos tão marcantes da década de 1960, foi proposta pelo Tropicalismo, vale lembrar. Sua abertura às mais diversas influências, nacionais ou estrangeiras, dialoga abertamente com a prática tropicalista. “[O filme] está ciente de sua inserção num processo dialógico onde tem muita força a linguagem do Outro que não quer recusar, mas sim reciclar.”²⁰¹

Talvez, então, seja possível considerar *O bandido da luz vermelha* como um exemplar de “cinema tropicalista”. Antropofágico na constituição de sua narrativa, acumulando as mais diversas referências, nacionais e internacionais; *kitsch* em sua expressão artística, apostando na grosseria, no “mau gosto”; dotado de um humor corrosivo; e, finalmente, o que talvez seja

¹⁹⁹ Idem, p. 319. “*Bandido* se desenha sobre o material degradado da cultura de massas do Terceiro Mundo, tanto em suas formas locais (a imprensa sensacionalista, o rádio) quanto em suas formas importadas (filmes B norteamericanos e shows de TV). Os subprodutos de uma cultura de massas imperializada. sugere o filme, agora faz parte da cultura popular no Brasil e esses subprodutos são mais reais para a maioria dos brasileiros do que os cantores cegos e dançarinos populares que povoaram muitos filmes do Cinema Novo.” (tradução minha).

²⁰⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 104.

²⁰¹ Idem, ibidem.

o mais importante aqui, altamente afinado com uma visão que busca romper com a ortodoxia das esquerdas da época, manifestada também nas artes, inclusive, no olhar de Sganzerla, no Cinema Novo.

Brasil ano 2000 foi o segundo longa-metragem de Walter Lima Jr. (que estreara em 1965, com *Menino de engenho*), e narra a trajetória de uma família de classe média, composta por mãe e um casal de filhos jovens, em um Brasil pós-apocalíptico, contexto no qual as grandes potências mundiais desenvolvidas foram destruídas pela Terceira Guerra Mundial – e a periferia, o Brasil, passou ao centro, como um país “destinado a liderar” o mundo. Tal família, migrante, vai parar na provinciana cidade de Me Esqueci, onde a história inusitada do filme se desenrola. Os filhos são contratados por um antropólogo para “interpretarem” índios, já que os verdadeiros nativos não mais existem; Me Esqueci foi escolhida pelo governo (militar) brasileiro para ser sede do festejado lançamento de um foguete, demonstração da modernidade desse novo “Brasil Grande”, e o jornalista que vai à cidade para cobrir o evento acaba se tornando, com seu olhar crítico/irônico/melancólico para a realidade de subdesenvolvimento brasileira, o elemento catalisador de uma crise na família dos protagonistas. É em torno desses dois centros (lançamento do foguete e conflitos familiares) que a narrativa do filme gira.

Brasil ano 2000 caminha também para um cinema de colagens, de reunião de referências múltiplas num mesmo espaço. Isso se dá diegeticamente de maneira exemplar, com a construção do cenário no qual a cidade de Me Esqueci se encontra e onde boa parte da narrativa do filme se passa, uma igreja que é também feira, ringue de boxe, hospital, cadeia e fórum, que abriga pessoas lendo jornal, bandas de música, sinais de trânsito, meninos brincando e comícios políticos. É um “museu de tudo”, destaca Ismail Xavier, “coleção heterogênea que condensa, no presente ano 2000 de Me Esqueci, resíduos de diferentes épocas.”²⁰²

No entanto, o filme de Lima Jr. não possui rupturas com a linguagem cinematográfica clássica, como ocorre com *O bandido da luz vermelha*. As colagens do espaço público de Me Esqueci não se repetem na organização fílmica. Como aponta, novamente, Ismail Xavier:

(...) o espírito de colagem presente no espaço profílmico (que afirma o princípio da alegoria em tonalidades circunscritas) não se projeta nas operações do próprio código cinematográfico, tanto na definição do espaço quanto na organização do tempo, afinados ao desenvolvimento narrativo-dramático de tipo clássico, onde conflitos e ações se dispõem segundo um princípio de continuidade que dilui a provocação advinda das justaposições presentes no cenário. Antes de fragmentária, descontínua, a representação do universo de Me Esqueci é contínua; a narração não

²⁰² Idem, pp. 122-123.

internaliza a *assemblage* do cenário.²⁰³

Brasil ano 2000, por sua mistura de diferentes gêneros cinematográficos (comédia, musical, ficção-científica), por justapor constantemente em sua narrativa elementos arcaicos e modernos, por trabalhar no nível da alegoria e, por fim, por estabelecer diálogo direto com alguns artistas que se ligaram com o Tropicalismo (as canções do filme foram compostas por Gilberto Gil, com arranjo de Rogério Duprat; além disso, *Brasil ano 2000* encerra ao som de *Objeto Não Identificado*, de Caetano Veloso), foi facilmente identificado como um exemplar de “cinema tropicalista”. É uma aproximação que parece mesmo inevitável, e que não deixa de fazer sentido. O filme é uma tentativa de sátira/crítica mordaz ao Brasil de fins da década de 1960, um país que vive sob um governo ditatorial que impõe uma modernização conservadora de caráter nacionalista, ao mesmo tempo em que encarna os valores mais tradicionais e arcaicos da família e da religião. O Brasil apresentado por Walter Lima Jr. é um Brasil-disparate, grotesco, tosco, onde nada (ou muito pouco) faz sentido. Ismail Xavier ressalta que esse tipo de visão sobre o país condizia com uma certa tendência dentro do Tropicalismo, sendo o filme uma espécie de “versão cinematográfica” do disco *Tropicália II*, de Gil e Torquato Neto.²⁰⁴

No entanto, Xavier chama atenção para alguns pontos importantes de *Brasil ano 2000*, que apontam para um certo distanciamento em relação às propostas dos tropicalistas. Não haveria no filme, como ocorre nas canções de Caetano, Gil e outros, a abertura positiva às influências múltiplas que vêm de fora, pelo contrário, haveria sim um olhar extremamente negativo a uma postura típica de países subdesenvolvidos (e particularmente do Brasil) de subordinar-se ao Outro, ao estrangeiro, tido comumente como símbolo de “moderno” e “desenvolvido”. Por esse motivo, *Brasil ano 2000* é um filme que nunca se resolve bem enquanto comédia, dando grande destaque a um lado amargo e desiludido encarnado no personagem do jornalista. Lima Jr. destaca a incompetência subdesenvolvida do Brasil, que, mesmo sem mais precisar viver sob a sombra das grandes potências desenvolvidas (já que estas foram destruídas na guerra nuclear), continua arcaico e subserviente, se expondo, assim, ao ridículo. Assim, o filme

estabelece uma ausência de mediação entre os pólos atrasado e avançado, que torna a relação do subdesenvolvido com o mundo técnico algo espúrio e ridículo. *Tal postura se afasta da utopia antropofágica*, apesar da citação de Oswald logo no início do filme: o *tupy or not tupy* no pára-choque do caminhão que completa os

²⁰³ Idem, p. 123.

²⁰⁴ Idem, p. 130.

créditos.²⁰⁵

Nesse sentido, o “diagnóstico da incompetência técnica”, apresentado pelo filme, “cria a oposição irreconciliável entre o moderno e o nacional.”

Ao fazer um diagnóstico de tipo histórico (...), *Brasil ano 2000* repõe a forma tradicional de pensar a crise de identidade enquanto descaracterização, ruptura passado/presente que compromete o futuro. O que se traduz (...) no fato de o filme inverter a tendência assimiladora da antropofagia (esta envolve a utopia de reconciliar os termos em conflito e erigir um primitivismo técnico). Os dados da formação de *Me Esqueci* emergem como força de estranhamento irreconciliável com a incorporação do Outro, com apropriação digestiva do novo. Resta a permanência paralisante deste 'núcleo original', o impasse, pois não há mediação possível entre passado (o índio, o arquivo subterrâneo, o recalçado) e futuro (o espaço aéreo, o voo do foguete).²⁰⁶

Se há, portanto, claras aproximações entre filme e movimento tropicalista, há também os distanciamentos apontados por Ismail Xavier. Se, na acumulação de referências e gêneros cinematográficos, na utilização de canções de Gil, Caetano e Duprat, na tentativa de paródia ao Brasil dos militares, *Brasil ano 2000* parece se caracterizar como “filme tropicalista”, em seu olhar excessivamente amargo para as relações da cultura nacional com o elemento estrangeiro o filme lembra muito mais as propostas iniciais dos cinemanovistas.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro, lançado por Glauber Rocha em 1968, talvez seja o caso mais complicado de aproximação com o Tropicalismo dentre os filmes aqui destacados. Nele, Glauber retoma um dos personagens icônicos de *Deus e o Diabo na terra do sol*, Antônio das Mortes, o “matador de cangaceiros”, para uma nova “aventura”: contratado para eliminar um novo cangaceiro surgido no sertão baiano (na pequena cidade de Jardim das Piranhas), o personagem acaba se envolvendo em uma trama que mistura misticismo (representado pela figura do cangaceiro a ser combatido, Coirana, e pelo grupo que o segue, no qual se encontra a figura de uma Santa) e opressão à população miserável, exercida por um coronel cego e seu cúmplice, um delegado que é também amante de sua esposa. Antônio acaba por passar por uma espécie de processo de conscientização, mudando de lado (mesmo após executar sua tarefa de eliminar Coirana), e lutando pela libertação do povo de Jardim das Piranhas.

Nas palavras de Ismail Xavier, “o filme que Glauber realizou em 1968/69 é uma revisão de *Deus e o Diabo* 'atravessada' por *Terra em transe* e o contexto tropicalista.”²⁰⁷ No

²⁰⁵ Idem. (grifo meu).

²⁰⁶ Idem, p. 135.

²⁰⁷ Idem, p. 162.

entanto, esta é uma interpretação cujo embasamento é complexo e complicado de ser efetivado. Não há em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a apropriação de elementos múltiplos, da tradição popular e da cultura *pop*, como há em *O bandido da luz vermelha*; não há no filme, uma discussão explícita sobre a modernização do Brasil, como em *Brasil ano 2000*.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro talvez tenha sido o maior esforço de Glauber Rocha em realizar um cinema que dialogue de forma mais ostensiva com um cinema mais tradicional – e que, conseqüentemente, possui maior alcance dentre o grande público. Nesse sentido, há uma consciente aproximação com um dos gêneros mais populares do cinema internacional, o *western*. Como o próprio cineasta afirmou, “uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito útil e interessante para nós diretamente (...) nós somos um povo ligado historicamente à saga, à épica.”²⁰⁸ Ou seja, Glauber se mostra preocupado em se apropriar de um gênero marcante do cinema norte-americano, mas que possui diálogos com a cultura popular brasileira, justamente para acentuar estes diálogos, e realizar um filme inserido na realidade do país. No entanto, me parece que essa apropriação está muito mais ligada ao olhar cinéfilo de Glauber, às suas influências dentro do próprio meio cinematográfico, do que propriamente a uma tentativa antropofágica de se abrir para elementos de culturas estrangeiras. Glauber sempre reconheceu ser admirador de John Ford, e já existiam aproximações com o *western* em *Deus e o Diabo na terra do sol*. Mas há de se considerar que, de fato, existem diferenças entre os dois filmes que trazem o personagem Antônio das Mortes em suas narrativas. Há uma distância de cinco anos entre eles, período em que a realidade política brasileira se modificou radicalmente, e um monstro chamado *Terra em transe* aí no meio. Nesse sentido, Ismail Xavier aponta para esse afastamento em relação às propostas apresentadas no manifesto *Estética da fome*, ressaltando, por outro lado, essa possível aproximação com o Tropicalismo na apropriação de elementos múltiplos:

Articulando reflexão política e filme de aventuras, a iconografia de cangaceiros, beatos e jagunços compõe um espetáculo de cores alheio à estética da fome, mais atento à coreografia da violência no cinema internacional e à estética do *kitsch* posta em cena pelo tropicalismo. Mesmo assim, estamos longe da fluência e da continuidade do filme de ação, da sintaxe do campo/contracampo, pois o *O dragão da maldade* traz novamente a teatralização, o plano-sequência, a câmara na mão, a fala solene, as longas sequências de reflexão em que as personagens mergulham na imobilidade e as tensões desaguam na discussão sobre o poder, o mito e a história.²⁰⁹

Pois bem, Xavier chama atenção aqui para essa aproximação com um cinema de

²⁰⁸ ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. p. 120.

²⁰⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 162.

violência internacional, aproximação que seria mais forte do que o diálogo com a estética de *Deus e o Diabo na terra do sol*, do qual *O dragão da maldade* pega emprestado o personagem Antônio das Mortes,²¹⁰ e reforça o viés tropicalista do filme a partir do uso de uma estética *kitsch* por Glauber. Posteriormente em sua análise, Xavier ressalta que o elemento *kitsch* está presente no filme principalmente em determinado círculo de personagens, aqueles que envolvem o coronel cego e sua esposa, na intenção de retratá-los como membros de um universo burguês decadente, que beira o grotesco. Ou seja, a estética *kitsch* que envolve estes personagens não seria a tônica de todo o *O dragão da maldade*, convivendo (em conflito), com outras “ordens do tempo” no filme: a ordem do mundo camponês, que marca o cangaceiro Coirana e a figura da Santa, por exemplo, e a ordem do *western*, que marca Antônio das Mortes.²¹¹ Há de se pensar, portanto, qual é a força do *kitsch* – elemento, sem dúvidas, fortemente presente nas propostas tropicalistas – na narrativa do filme, qual é seu grau de importância.

No entanto, parece-me que o centro da discussão em torno da possível relação do filme de Glauber com o que propunham os tropicalistas naqueles anos finais da década de 1960 está em outro ponto: no debate sobre o arcaico e o moderno na sociedade brasileira. Quando *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* tem início, encontramos Antônio das Mortes, o “matador de cangaceiros”, um dos símbolos de um mundo rural arcaico brasileiro, aposentado, vivendo na cidade. No mundo moderno, Antônio é peça de museu de um passado a ser esquecido. Ao aceitar a proposta para eliminar o cangaceiro que ameaça a cidade de Jardim das Piranhas, o personagem retorna ao seu universo de origem, e à sua glória passada – por mais que sua visão sobre esse universo vá mudar consideravelmente ao longo do filme, como já ressaltai, com o personagem mudando de lado, tornando-se paladino da luta dos oprimidos contra seus opressores. Dessa forma, dois mundos convivem no filme de Glauber: um arcaico, representado por Jardim das Piranhas, seus habitantes, o cangaceiro Coirana e Antônio das Mortes, e um moderno. Arcaísmo e modernidade também convivem no Tropicalismo, mas sob a égide da incorporação, da superação dos conflitos em prol de uma cultura nova, revolucionária em sua capacidade de se apropriar de realidades múltiplas. Em *O dragão da maldade*, tal conciliação parece impossível. Antônio é glorioso quando inserido no arcaísmo; decadente na modernidade. Como lembra Xavier, “*O dragão da maldade* traça a fronteira entre seus 'heróis dignos' – associados à tradição local mesmo quando vêm para

²¹⁰ Talvez esteja aí uma das razões para a admiração que este filme de Glauber conquistou por parte de um dos mais bem-sucedidos e premiados cineastas norte-americanos a trabalhar sistematicamente com o universo da violência: Martin Scorsese. Scorsese, inclusive, gravou depoimento para a edição brasileira do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, lançado pela Versátil Home Video.

²¹¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 179.

questioná-la – e as 'personagens laicas' do mundo atual que não têm a mesma dignidade.”²¹² Dessa forma, o filme de Glauber estigmatiza a modernização, já que as figuras que a representam “carregam a morte consigo, a corrosão, e disto salvam-se apenas os que retornam à tradição sertaneja, selam uma continuidade.”²¹³ Assim, “para que se engendre o futuro, é preciso apelar ao universo anterior à decadência presente: o sertão de heróis nacionais cheios de dignidade. Em suma, o Brasil arcaico é a reserva moral da revolução.”²¹⁴ Haveria, então, um claro afastamento em relação às propostas dos tropicalistas.

Porém (e sempre há um porém quando se trata de Glauber Rocha), Ismail Xavier destaca um ponto importante, que complexifica esta análise. Segundo o pesquisador, por mais que em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* o cineasta baiano realize essa valorização dos elementos arcaicos da cultura brasileira, ele também reconhece a impossibilidade de retornar a ele de forma pura, sem a contaminação do mundo moderno.

Embora acentue a dignidade do campo e veja nela a oferta dos mitos que podem alimentar a ação revolucionária, o filme reconhece (...) que o terreno de atuação destes mitos já está contaminado pelo avanço da modernidade técnica e econômica, de modo a tornar inevitável a referência ao centro de onde parte essa dinâmica das máquinas que invade o sertão e arcaíza o grande teatro de justiceiros e jagunços: a estrada que corta o mundo provinciano [na cena final do filme] exibe a articulação mais geral que descentra a batalha da praça. O sertão aqui não é o passado, história pronta configuração fechada que se poderia retomar como alegoria, interpretação da experiência vivida que já fechou o seu ciclo (*Deus e o Diabo*). Ele é o aqui-agora incerto, a interrogação. Perdida a perspectiva de um sertão-mundo, microcosmo fechado e alegoria da nação, ganha força a pergunta sobre a sua forma de inserção na sociedade atual, suas relações contraditórias de complementaridade e antagonismo. Em suma, é inevitável o cotejo da matriz de São Jorge com o contexto da modernização.²¹⁵

Nesse sentido, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* seria

a forma muito peculiar de Glauber de trabalhar a articulação arcaico/moderno, *inversão da colagem tropicalista*. Nesta, o moderno expõe o disparate do arcaico, produzindo a incorporação paródica dos clichês da cultura dos avôs. Em *O dragão da maldade*, é a dignidade do arcaico que desautoriza o 'moderno espúrio', produzindo a crítica do presente como um avanço cheio de equívocos, efetivo porém

²¹² Idem, p. 178. Ismail Xavier se refere aqui, quando fala das “personagens laicas”, principalmente à figura do professor de Jardim das Piranhas, interpretado por Othon Bastos. Figura melancólica, crítica à tudo e a todos, um bebedor que, apesar de se unir a Antônio das Mortes no epílogo do filme, não consegue em nenhum momento se livrar de sua visão de mundo individualista. Ele é também, segundo Xavier, a representação de uma modernização falha, um braço do Estado que se revela mais e mais decadente: “Sinal de uma escolaridade que indicia mudanças no mundo rural, o professor traz, em verdade, algo mais: sinaliza também a estagnação, o caráter precário do processo civilizatório; encarna uma decadência precoce que se instala antes mesmo da consumação efetiva do progresso, num meio caminho que corrói o passado e não tem forças para afirmar o novo.” Idem, p. 182.

²¹³ Idem, p. 185.

²¹⁴ Idem, ibidem.

²¹⁵ Idem, p. 186.

viciado.²¹⁶

A leitura de Glauber Rocha para os problemas apontados pelos tropicalistas é, em suma, uma leitura bem particular, como não poderia deixar de ser. Seu “filme tropicalista” realiza, na verdade, uma inversão dos valores do Tropicalismo.

²¹⁶ Idem, *ibidem*.

CAPÍTULO 3: E NO MEIO DO MATO-VIRGEM, NASCE MACUNAÍMA...

“Para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam como cachorros dentro d’água no escuro do cinema.”

(Joaquim Pedro de Andrade)

Quando o filme *Macunaíma* teve seu primeiro lançamento nos cinemas nacionais, em três de novembro de 1969, no Rio de Janeiro, o Brasil já vivia a quase um ano sob os auspícios do Ato Institucional número 5. Emílio Garrastazu Médici era o Presidente da República. Caetano Veloso e Gilberto Gil já viviam no exílio londrino. Quase cinco anos haviam se passado desde o lançamento mal-sucedido do primeiro longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*. Pelo desempenho pífio de bilheteria do filme e por sua recepção morna por parte da crítica especializada, talvez fosse difícil prever tudo o que Joaquim Pedro alcançaria com seu trabalho seguinte, ao adaptar para o cinema a rapsódia modernista de Mário de Andrade.

Início aqui minha análise de *Macunaíma*-filme com uma breve descrição de sua narrativa, para, em seguida, apontar para as aproximações e afastamentos entre o livro de Mário de Andrade e a obra filmica de Joaquim Pedro de Andrade (algo que farei com grande apoio de autores que já realizaram tal tarefa, como Heloísa Buarque de Hollanda e Randal Johnson). Depois, finalmente, me proponho a discutir as relações entre o filme de Joaquim Pedro e o movimento tropicalista.

Macunaíma tem início com o nascimento de seu protagonista, em uma tribo indígena no meio da selva amazônica. Nessa primeira parte do filme, acompanhamos a relação do personagem com sua família (a mãe, já senhora de idade; os irmãos Maanape, que é branco, e Jiguê, negro; e a companheira deste último, Sofará): Macunaíma, que nascera já crescido, permanece por seis anos sem pronunciar sequer uma palavra (suas primeiras palavras são “Ai, que preguiça!”), somente chupando chupeta e decepando cabeça de saúva; vemos as investidas do personagem contra Sofará, que, numa caçada na mata, dá a Macunaíma um cigarro mágico, que o transforma em um príncipe louro, para que os dois possam “brincar”; Macunaíma é expulso da tribo pela mãe, por esconder comida da família após uma enchente devastadora; o personagem quase é devorado pelo Curupira e retorna à tribo, onde prevê a morte da mãe; desprovidos da matriarca, os três irmãos, juntamente com a nova companheira

de Jiguê, Iriqui, partem para a cidade.

No que caracterizo aqui como segunda parte do filme, tem início a trajetória de Macunaíma e seus irmãos na cidade grande (no livro, claramente São Paulo; no filme, cidade indefinida, apesar das filmagens no Rio de Janeiro). Os primeiros momentos do herói na cidade são marcados por sua dificuldade em entender a dinâmica do local. Macunaíma não entendia quem era gente e quem era máquina. Até chegar à conclusão de que, na verdade, “os homens é que eram máquinas, e as máquinas é que eram os homens da cidade.” Em seguida, o protagonista conhece Ci, uma guerrilheira urbana que luta contra o governo, consegue domá-la e conquistá-la, e se torna seu companheiro. O filme então se desenvolve em torno da relação dos dois, uma relação de subserviência do herói para com Ci (ela “guerreia” na cidade e leva dinheiro para casa, enquanto ele descansa e “brinca” com a companheira). O casal tem um filho, que acaba morrendo, junto com Ci, na explosão de uma bomba caseira fabricada por ela. Aqui, a Muiraquitã, pedra da sorte usada por Ci, se perde. Logo depois, o herói descobre que o objeto foi encontrado por Venceslau Pietro Pietra, um gigante da indústria, e decide recuperá-la. Tal busca passa a ser o que move o protagonista por quase todo o restante de *Macunaíma*-filme.

O embate entre Macunaíma e Venceslau Pietro Pietra torna-se então o centro da narrativa, se dividindo em alguns pequenos confrontos preliminares (o herói tentando seduzir Venceslau, o recurso do primeiro à macumba, para dar uma surra no rival, as tentativas de invasão da mansão do vilão) e o aguardado encontro final, quando o protagonista finalmente recupera a Muiraquitã e derrota seu antagonista durante o casamento de sua filha, celebrado com uma feijoada antropofágica.

Exitoso em seu objetivo, Macunaíma, ao lado de Jiguê e Maanape, partem de volta para sua terra, acompanhados ainda de Princesa (companheira do herói), e de um sem número de tralhas, máquinas, roupas e outros objetos levados da cidade. De volta à selva, o protagonista sofre com a saudade de Ci, se recusa a trabalhar, e é abandonado pelos irmãos e pela companheira. No fim, seduzido pela Uiara, acaba devorado em um lago. Dessa forma Joaquim Pedro de Andrade encerra seu filme.

Como disse anteriormente, esta é somente uma breve descrição da narrativa de *Macunaíma*-filme, e, no decorrer deste capítulo, destrincharei com maior calma alguns dos momentos aqui citados e também outros, menores, que passaram batidos.

Tradicionalmente, na linguagem da crítica cinematográfica, as adaptações literárias (especialmente de obras canônicas) são tratadas de forma menor, quando comparadas com

suas fontes. É comum o uso de termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “abastardamento”, “violação”, “vulgarização” e “profanação”.²¹⁷ Segue-se aqui um discurso da perda, onde o cinema presta, sempre, um desserviço à literatura (que é arte maior, sacralizada).²¹⁸ Como aponta Heloísa Buarque de Hollanda,

Diante da adaptação para o cinema de um texto literário, as investigações dos formalistas e dos conteudistas se unem sempre ou na superposição do livro e do filme, ou na busca abstrata da linguagem cinematográfica. De qualquer forma, encaram sempre o filme com uma referência – o livro – para controlar se existe ou não no filme o chamado cinema puro (mito da linguagem absolutizada), ou ainda, para ver quem trai quem. O preconceito que estabelece o *status* e a aura da literatura como 'forma superior de arte' parece que não pode ser questionado. E a adaptação, se por um lado se beneficia desse *status*, por outro traz consigo a desvantagem de uma leitura onde o filme é geralmente visto apenas como expressão secundária e parasitária do livro.²¹⁹

É interessante notar que a autora reconhece que as adaptações cinematográficas podem se beneficiar do *status* sacralizado da literatura – basta que olhemos para alguns dos filmes mais aclamados e premiados da história do cinema, para reconhecermos entre este grande número de adaptações –, já que, como já apontei em momento anterior deste texto, os cinemanovistas buscaram na literatura (em maior medida na literatura modernista) um de seus alicerces para legitimação do cinema que faziam. Já citei alguns casos desse diálogo: Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa. Todos adaptados por cinemanovistas e, alguns deles, como Graciliano, Rosa e Lins do Rego, num momento inicial do Cinema Novo, em que uma proposta cinematográfica realista vai até uma literatura também fortemente marcada pelo realismo encontrar as bases para sua fundação.

Em 1965, momento de “transição” entre a primeira e a segunda fase do Cinema Novo, Gustavo Dahl refletiu sobre essa necessidade dos jovens cineastas brasileiros em buscarem a literatura para a construção de sua cinematografia:

(...) Tenho a impressão de que o recurso às obras literárias vem de uma certa sensação de desproteção diante de outra temática, de uma temática mais complexa, qual seria a temática urbana, a temática da burguesia, a temática da classe média, a temática da *intelligentsia*.²²⁰

²¹⁷ STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro, n. 51, jul./dez. 2006.

²¹⁸ Idem, pp. 19-20.

²¹⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p.67.

²²⁰ VIANY, Alex. op. cit., p. 154.

Dahl torna explícitas as preocupações que logo seriam tema da “segunda fase” cinemanovista, com a passagem de um cinema predominantemente rural para um olhar mais urbano, mais voltado justamente para a classe média, para a burguesia e para a *intelligentsia*. Entretanto, é importante notar que obras canônicas da literatura brasileira (e também estrangeira, em alguns casos) continuaram servindo como norte para muitos cineastas ligados ao Cinema Novo.

O cinema de Arnaldo Jabor, por exemplo, teve seu melhor momento na adaptação da peça teatral de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*, em 1973. Três anos depois, o mesmo diretor retornou a Rodrigues, agora para adaptar seu romance *O casamento* – vale lembrar que outras duas peças teatrais de Rodrigues já haviam sido objeto de cinemanovistas, *A falecida*, adaptada por Leon Hirszman em 1965, e *Boca de Ouro*, que virou filme nas mãos de Nelson Pereira dos Santos, em 1962.

Nelson Pereira dos Santos, aliás, também responsável por duas adaptações de Graciliano Ramos (*Vidas secas* e *Memórias do cárcere*) e por duas de Jorge Amado (*Tenda dos milagres* e *Jubiabá*), adaptou ainda Machado de Assis, em *Azyllo muito louco* (1969), inspirado em *O alienista*. Machado que teve outras obras suas transpostas para o cinema no período: por Paulo César Saraceni em *Capitu*, de 1967 (adaptação de *Dom Casmurro*), e por Marcos Farias em *A cartomante*, de 1973. Farias também buscou em José Lins do Rego (que já havia tido o seu *Menino de engenho* transformado em filme por Walter Lima Jr. em 1965) inspiração para seu cinema, ao filmar *Fogo morto*, em 1976. Lima Jr. que, por sua vez, filmou, em 1983, o romance de Visconde de Taunay, *Inocência*.

David E. Neves, em 1971, adaptou dois contos de Rubem Fonseca (*Lucia McCartney* e *O caso de F.A.*) no filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa*, e contou com a contribuição do próprio Fonseca no roteiro.

Ruy Guerra, já num momento posterior de sua carreira, levou o “realismo mágico” ao cinema, ao adaptar três diferentes obras do colombiano Gabriel García Márquez: *Erendira* (1982), *A Bela Palomera* (1986), e, mais recentemente, já na década 2000, Guerra voltou a García Márquez em *O veneno da madrugada* (2005), versão cinematográfica do livro *A má hora*; Guerra também foi o responsável pela adaptação de *Estorvo* (2000), a partir do livro homônimo de Chico Buarque de Holanda.

Por fim, o próprio Joaquim Pedro de Andrade foi reconhecido como o grande adaptador do Cinema Novo. Em reportagem do *Jornal do Brasil*, em 1992, por ocasião de uma retrospectiva da obra do cineasta realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Joaquim Pedro é chamado de “o mais modernista dos autores do Cinema Novo, o mais

talentoso tradutor da nossa literatura para a tela.”²²¹ Em outra reportagem do mesmo jornal, pouco mais de dois anos depois, quando outra mostra de sua obra era organizada, agora no Centro Cultural Banco do Brasil, o cineasta é considerado aquele que “mais aproximou o cinema brasileiro da literatura nacional”, e logo depois ressalva que “aproximou sem submeter uma linguagem à outra”, já que “em quase todos os seus filmes ele partia de uma matriz literária para sempre homenageá-la e subvertê-la ao mesmo tempo.”²²² Vale lembrar que, além de ter levado Mário de Andrade às telas em *Macunaíma*, o cineasta carioca também adaptou Carlos Drummond de Andrade (*O padre e a moça*), Cecília Meirelles (*Os inconfidentes*), Dalton Trevisan (*Guerra conjugal*) e Oswald de Andrade (*O homem do Pau Brasil*).

Em sua última entrevista, concedida à pesquisadora alemã Ute Hermmans em 18 de julho de 1988 (Joaquim Pedro morreria em setembro daquele ano), e reproduzida pela *Folha de S. Paulo* em 21 de abril de 1990, o cineasta é questionado sobre essa sua forte relação com a literatura:

Hermmans: Você é considerado o diretor do cinema brasileiro que adaptou para o cinema o maior número de obras literárias brasileiras. Como e por que você escolheu estes textos?

Joaquim Pedro: Não sei se sou eu quem mais adaptou obras literárias. Isso é uma prática cinematográfica muito antiga, muito usada, em Hollywood. No Brasil, existem vários fazendo isso. Creio que meus filmes têm uma relação um com outro, quer dizer que eu sigo um caminho evolutivo, que pode ter contradições. Um filme mais recente pode contrariar um anterior, pelos princípios aplicados na montagem, pela direção, pela decupagem, pelos valores éticos, políticos etc. Quando lido com a ideia de desenvolver um filme numa determinada linha e me cai nas mãos, por acaso – talvez porque estou interessado nesse assunto –, um livro qualquer que já tenha a coisa estruturalmente resolvida, eu pego o livro para base desse filme. O que escolho não são livros que aparentemente se prestem a uma adaptação cinematográfica. Eles não têm uma história dramática desenvolvida. Mas isso para mim constitui um estímulo porque às vezes consigo enxergar ali um filme que ainda não sei qual é, mas eu intuo a possibilidade do filme. Então, justamente pelo fato deles não terem a coisa resolvida com estrutura filmica, eu posso chegar a soluções originais. Esse, por exemplo, foi o caso de *Macunaíma*, um dos filmes mais conhecidos que eu fiz. As pessoas achavam que aquele texto era insuscetível de ser transformado em filme, a não ser por um processo de desenho animado ou uma coisa assim, que pudesse retratar fielmente as mágicas todas que haviam no livro. Mas eu havia enxergado um caminho para adaptação, muito simples, quer dizer, ao nosso alcance aqui no Brasil.²²³

Vê-se claramente o funcionamento do processo de escolha de Joaquim Pedro de Andrade. Não há, em seu raciocínio, nenhum resquício da subordinação do cinema à

²²¹ MENDES, David França & HEYNEMANN, Liliane. Antropofagia literária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30/05/1992.

²²² SUKMAN, Hugo. Cineasta da literatura nacional. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07/06/1994.

²²³ Joaquim Pedro levou literatura às telas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21/04/1990.

literatura. O que importa para ele são os filmes, as ideias para filmes. A adaptação de um determinado livro é, para o diretor, apenas um meio de concretização dessas ideias. Joaquim Pedro parte do filme para o livro para depois retornar ao filme – e não do livro (“original”, “sagrado”, “cânone”) para o filme (“parasitário”, “infel”, “expressão artística menor”), como frequentemente ocorre. E a adaptação de *Macunaíma*, citada pelo próprio cineasta, é um exemplo claro deste processo.

Macunaíma é um filme profundamente “infel” ao livro de Mário de Andrade. Explico: a adaptação realizada por Joaquim Pedro foge de qualquer tentativa de transpor para filme a palavra escrita de forma literal. É uma adaptação-releitura-diálogo-reimaginação-reescrita-crítica²²⁴ da rapsódia modernista. Ou, como quis o próprio cineasta, “um comentário do livro”.²²⁵ Vejamos alguns exemplos desta infidelidade.

O filme abre com um letreiro com as cores verde e amarela (símbolos do Brasil), sobre o qual transcorrem os créditos iniciais, enquanto toca o hino de Heitor Villa-Lobos *Desfile aos heróis do Brasil*.²²⁶ Joaquim Pedro parece apontar, então, para a realização de um filme solene, sobre um herói brasileiro, um filme ufanista, patriótico como o hino que acabara de tocar. No entanto, na primeira sequência após os créditos, vemos a figura da mãe de Macunaíma (interpretada pelo ator Paulo José, que mais tarde também dará vida à versão branca do herói), uma velha, parindo o protagonista, Grande Otelo, já crescido, que despenca enfiando o rosto na terra. Nascimento tosco, grotesco, engraçado. Satírico.

If, in the novel, Macunaíma is characterized in folktail fation by rapid growth, in the film he is born full grown. The film adapts deformed, comic, fatherless birth of the novel with an additional grotesque charge. Macunaíma is born head first when he falls out from under his mother dress and is, in a sense, born of the earth (...) His mother is old and masculine (played by actor Paulo José, who later play white Macunaíma). The ambivalent characterization of the mother (old age giving birth) is typical of a carnivalesque attitude toward the world, an attitude that, according to Mikhail Bakhtin, maintains a grotesque image of the body.²²⁷

²²⁴ Utilizo-me aqui de alguns termos propostos por Robert Stam. STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*.

²²⁵ ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 114.

²²⁶ Reproduzo aqui a letra do hino: “Glória aos homens que elevam a pátria/ Esta pátria queria que é o nosso Brasil [bis]/ Desde Pedro Cabral que a esta terra/ Chamou gloriosa num dia de Abril/ Pela voz das cascatas bravias/ Dos ventos e mares vibrando no azul/ Glória aos homens heróis desta pátria/ A terra feliz do Cruzeiro do Sul [bis]/ Até mesmo quando a terra apareceu/ Fulgurando em verde e ouro sobre o mar/ Esta terra do Brasil surgindo à luz/ Era a taba de nobres heróis.”

²²⁷ JOHNSON, Randal. *Cinema Novo and cannibalism: Macunaíma*. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian cinema*. p. 183. “Se, no livro, Macunaíma é caracterizado à maneira folclórica pelo crescimento acelerado, no filme ele nasce já totalmente crescido. O filme adapta o nascimento deformado, cômico e sem pai do livro com uma carga grotesca adicional. Macunaíma nasce primeiro com a cabeça, quando cai por entre o vestido de sua mãe e é, em certo sentido, nascido da terra (...) Sua mãe é velha e masculina (interpretada pelo ator Paulo José, que mais tarde interpreta o Macunaíma branco). A caracterização ambivalente da mãe (velha

Já na primeira cena de seu filme, Joaquim Pedro desconstrói qualquer possibilidade de compor um retrato ufanista do Brasil, ao contradizer o que parecia claro nos créditos iniciais. Como aponta Randal Johnson, a presença das cores verde e amarela, com a canção patriótica de Villa-Lobos, liga o filme a uma tradição épica (ou, como iremos descobrir posteriormente, cômico-épica), mas a cena subsequente, do nascimento de Macunaíma, grotesca e bem-humorada, serve para subverter a ideologia sugerida pela canção da abertura. O filme está lidando com um herói brasileiro, mas não com o tipo de herói desejado pela ideologia dominante.²²⁸

No livro de Mário de Andrade, este é o nascimento de Macunaíma:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma.²²⁹

O tom é bem distinto, o que é reforçado ainda pela primeira (de algumas) intervenção do narrador do filme, que, já contrariando Mário, localiza geograficamente o nascimento do herói: “Foi assim, no lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.” O Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade é brasileiro, não há dúvida disso, enquanto o personagem de Mário de Andrade não tem nacionalidade definida. “Já nesse primeiro momento do filme, fica evidente a independência da leitura crítica e radicalizante do cineasta: o *close* das contradições de um personagem definido e circunstanciado”,²³⁰ ressalta Heloísa Buarque de Hollanda.

Através de alguns de seus personagens e das situações construídas ao redor deles, Joaquim Pedro reforça o diálogo de *Macunaíma*-filme com seu contexto de produção (Brasil, década de 1960), se afastando de qualquer possibilidade de adaptação literal ou minimamente “fiel” ao original de 1926-28. Ci, esposa de Macunaíma tanto no livro quanto no filme, passa por um processo de transformação que exemplifica muito bem esse diálogo. Se em Mário a personagem era a “Mãe do mato”, rainha amazona que é seduzida por Macunaíma, e que lhe presenteia com a Muiraquitã, na versão de Joaquim Pedro ela se torna uma guerrilheira urbana que luta contra o governo, e que o protagonista e seus irmãos conhecem já na cidade. É

gerando um filho) é típica de uma atitude carnavalesca perante o mundo, uma atitude que, de acordo com Mikhail Bakhtin, mantém uma imagem grotesca do corpo.” (tradução minha)

²²⁸ Idem, p. 183-184.

²²⁹ ANDRADE, Mário. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 9.

²³⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., pp. 74-75.

importante lembrar que no biênio 1968-1969 a ditadura militar se embrutecia, e a guerrilha se tornava uma realidade cada vez mais presente no cotidiano das grandes cidades brasileiras. Em 1968, por exemplo, foram fundados segmentos radicais da esquerda brasileira, que adeririam à luta armada, como o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e o Comando de Libertação Nacional (Colina). Também neste ano, em novembro, um comando da VPR-ALN metralha o capitão Chandler, membro da CIA, em São Paulo.²³¹ 1969, por sua vez, é o ano do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Aliança Libertadora Nacional (ALN), é o ano em que o capitão do exército Carlos Lamarca adere à VPR e à luta armada contra a ditadura, e é o ano do assassinato do líder guerrilheiro Carlos Marighella.²³² A Ci de Joaquim Pedro de Andrade é, portanto, uma personagem típica daquela segunda metade da década de 1960, ao mesmo tempo que é, também, uma atualização da figura mítica da amazona.

É bem verdade que a sequência da conquista de Ci por Macunaíma, apesar de transposta para outro meio, é semelhante nos dois formatos: tanto no livro quanto no filme, os irmãos passeiam quando deparam com a personagem e Macunaíma é rechaçado por Ci, necessitando do uso da força para possuí-la. Na rapsódia:

Uma feita os quatro iam seguindo por um caminho no mato e estavam penando muito de sede, longe dos igapós e das lagoas. Não tinha nem mesmo umbu no bairro e Vei, a Sol, esfiapando por entre a folhagem, guascava sem parada o lombo dos andarengos. (...) De repente Macunaíma parou riscando a noite do silêncio com um gesto imenso de alerta. Os outros estacaram. Não se escutava nada porém Macunaíma sussurrou:

– Tem coisa.

Deixaram a linda Iriqui se enfeitando sentada nas raízes duma samaúma e avançaram cautelosos. Já Vei estava farta de tanto guascar o lombo dos três manos quando lêgua e meia adiante Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá. A cunhã era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo. (...) O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói soltando berros formidandos que diminuía de medo os corpos dos passarinhos. Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos:

– Me acudam que sinão eu mato! me acudam que sinão eu mato!

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba

²³¹ RIDENTI, Marcelo. op. cit., p. 386.

²³² Idem, p. 389.

caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem.²³³

No filme de Joaquim Pedro, a sequência tem início com o plano dos três irmãos passeando pelo centro da cidade, numa tarde de domingo, quando o herói percebe algo de errado no ar, e diz: “Tem coisa!”. Ouvem-se tiros e explosões e Ci surge na tela, seguida por carro cheio de policiais à paisana. Os irmãos fogem, e a batalha entre Ci e os policiais começa. Sigo aqui o detalhamento da sequência feito por Randal Johnson:

Plano 2: Fotografado de dentro da perua, mostrando os policiais perseguindo Ci.

Plano 3: Ci correndo na rua.

Plano 4: A perua virando numa esquina e parando em frente dela para a batalha final.

Plano 5: Como no plano dois, a câmera está dentro da perua, atrás dos policiais. Alguns deles começam a sair para lutar, mas, de medo, rapidamente voltam e tentam fechar a porta atrás deles. Ci sobe na perua depois deles e a canção *É papo firme*, cantada por Roberto Carlos, começa.

Planos 6, 7 e 8: Macunaíma e seus irmãos correndo ao redor da perua, enquanto Ci luta com os policiais dentro do veículo.

Plano 9: Ci sai da perua, agora ensanguentada, e afasta-se com o braço de um policial na mão.

Plano 10: Macunaíma, Jiguê e Maanape a tudo assistem petrificados. Uma seta, evidentemente um indicador de trânsito, encostada na parede ao fundo, simboliza a intenção de Macunaíma (símbolo fálico).²³⁴

Percebe-se, portanto, que o filme dedica tempo maior a apresentação da personagem Ci, a principal figura feminina da história, do que o livro de Mário. É somente na sequência seguinte que o espectador verá a conquista da guerreira pelo herói, logo após os três irmãos serem abordados por outros policiais à paisana, e despistá-los. Ela começa com Macunaíma, Jiguê e Maanape entrando no estacionamento onde está Ci (plano 1). Em seguida (plano 2), Macunaíma fareja o rastro da personagem, de joelhos, e entra no elevador de carros do estacionamento, até dar de cara com a guerrilheira. Macunaíma pede que ela não atire, ao que Ci responde: “– Alcaguete! Você vai morrer!” “– Não, a senhora não entendeu não. Eu até enganei eles dizendo que o rastro de anta só tinha lá, não era rastro de moça não, e então eles foram por lá e eu vim pra cá campeando a senhora, que eu já estava sentindo o seu cheirinho e... e a senhora é bonita. A senhora é muito bonita. E eu estava com uma vontade danada da senhora.” “– Desinfeta!”, retruca Ci. “– Não, benzinho, não vai embora, me dá uma abraço...”

Ci então bate em Macunaíma, que devolve: “– Mulher comigo não bate não, apanha!”

²³³ ANDRADE, Mário. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. pp. 23-24.

²³⁴ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. pp. 152-153.

Os dois começam a lutar, enquanto o elevador de carros onde estão começa a subir e descer. Continuo seguindo a análise de Randal Johnson:

Plano 3: A câmera está no elevador com Ci e Macunaíma, quando sobe rapidamente.

Plano 4: A câmera está parada num andar do estacionamento enquanto o elevador passa rapidamente para cima.

Plano 5: A câmera está mais uma vez no elevador, que se move depressa. Ci está puxando a língua de Macunaíma e ganhando a luta.

Plano 6: Fotografado de um dos andares mais altos, olhando para baixo o elevador que vem subindo. O elevador alcança o nível da câmera e pára num segundo plano médio de Macunaíma e Ci, ainda lutando. Quando o elevador alcança o nível da câmera, eles se afastam na esteira do elevador.

Macunaíma: – Me acudam senão eu mato!

Jiguê aparece com uma pedra grande, com a qual ele golpeia a cabeça de Ci. A 'sedução' pode, assim, continuar como fora planejada. O elevador e a câmera começam a descer, deixando Macunaíma e Ci sozinhos. (...)

Plano 7: Macunaíma brinca com a Muiraquitã de Ci, que está inconsciente. Ela acorda e Macunaíma (e a câmera) se afasta de medo. Ela se aproxima dele, ameaçadoramente, mas então o beija, dizendo: – Seu safado!

O elevador, com Macunaíma e Ci, começa a descer enquanto eles vão para o chão e começam a tirar a roupa.²³⁵

Ou seja, a sequência da sedução em si é, de fato, como afirmei anteriormente, bastante semelhante ao livro, ainda que transposta para outro meio.

No entanto, é importante notar que a modificação do momento do encontro entre os personagens opera uma importante transformação no sentido da narrativa da trajetória do herói. Enquanto, em Mário de Andrade, Macunaíma é um herói com um sentido, com uma causa que o move até a cidade (a busca pela Muiraquitã perdida), no filme de Joaquim Pedro ele é apenas mais um migrante que viaja para o Sudeste brasileiro em busca de uma nova vida, um “migrante pau-de-arara” (e há, inclusive, uma cena onde isto fica claro, quando vemos os personagens chegando à cidade em um caminhão pau-de-arara cheio destes migrantes).

Outro personagem fundamental na narrativa de *Macunaíma* que estabelece um diálogo direto com o contexto da década de 1960 é o antagonista do herói, Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã (no filme, interpretado por Jardel Filho). Na rapsódia andradiana, o vilão é descrito claramente em termos mitológicos, ele é o gigante Piaimã, comedor de gente, figura tirada de lendas indígenas coletadas por Koch-Grünberg:

A figura do Piaimã mostra diferentes feições. Em muitas lendas ele é o gigante antropófago que causa toda sorte de desgraças: finalmente acaba caindo na própria armadilha e sendo morto por um homem valente.

Suas relações com o herói solar e lunar Makunaíma deixam presumir em Piaimã

²³⁵ Idem, pp. 154-155.

também uma personificação da noite ou escuridão, que devora a constelação até seu despertar para nova vida. Parece indicá-lo a morada de Piaimã, que é descrita como uma casa muito escura com um enorme buraco no chão, onde ele joga suas vítimas para comê-las, aí, juntamente com sua mulher.²³⁶

Em Mário de Andrade, a descrição inicial de Venceslau é: “(...) um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra” que “enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo”.²³⁷ Na versão de Joaquim Pedro, o personagem é um “gigante” da indústria e do comércio, um ítalo-brasileiro campeão do livre empreendimento. Venceslau Pietro Pietra é o capitalismo. E, mais especificamente, é o capitalismo brasileiro, o capitalismo dependente do desenvolvimento industrial promovido pelos governos militares, o que fica claro na sequência em que o personagem é apresentado: Macunaíma, na pensão onde mora com seus irmãos após a morte de Ci, lê a notícia sobre Pietro Pietra no jornal, sob a manchete “Os campeões da iniciativa privada”, que diz que o “gigante da indústria e do comércio, Venceslau Pietro Pietra, declarou à reportagem que a pedra mais preciosa de sua coleção, um amuleto antigo conhecido chamado Muiraquitã, que dá muita sorte a quem possui, ele encontrou na barriga de um bagre.” Em seguida, é mostrado o momento da entrevista, com o “gigante” nas dependências de suas indústrias, rodeado de repórteres, com o bagre na mão e a Muiraquitã no pescoço. Após relatar como encontrou a pedra, o personagem completa: “Qualquer um desses operários miseráveis podia ter encontrado a pedra, mas não, fui eu, eu é que achei o Muiraquitã! E o Muiraquitã é pedra da sorte, daí eu fiquei rico. E como dinheiro também dá sorte, fiquei riquíssimo.” Em seguida, mostrando suas indústrias aos jornalistas, Pietro Pietra diz: “Olha aí, tudo isso é máquina nova, americana, de segunda mão.”

Sobre o processo de adaptação conduzido por Joaquim Pedro, Randal Johnson aponta:

The adaptation is not merely an attempt at expressing the ideas of 1928 work in a different medium. Rather, it's a critical reinterpretation and an ideological radicalization of Mário de Andrade's rhapsody cast in terms of the social, economic and political realities of the late sixties.²³⁸

Há, então, no filme, uma eliminação dos elementos mágicos presentes na obra original de Mário de Andrade, com muitos personagens míticos sendo transformados em figuras

²³⁶ KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná*. Tradução de Henrique Roenick. Revista do Museu Paulista, VII. *apud*: JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. p. 128.

²³⁷ ANDRADE, Mário de. *op. cit.*, p. 36.

²³⁸ JOHNSON, Randal. *Cinema Novo and cannibalism: Macunaíma*. p. 180. “A adaptação não é meramente uma tentativa de expressar as idéias da obra de 1928 em um meio diferente. Ao invés disso, é uma reinterpretação crítica e uma radicalização ideológica da rapsódia de Mário de Andrade, montada em termos das realidades social, econômica e política de fins da década de 1960.” (tradução minha)

típicas da realidade brasileira do período em que *Macunaíma* foi filmado. Assim, por exemplo, Iriqui, a segunda companheira de Jiguê, no filme vai com os irmãos para a cidade, e lá se torna prostituta, e “sai do filme”, conforme nos relata o narrador – Suzi, terceira companheira do irmão de Macunaíma, a “piolhenta do Jiguê”, também é uma prostituta em *Macunaíma*-filme. Vei, no livro, a Sol, que tenta transformar Macunaíma em seu genro, casando-o com uma de suas três filhas, no filme é transformada em uma retirante nordestina que vê no herói um bom partido (“Ele deve ser rico”, diz a personagem, ao avistar Macunaíma sozinho em uma ilha, encostado em um coqueiro sofrendo após a morte de Ci) para casar com uma de suas filhas. A passagem envolvendo Vei é semelhante nas duas narrativas: ela chega de jangada com as filhas até a ilhota onde está o herói, o leva para a embarcação, onde as jovens tentam “brincar” com ele, depois o deixa na jangada enquanto vão à cidade, recomendando que Macunaíma não saia de lá, e o herói desobedece Vei e foge. No entanto, o caráter mágico da personagem é deixado de lado por Joaquim Pedro, que transforma a Sol em uma mera retirante nordestina, que vem para o Sudeste brasileiro tentar ganhar a vida (sua entrada em cena é ao som de *Respeita Januário*, de Luiz Gonzaga, e seu sotaque é claramente proveniente do Nordeste brasileiro). É importante notar que Joaquim Pedro faz uma rápida referência à figura do Sol nesta sequência: quando a jangada é mostrada pela primeira vez, em alto mar, já ao som da canção de Luiz Gonzaga, logo atrás o astro aparece forte, grande, marcante. Talvez seja possível interpretar essa escolha como uma citação do caráter mágico da personagem no livro de Mário, mas, de qualquer forma, uma vez em cena, Vei não demonstra possuir nenhum tipo de poder, e a fuga de Macunaíma não acarreta para o herói nenhuma consequência – enquanto na rapsódia Vei se vinga do herói, mandando um calorão que o faz pular no lagoão onde está a Uiara, que tenta devorá-lo, e quase o mata.

Outras passagens do filme de Joaquim Pedro apontam para esse processo de atualização do mundo mágico e mítico registrado por Mário de Andrade. No capítulo 12 de *Macunaíma*-livro, intitulado “Tequeteque, chupinzão e a injustiça dos homens”, há três momentos que guardam sua essência em *Macunaíma*-filme, mas não sem sofrer atualizações: a passagem de tequeteque e o gambá se transforma no golpe do pato pelo vigarista; chupinzão e tico-tico, no livro, dois passarinhos, o primeiro “explorando” o segundo, pedindo comida a todo momento, no filme são transformados em um pivete e um engraxate: o pivete rouba o pagamento recebido pelo engraxate e Macunaíma observa o acontecido para, logo depois, roubar do garoto o restante de seu dinheiro; o macaco mono, que convence o herói a comer seus próprios testículos, em *Macunaíma*-filme se torna um mendigo, que acaba exercendo a

mesma função. Heloísa Buarque de Hollanda comenta:

Os duendes que povoam o mundo do herói de Mário são agora caracteres tipológicos que compõem o mundo de Macunaíma de Joaquim: o vadio, o vigarista, o pivete, a prostituta, o mendigo. Os confrontos da nova viagem são menos nobres, sem dúvida, mas trazem a marca comum da doença do sistema no qual o herói quer ser vitorioso.²³⁹

Há outro momento emblemático na trajetória de Macunaíma que se transforma ao passar pelas mãos de Joaquim Pedro de Andrade: no capítulo 10 da rapsódia de Mário de Andrade, intitulado “Pauí-Pódole”, é dia do Cruzeiro, “feriado novo inventado pros brasileiros descansarem mais”, e o herói vai ao parque para espairecer e ver os fogos-de-artifício. Lá, Macunaíma se depara com um homem, “um mulato da maior mulataria”, que “trepou numa estátua e principiou um discurso explicando o que era o dia do Cruzeiro”:

Macunaíma escutava muito agradecido, concordando com a fala comprida que o discursador fazia pra ele. Só depois do homem apontar muito e descrever muito é que Macunaíma pôs reparo que o tal de Cruzeiro era mas eram aquelas quatro estrelas que ele sabia muito bem serem o Pai do Mutum morando no campo do céu. Teve raiva da mentira do mulato e berrou:

- Não é não!
- ... Meus senhores, que o outro discursava, aquelas quatro estrelas rutilantes como lágrimas ardentes, no dizer do sublime poeta, são o sacrossanto e tradicional Cruzeiro que...
- Não é não!
- Psiu!
- ... o símbolo mais...
- Não é não!
- Apoiados!
- Fora!
- Psiu!... Psiu!...
- ... mais su-sublime e maravilhoso da nossa ama-mada pátria é aquele misterioso Cruzeiro lucilante que...
- Não é não!
- ... ve-vedes com...
- Nam sculhamba!
- ... suas... qua... tro claras lantejoulas de prat...
- Não é não!
- Não é não! que outros gritavam também.²⁴⁰

A revolta de Macunaíma é por considerar equivocada a transformação do Pai do Mutum (termo indígena para a formação estelar do Cruzeiro do Sul) em outra coisa, distante da explicação do mito conhecida pelo herói. Após o mulato, interrompido repetidas vezes, desistir do discurso e descer da estátua, Macunaíma toma seu lugar e inicia sua própria fala:

²³⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 91.

²⁴⁰ ANDRADE, Mário de. op. cit., pp. 94-95.

– Não é não! Meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelas lá é o Pai do Mutum! Juro que é o Pai do Mutum, minha gente, que pára no campo vasto do céu!... Isso foi no tempo em que os animais já não eram mais homens e sucedeu no grande mato Fulano. Era uma vez dois cunhados que moravam muito longe um do outro. Um chamava Camã-Pabinque e era catimbozeiro. Uma feita o cunhado de Camã-Pabinque entrou no mato por amor de caçar um bocado. Estava fazendo e topou com Pauí-Pódole e seu compadre o vagalume Camauiá. E Pauí-Pódole era o Pai do Mutum. Estava trepado no galho alto da acapu, descansando. Vai, o cunhado do feiticeiro voltou pra maloca e falou pra companheira dele que tinha topado com Pauí-Pódole e seu compadre Camauiá. E o Pai do Mutum com seu compadre num tempo muito dantes já foram gente que nem nós mesmos. O homem falou mais que bem tinha querido matar Pauí-Pódole com a sarabatana porém não alcançara o poleiro alto do Pai do Mutum na acapu. E então pegou na frecha de pracuuba com ponta de taboca e foi pescar carataís. Logo Camã-Pabinque chegou na maloca do cunhado e falou:

– Mana, o que foi que vosso companheiro falou pra você?

Então a mana contou tudo pro feiticeiro e que Pauí-Pódole estava empoleirado na acapu com seu compadre o vagalume Camauiá. No outro dia manhãzinha Camã-Pabinque saiu do papiri dele e achou Pauí-Pódole piando no acapu. Então o catimbozeiro virou na tocadeira Ilague e foi subindo pelo pau mas o Pai do Mutum enxergou a formigona e soprou um pio forte. Bateu um ventarrão tamanho que o feiticeiro despencou do pau, caindo nas capitivas da serrapilheira. Então virou no tacuri Opalá menorzinha e foi subindo outra vez, porém Pauí-Pódole tornou a enxergar a formiga. Soprou e veio um ventinho brisando que sacudiu Opalá nas trapoerabas da serrapilheira. Então Camã-Pabinque virou na lavapés chamada Megue, pequetinha, subiu na acapu, ferrou o Pai do Mutum bem no furinho do nariz, enrolou o corpico e trazendo o não-se-diz entre os ferrões, juque! esguichou ácido-fórmico aí. Chi! minha gente! Isso Pauí-Pódole abriu num voo esparramado com a dor espirrou Megue longe! O feiticeiro nem pôde sair mais do corpo de Megue, do susto que pegou. E ficou mais essa praga da formiguinha lavapés pra nós... Gente!

'Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!'

já falei... No outro dia, Pauí-Pódole quis ir morar no céu pra não padecer mais com as formigas da nossa terra, fez. Pediu pro compadre vagalume alumiar o caminho na frente com as lanterninhas verdes bem acesas. O vagalume Cunavá sobrinho do outro foi na frente alumiano caminho pra Camauiá e pediu pro mano que fosse na frente alumiano pra ele também. O mano pediu pro pai, o pai pediu pra mãe, a mãe pediu pra toda a geração, o chefe-de-polícia e o inspetor do quarteirão e muitos e muitos, uma nuvem de vagalumes foram alumiano caminho uns pros outros. Fizeram gostaram de lá e sempre uns atrás dos outros nunca mais voltaram do campo vasto do céu. É aquele caminho de luz que daqui se enxerga atravessando o espaço. Pauí-Pódole então avoou pro céu e ficou lá. Minha gente! aquelas quatro estrelas não é o Cruzeiro, que Cruzeiro nada! É o Pai do Mutum! É o pai do Mutum! minha gente! É o Pai do Mutum, Pauí-Pódole que pára no campo vasto do Céu!... Tem mais não.²⁴¹

A reação do povo presente no parque ao discurso de Macunaíma é de comoção e felicidade, com a explicação do surgimento das estrelas do firmamento. E “ninguém não se amolava mais com dia do Cruzeiro”. No filme, o episódio é semelhante, mas seu sentido é bastante diverso.

Na cronologia narrativa, a sequência se localiza no mesmo momento no livro e no filme: logo após Macunaíma dar uma surra em Venceslau Pietro Pietra através de uma sessão de macumba e ver sua tentativa de retomar a Muiraquitã frustrada (já que o gigante a mantém

²⁴¹ Idem, pp. 95-97.

por debaixo das ataduras que usa após a sova). Em *Macunaíma*-filme, a voz *over* do narrador introduz o episódio do parque, se aproximando da construção de Mário de Andrade: “Muito chateado com aquele chove não molha, o herói foi passear para espaiar. Era um feriado novo que os brasileiros tinham inventado, o dia do Cruzeiro.” Vemos, no primeiro plano da sequência, Macunaíma, Jiguê e Maanape caminhando em direção à praça, com a câmera localizada atrás dos personagens, enquanto um homem, empoleirado em uma estátua (em homenagem ao “Pioneiro da ginástica pelo rádio”), discursa. No plano seguinte, é mostrado o homem discursando, com outro sujeito ao seu lado, também sobre a estátua. Esse é o discurso: “Meus senhores, aquelas quatro estrelas rutilantes como lágrimas ardentes, são o tradicional e sacrossanto Cruzeiro, símbolo mais maravilhoso de nossa terra, alvo, meta, o destino, objetivo e consagração desta nossa marcha com o rosário no pescoço, em defesa das nossas propriedades e pequenas economias, em defesa da mortalidade de nossos filhos e da fidelidade de nossas mulheres, contra o perigo da penetração em nossa terra de ideologias exóticas e espúrias, contra o ateísmo-ateu, contra o desregramento dos costumes e a improbabilidade (sic) administrativa, que no governo passado foram a desgraça do Brasil...” Nesse momento, Macunaíma interrompe o orador: “Não foi não!” Mas ele continua: “Meus senhores, o símbolo mais sublime e maravilhoso é o Cruzeiro...” Macunaíma rebate: “Não é não!” “O símbolo mais sublime é o misterioso Cruzeiro lucilante que...” “Não é não!” “... com suas quatro claras lantejoulas de prata...” “Não é não!” Apoiado por Jiguê, Macunaíma sobe na estátua, expulsa os dois homens de lá e inicia seu próprio discurso: “Meus senhores e minhas senhoras! Não é nada disso que falou este distinto aqui! Aquelas quatro estrelas lá em cima – que ninguém está vendo mesmo porque agora é de dia – aquelas quatro estrelas não têm nada a ver com o peixe. Agora, o importante é que as pragas do Brasil também não é nada disso que falou esse mulato aí, da maior mulataria...”, ao que é interrompido por Jiguê: “Foi só virar branco e virou racista, né?” Macunaíma continua: “As pragas do Brasil é bicho de café, lagarta rosada, futebol, mosquito pium, maruim, mariçoca, borrachudo, vareja, toda essa mosquitada, e também muita vaca braba que tem por aí, porque a vaca mansa dá leite, a braba dá se quiser... mais tudo que tem de doença, como erisipa, sarampão, espinhela caída, constipação, maleita, dor de barriga e de dente, frieira, inchaço, amarelão, e um gigante muito do mau caráter Venceslau Pietro Pietra que roubou meu Muiraquitã. Gente: muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são!”

É importante notar alguns pontos: Randal Johnson assinala que, em perspectiva política da época, o orador anterior estaria ligado à organização Tradição, Família e

Propriedade (TFP),²⁴² de extrema direita, apoiadora dos militares no poder, o que torna sugestiva também a primeira interrupção feita por Macunaíma, justamente quando esteve orador criticava o “governo anterior” (João Goulart?). Além disso, Joaquim Pedro demonstra claramente não estar nem um pouco interessado na explicação do que seria na realidade o Cruzeiro do Sul, ao contrário de Mário de Andrade, logo, não há nenhum sinal da história do Pai do Mutum no filme. Macunaíma, ao invés disso, parte logo para criticar quais seriam os verdadeiros “males do Brasil”. E o que é mostrado não deixa de ser uma operação de frustração do espectador mais crítico com o herói, já que seu discurso não tem nada de político, ao contrário do que poderia indicar seu ataque aos sujeitos conservadores que criticavam o “governo anterior” e a “penetração de ideologias exóticas e espúrias no Brasil”. Macunaíma faz uma fala sobre as doenças que tomam conta da população brasileira, e termina, com sua postura tipicamente individualista, incluindo seu antagonista, Venceslau Pietro Pietra, dentre elas.²⁴³ No entanto, isto não é suficiente para aplacar a fúria da multidão que ouve o discurso do protagonista. Sob acusações de “comunista” e “subversivo”, o personagem foge acompanhado de seus irmãos. No contexto de constante paranóia e perseguição política de fins da década de 1960, qualquer ato de ousadia, qualquer fala que fugisse do previsto pelos defensores do regime, poderia ser encarado como sinal de subversão.

Sobre a adaptação de *Macunaíma*-livro para o cinema, Randal Johnson conclui:

(...) The director basic strategy in the adaptation is thus the simplification and condensation of the book's narrative and the concretization of its magical and fantastic elements. The film enters a critical dialogue with the novel, rendering explicit that which is implicit in the original and radicalizing many latent political aspects of the novel. Through this strategy Joaquim Pedro makes the film relates more directly to modern brazilian social, political and economic reality. In this sense, the film represents a step toward realism vis-à-vis the novel.²⁴⁴

²⁴² JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. p. 161.

²⁴³ Não deixa de ser curioso, entretanto, que dentre as pragas listadas pelo herói esteja o futebol, objeto de olhar bastante crítico de Joaquim Pedro de Andrade no documentário *Garrincha, alegria do povo*. Em tal filme, o cineasta defende a teoria de que “o povo usa o futebol para gastar o potencial emotivo que acumular por um excesso de frustração na vida cotidiana”, o esporte é mostrado como armadilha ideológica, alvo de mecanismos de alienação e exploração pelo poder. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Beleza e poder: o documentários de Joaquim Pedro de Andrade*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. Nesse sentido, Joaquim Pedro coloca, ainda que discretamente, nas palavras de Macunaíma, a defesa de uma posição já externada em seu filme anterior, e dá um ar mais crítico ao discurso do herói. Entretanto, o que prevalece é mesmo a inocuidade deste discurso, a referência ao futebol como mal do Brasil passa quase despercebida.

²⁴⁴ JOHNSON, Randal. *Cinema Novo and cannibalism: Macunaíma*. p. 182. “A estratégia básica do diretor na adaptação é, dessa maneira, a simplificação e condensação da narrativa do livro e a concretização de seus elementos mágicos e fantásticos. O filme estabelece um diálogo crítico com o livro, tornando explícito o que era implícito no original, e radicalizando muitos aspectos políticos latentes no livro. Através dessa estratégia, Joaquim Pedro faz com que o filme fale mais diretamente à realidade social, política e econômica do Brasil moderno. Neste sentido, o filme representa um passo em direção ao realismo, se comparado com o livro.”

Joaquim Pedro de Andrade construiu, portanto, um filme alicerçado sobre o contexto em que foi produzido. Leu o *Macunaíma* de Mário de Andrade com os olhos de um artista-intelectual da década de 1960. Trouxe o “herói de nossa gente” para aqueles efervescentes anos e inseriu em sua trajetória elementos típicos da realidade que o Brasil vivia quando o filme foi produzido. Seria provável, então, que o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade dialogasse, de alguma forma, com o Tropicalismo, movimento que, como já discutido anteriormente, causou furor no cenário artístico-cultural do Brasil daqueles fins de anos 1960. Entretanto, é importante tentar compreender de que forma se deu esse diálogo. É preciso ir além da simples classificação de *Macunaíma* como um “filme tropicalista”. É a essa tentativa que me dedico agora.

Antes de questionar se a obra mais famosa de Joaquim Pedro de Andrade pode ou não ser caracterizada como tropicalista, é preciso reconhecer que, ao longo do tempo, ela recebeu esta alcunha, e faz-se mister também entender o porquê disso.

Uma das características mais marcantes do *Macunaíma* de Joaquim Pedro, perceptível já em um primeiro olhar para o filme, é sua propensão para o *kitsch*. Sua narrativa é quase toda composta por cenas em que o absurdo e o grotesco predominam, algo que se inicia já na sequência de abertura, o já citado nascimento cômico e bizarro do herói.

Em um momento posterior, quando Macunaíma realiza uma de suas primeiras tentativas de recuperar a Muiraquitã que está com Venceslau Pietro Pietra, novamente essa tendência para o absurdo, para o *kitsch*, fica explícita. No primeiro plano da sequência, o herói “tem uma ideia” e telefona para o gigante. Pietro Pietra é mostrado em uma banheira cheia de espuma, charuto na boca, falando ao telefone (vermelho, em formato fático) com Macunaíma, que se faz passar por uma “jovem senhora desquitada”, que deseja “falar com Venceslau sobre negócios”. Enquanto os personagens conversam, vê-se ao fundo duas “estátuas-vivas”, mulheres nuas com flores cobrindo suas “partes”. Possíveis vítimas do gigante, defloradas e consumidas, sua presença em cena sugere, segundo Randal Johnson, o possível futuro de Macunaíma.²⁴⁵ No plano seguinte, ocorre o encontro marcado entre Venceslau e a “jovem desquitada”. Ao som de um tango argentino, os personagens entram em cena: o gigante veste um robe roxo com um coração vermelho no peito, shorts verdes com pequenos corações vermelhos, ligas segurando as meias pretas e tamancos verdes. Macunaíma, travestido de

(tradução minha)

²⁴⁵ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. p. 159.

mulher, usa um vestido rosa, colares e pulseiras de diversas cores, chapéu com plumas verdes e azuis, meias rosa e uma echarpe marrom. O absurdo se estende para o cenário: no salão onde transcorre a cena há uma coleção de pássaros, uma vitrine cheia de dinheiro, um piano (no qual Venceslau toca uma canção para tentar seduzir a “jovem mulher”), móveis antigos, mosaicos egípcios, um projetor onde o gigante pretende exibir um filme para sua futura vítima, e mais algumas estátuas-vivas. A sequência se desenrola da seguinte maneira:

Plano 1: Personagens entrando em cena, ao som de um tango. O gigante empurra Macunaíma, que se assusta com a “coleção de pássaros canhoto” de Venceslau. Este anda ao redor do herói, com olhar sedutor.

Plano 2: Macunaíma, com voz doce, inicia a abordagem ao assunto que lhe interessa: “ – Pois é, imagina o senhor que eu li sua entrevista no jornal e fiquei bem interessada, sabe? Porque eu também faço coleção de pedras raras e só está me faltando mesmo uma pedra... só está me faltando mesmo uma pedra, a Muiraquitã.” Pietro Pietra tira Macunaíma para dançar.

Plano 3: Macunaíma se senta à mesa de chá e continua com sua tentativa de convencimento: “ – É para completar a coleção, sabe? É verdade que o sr...” Venceslau, andando em torno da mesa, abre o robe e mostra a Muiraquitã: “ – Muiraquitã. Legítima.” Macunaíma, assustado, engasga com um biscoito, e pergunta se o gigante não quer vender a pedra. “ – Vender, não vendo não.” “ – Então me empresta!”, retruca o herói. Venceslau se levanta: “ – Você imagina que só com um sorriso vou vendendo logo a pedra mais preciosa da minha coleção?!” Venceslau começa a explicitar suas intenções sexuais com a “jovem senhora”: “ – Olha aqui: comigo, é oito ou oitenta. Vender, não vendo, mas sou capaz de dar. Conforme...”

Plano 4: Macunaíma corre para o piano que há no salão, enquanto o gigante gargalha. “ – Conforme...”, repete ele. “ – Conforme o que, Venceslau?”, questiona o herói. Pietro Pietra se debruça sobre o piano e começa a cantar uma canção francesa, que é acompanhada por Macunaíma.

Plano 5: O herói corre para um divã, onde começa a folhear um livro, enquanto Pietro Pietra se aproxima aos poucos. “ – Cruze! Venceslau, mas que livro que você tem, hein!”

Plano 6: O gigante, empolgado, questiona, enquanto se aproxima mais: “ – Gostou?” “ – Mais ou menos.” “ – Eu também tenho uma coleção de filmes ótima! Esse aqui (mostrando o rolo de filme e se sentando ao lado de Macunaíma) é justamente baseado no livro que você está lendo. É uma adaptação livre. Você quer ver?” Enquanto fala, Venceslau leva a mão à perna de Macunaíma. “ – É bom, é?” “ – Muito. Tira a roupa pra ver mais folgado.”, se insinua Pietro Pietra. “ – Mas, tirar a roupa pra quê, Venceslau?” “ – Você não quer a Muiraquitã?” “ – Quero.” “ – Então, tira a roupa.” “ – Me dá mesmo?” “ – Dou!” “ – Então me dá.” “ – Não! Tira a roupa primeiro.” “ – Jura que me dá?” “ – Juro!” Enquanto Venceslau tenta ajeitar a tela para projetar o filme, Macunaíma vai para trás de um biombo, para se despir. Ao fundo, ouve-se a canção *Mulher*, na voz de Sílvio Caldas, e o gigante começa a acender algumas velas.

Plano 7: Macunaíma começa a se despir, jogando as peças de roupa em Venceslau, e sempre pedindo que este lhe entregue a Muiraquitã. E o gigante sempre pede que o herói continue tirando a roupa. Macunaíma se assusta com a estátua-viva de uma mulher que o observa, curiosa.

Plano 8: Macunaíma continua se despindo. Quando não há mais nenhuma peça para tirar, o herói entrega a Pietro Pietra seu sutiã com as duas laranjas que usava como seios.

Plano 9: Macunaíma sai correndo, nu, pelo salão. Venceslau não desiste: “ – Rapaz, eu não tenho preconceito! Vem cá, que bobagem! Vem cá!”

Esta forte propensão ao *kitsch*, bem demarcada na sequência que acabo de descrever,

também aparecerá no confronto final entre Macunaíma e Venceslau, o casamento da filha do gigante, uma feijoada antropofágica alucinante. Analisarei tal passagem em momento posterior. Mas todo o visual do filme de Joaquim Pedro é baseado nesta lógica de construção de uma “estética do mau gosto”, através da fotografia do italiano Guido Cosulich e da cenografia de Anísio Medeiros, como aponta Ivana Bentes:

Cores escandalosas estouram na tela. Verde-amarelo, roxo, vermelho, azul e rosa. As cores em Macunaíma desafiam o bom gosto, acentuam o *kitsch* novo-rico, o psicodelismo *pop*, as metáforas do nacional e do patriótico, as referências ao sanguinário e voraz.²⁴⁶

É importante ressaltar que a constituição desta “estética do mau gosto”, tão própria a *Macunaíma*-filme, esteve fortemente ligada ao Tropicalismo no período, especialmente à imagem que se fez deste movimento na cena pública. Celso Favaretto destaca esse olhar, bastante comum em fins da década de 1960 e princípios da década de 1970, sobre a prática dos tropicalistas, identificando-a com a “transformação do mau gosto em símbolo de contestação no domínio dos comportamentos, através do uso sistemático do deboche”.²⁴⁷ Isto se dava especialmente devido à recuperação realizada por Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros de elementos da cultura brasileira considerados como bregas, cafonas. No disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, por exemplo, os tropicalistas regravaram uma canção de Vicente Celestino (*Coração Materno*), cantor romântico sentimentalista que fez muito sucesso nas décadas de 1920, 1930 e 1940, realizando um misto de paródia e reverência que acaba por revelar, pelo exagero e empostação da interpretação de Caetano, o ridículo do que canta, o *kitsch* de tal recuperação.²⁴⁸ A mistura entre música cafona, romântica, típica de um Brasil arcaico de sentimentalidade rural²⁴⁹ e estilos modernos, o *rock* dos Beatles e de Jimi Hendrix, foi característica marcante no Tropicalismo. Arcaico e moderno. A trilha sonora de *Macunaíma* também realiza semelhante mistura: Heitor Villa-Lobos (*Desfile aos Heróis do Brasil*), Sílvio Caldas (*Mulher e Arranha-Céu*), Roberto Carlos (*É papo firme*), Simonal (*Mangangá*), Mário de Andrade e Jards Macalé (*Mandú Sarará e Tapera Tapejara*), Jorge Ben (*Toda colorida*), Dalva de Oliveira (*Ceci e Peri*), Francisco Alves (*Sob uma cascata e Paisagens da minha terra*, esta segunda composta por Lamartine Babo), Luiz Gonzaga (*Respeita Januário*), Ângela Maria (*Cinderela*), tango argentino, Strauss (*Danúbio azul*)... a seleção musical para o filme de Joaquim Pedro, se não segue exatamente o procedimento

²⁴⁶ BENTES, Ivana. op. cit. p. 95.

²⁴⁷ FAVARETTO, Celso. op. cit. p. 107.

²⁴⁸ Idem, p. 84.

²⁴⁹ Idem.

tropicalista, aponta para semelhanças, ao menos, no elogio à mistura de referências. Chama a atenção, por exemplo, a utilização de uma canção de Roberto Carlos, artista geralmente execrado pelos intelectuais de esquerda do período, mas altamente valorizado pelos adeptos do Tropicalismo.

Esta busca por elementos “arcaicos” da cultura brasileira, aproximação com expressões culturais mais “popularescas”, se manifestou no Tropicalismo através da recuperação de determinados estilos musicais (música cafona) e figuras (Vicente Celestino, Carmem Miranda). Em seu *Verdade tropical*, Caetano Veloso reflete sobre a importância, por exemplo, de Carmem Miranda para os tropicalistas, ressaltando a vergonha que tal figura causava em intelectuais e artistas de esquerda até então, e o quanto recuperá-la era fundamental para o projeto tropicalista:

Ela própria um emblema tropicalista, um signo sobrecarregado de afetos contraditórios que eu brandira na letra de *Tropicália*, a canção-manifesto, Carmem Miranda surgia nesses discos como uma reinventora do samba. Cheia de frescor e impressionantemente destra, ela, sem ser sempre cuidadosa ou capaz na definição das notas, era um espanto de clareza de intenções. A dicção rápida e a comicidade alegre no trato com o ritmo faziam dela uma mestra, para além da própria significação histórica. O fato de ela ter se tornado, com o sucesso em *Hollywood*, uma figura caricata de que a gente crescera sentindo um pouco de vergonha, fazia da mera menção de seu nome uma bomba de que os guerrilheiros tropicalistas fatalmente lançariam mão. Mas o lançar-se tal bomba significava igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto da *Hollywood* onde Carmem brilhara) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal (que era a versão que Carmem levava ao extremo) – aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a *mass culture* quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre cultura e sobre Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados.²⁵⁰

É interessante notar que, com suas cores exageradas, visual extravagante e narrativa altamente sexualizada, *Macunaíma* também se aproxima, de certa forma, deste “Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal”, apesar de Joaquim Pedro não realizar nenhuma citação explícita de Carmem Miranda em seu filme. Entretanto, em *Macunaíma* o diálogo com expressões culturais mais tipicamente “popularescas” do país se dá via recuperação das chanchadas. Não somente ao escalar Grande Otelo como protagonista (além de outros atores característicos deste gênero cinematográfico brasileiro, como Wilza Carla – que interpreta a dona da pensão onde Macunaíma e seus irmãos se hospedam na cidade – e Zezé Macedo), mas também ao apostar, em diversos momentos, em um humor pastelão e em personagens trapalhões e malandros. João Luiz Vieira credita o sucesso de *Macunaíma* justamente a essa

²⁵⁰ VELOSO, Caetano. op. cit., pp. 267-268.

aproximação com as chanchadas:

It must be observed that in 1969, the success of Joaquim Pedro de Andrade's *Macunaíma* was due to film's purposeful style of representation as identified with the chanchadas. This style is well exemplified in the choice of Grande Otelo for the main role in the first part of the film. We should also remember that the actress Zezé Macedo makes a brief appearance in the film, and that Andrade wanted the comedian Zé Trindade to play the role of Curupira. Both Macedo and Trindade were dominant figures in the development of the chanchada, just as Grande Otelo, who made a team with Oscarito and became the most famous duo of the Atlântida's films. It was, then, the style of representation of the chanchadas that permitted Andrade to convey all the ironies, satire, and criticism presented in the rich web of significations of *Macunaíma*.²⁵¹

Há de se levar em conta que a apropriação que Joaquim Pedro de Andrade fez do cinema cômico produzido na companhia cinematográfica Atlântida e que ficou conhecido como chanchada esteve longe de ser uma apropriação acrítica. Assim como faria posteriormente com os “filmes históricos” em *Os inconfidentes* e com a “pornochanchada” em *Guerra conjugal* e em *Vereda tropical*, o cineasta carioca se aproximou de um gênero cinematográfico popular no Brasil, para, de dentro, lançar seu olhar ácido e cáustico. Em *Macunaíma*, um bom exemplo deste posicionamento é a rejeição à figura do malandro – tão adorável nas chanchadas – que o cineasta demonstra conforme a narrativa de seu filme avança. Mais adiante no texto, me deterei neste assunto, na construção do personagem *Macunaíma* e no juízo de valor que o filme faz dele.

Entretanto, mesmo com esse olhar crítico para as chanchadas, é inegável que o humor de *Macunaíma*-filme deve muito ao gênero, e que foi através deste humor que Joaquim Pedro realizou, com o longa-metragem de 1969, seu projeto de aproximar o Cinema Novo brasileiro do público, de realizar “biscoito fino para as massas”.²⁵² Ou seja, é através da apropriação de elementos de uma expressão cultural tipicamente popular que o cineasta constrói a narrativa e a estética de sua obra, num processo semelhante àquele realizado pelos tropicalistas.

A própria opção pelo humor, não um humor ingênuo e/ou condescendente com os problemas do Brasil, mas um humor ácido, corrosivo, paródico, aproxima *Macunaíma*-filme

²⁵¹ VIEIRA, João Luiz. *From High noon to Jaws: carnival and parody in brazilian cinema*. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., p. 268. “É preciso observar que em 1969 o sucesso de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, foi devido ao proposital estilo de representação do filme identificado com as chanchadas. Tal estilo é bem exemplificado na escolha de Grande Otelo para o papel principal na primeira parte do filme. Devemos também lembrar que a atriz Zezé Macedo faz uma breve aparição no filme, e que Andrade queria o comediante Zé Trindade para interpretar o Curupira. Tanto Macedo quanto Trindade eram figuras constantes no desenvolvimento da chanchada, assim como Grande Otelo, que formou, com Oscarito, a mais famosa dupla dos filmes da Atlântida. Foi, então, o estilo de representação das chanchadas que permitiu a Andrade exprimir todas as ironias, sátiras e críticas presentes na rica teia de significados de *Macunaíma*.” (tradução minha)

²⁵² BENTES, Ivana. op. cit., p. 98.

do Tropicalismo. Segundo Favaretto, a paródia, em países subdesenvolvidos, é sistematicamente utilizada com o objetivo de descolonizar:

No Brasil, do modernismo ao Tropicalismo, a paródia vem sendo empregada com o objetivo de descolonizar. Em *Macunaíma* [livro], *Serafim Ponte Grande*, *Tropicália* [canção de Caetano Veloso], *Geleia Geral* [canção de Gilberto Gil e Torquato Neto], o elenco de valores patriarcais, elementos folclóricos, os mitos do desenvolvimentismo, os novos mitos urbanos veiculados pela indústria cultural, são misturados e desatualizados, sempre com humor. Pastiche de estilos, apropriação de fragmentos, imitações, comparecem em profusão.²⁵³

O *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade subverte valores patriarcais (através da figura forte e dominante de Ci, verdadeira senhora da relação que estabelece com Macunaíma), questiona os mitos do desenvolvimentismo (critica impiedosamente o capitalismo brasileiro, algo que destrincharei mais adiante) e os novos mitos urbanos veiculados pela indústria cultural (a própria Ci, transformada em objeto de consumo *pop* – um pôster na parede –, e que acaba se auto-explodindo), misturando-os, numa “geleia geral” onde o humor é o ingrediente secreto, aquele que “dá a liga”. Poderia, portanto, ser incluído nesse rol de expressões artísticas brasileiras a utilizar a paródia para colocar em questão a *condição brasileira*.

A subversão tropicalista, contida tanto em suas críticas aos valores mais conservadores da sociedade brasileira, quanto na construção de suas canções, através de imagens e referências múltiplas que muitas vezes se negam mutuamente, mesmo formando um todo (que, ainda assim, raramente pode ser visto como um olhar totalizante sobre algo), pode ser aproximada de um determinado elemento da narrativa de *Macunaíma*: a narração em *off* que pontua todo o filme. O narrador empregado por Joaquim Pedro é onisciente, e intervém exatas 33 vezes na história contada. Mas, em algumas destas intervenções, seu tom sério, didático, às vezes mesmo redundante, entra em choque com a realidade das imagens mostradas, que chegam mesmo a contradizer o que o narrador conta. Vejamos dois exemplos: 1) Quando Macunaíma, ainda criança, vai com Sofará para a mata armar armadilha para anta, e a companheira de Jiguê tira de suas “partes” um cigarro de petum (“Sofará era feiticeira”, informa o narrador) e dá para o herói fumar, e, na primeira baforada, ele “se transformou num príncipe lindo”, diz a narração. No entanto, o príncipe no qual Macunaíma se transformou é um príncipe de papel, vestido com roupas de papel crepom – é um príncipe de mentira, uma farsa; 2) Em momento pouco posterior do filme, logo após a morte da mãe de Macunaíma, vê-se os três irmãos e Iriqui no interior da maloca, juntamente com o corpo da morta. O narrador

²⁵³ FAVARETTO, op. cit., p. 106.

diz: “Os irmãos jejuaram o tempo de preceito, com Macunaíma se lamentando heroicamente”. No entanto, enquanto Jiguê e Maanape choram e carregam o corpo da mãe para o enterro, o herói, apesar de também chorar, se empaturra de comida e, após a saída dos dois irmãos com o cadáver, permanece na entrada da maloca, abraçado a Iriqui (incumbida por Jiguê de consolá-lo), e começa a apalpá-la.

Esta contradição entre o que é dito e o que é mostrado causa confusão no espectador, rompe com suas expectativas, aponta para a descontinuidade, a incongruência. Subversão.²⁵⁴ Randal Johnson, em sua análise da narrativa de *Macunaíma*-filme, estende este caráter subversivo para além da oposição entre narrador e encenação, ressaltando a estranheza causada pelas imagens, personagens e situações mostradas por Joaquim Pedro:

The textual system of *Macunaíma* is one of the inversion, if not subversion, of established hierarchies, social mores, and, perhaps more importantly, spectator expectations. With its complex cultural coding, it is a radically subversive text. The space of *Macunaíma* is one of incongruity, discontinuity, and non sequitur. *Macunaíma* is born full grown, son of an old woman (played by a man). The family is racially mixed: one of his brothers (Jiguê) is black, the other (Maanape), white. While members of an apparently primitive indian tribe, *Macunaíma*'s mother uses an umbrella to protect herself from being urinated on by her son, who sleeps in the hammock above her. Sofará, Jiguê's girlfriend, wears a white sack dress with an Alliance for Progress emblem on it. (...) There are bums who speak latin, geese that defecate silver, trees with many different kinds of fruit on the same branches, orgies, political speeches, street battles with the police, transvestites, black magic, and a generous dosage of bad taste (*kitsch*).²⁵⁵

Entretanto, há aqui um ponto fundamental a ser tratado, que indica um primeiro, e importante, afastamento entre *Macunaíma* e o Tropicalismo. A “narrativa” tropicalista, a construção das canções do movimento, se dá através da colagem de imagens fragmentárias, de referências diversas que surgem das mais diversas matrizes: samba, baião, cultura *pop*, *rock*, cinema (Godard e as atrizes Claudia Cardinale e Brigitte Bardot, por exemplo), televisão, macumba, bolero... o Tropicalismo estilhaça o Brasil, rompe com as totalidades, erige-se

²⁵⁴ Esta incoerência entre narração *over* e imagens mostradas também aparece em outros filmes do período, como *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar, e *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos.

²⁵⁵ JOHNSON, Randal. *Cinema Novo and cannibalism*. p. 182. “O sistema textual de *Macunaíma* é o da inversão, se não subversão, das hierarquias estabelecidas, normas sociais, e, talvez o mais importante, das expectativas do espectador. Com sua codificação cultural complexa, é um texto radicalmente subversivo. O espaço de *Macunaíma* é o da incongruência, descontinuidade (...). *Macunaíma* nasce já crescido, filho de uma velha senhora (interpretada por um homem). A família é racialmente misturada: um de seus irmãos (Jiguê) é negro, o outro (Maanape) é branco. Embora membros de uma aparente tribo indígena primitiva, a mãe de *Macunaíma* usa uma sombrinha para se proteger de ser urinada por seu filho, que dorme na rede acima da sua. Sofará, namorada de Jiguê, usa um vestido branco com o emblema da *Aliança para o Progresso*. (...) Há mendigos que falam latim, gansos que defecam moedas de prata, árvores com diferentes tipos de fruta nos mesmos galhos, orgias, discursos políticos, batalhas de rua com a polícia, travestis, magia negra, e uma generosa dose de mau gosto (*kitsch*).” (tradução minha)

sobre a fragmentação, sobre partes de diversos *todos* que não formam um *novo todo*. Como afirma Favaretto,

(...) o seu tema [do tropicalismo] não é o Brasil, seu trabalho é, antes, o de estilhá-lo – as imagens alegorias, parodiando-o, rompem com a totalidade. (...) Instala-se a dissonância: os contrários coabitam, se superpõem, se identificam, gerando sincretismo e indiferenciação – metamorfose pura, o reino da diferença. Nesta permutabilidade contínua no heteróclito, fluxo constante e descontínuo de imagens, é excluída toda ideia de totalidade ou de totalização. Daí o caráter ativo e subversivo da alegoria tropicalista, pois, ao libertar o desejo da totalidade, lança-o no fragmentário puro. O fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística.

(...) Ao valorizar fragmentos justapostos, o tropicalismo suprime a cultura veiculada pelo nacionalismo burguês e de classe média que, frequentemente, opõe o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural, avatar da burguesia nacional dependente.²⁵⁶

Se tentarmos buscar no cinema brasileiro um exemplar de tal proposta, o primeiro filme que vem à mente é *O bandido da luz vermelha*, com sua Estética do Lixo, composição de detritos múltiplos, colagem de referências que agride pelo resultado paródico e *kitsch* – algo que, aliás, já sinalizei no segundo capítulo deste texto, ao tratar do filme de Rogério Sganzerla. *Macunaíma*, por sua vez, não se liga a esta estética. Apesar da subversão do olhar de Joaquim Pedro, a construção da narrativa de seu filme é, de modo geral, tradicional. Não é uma narrativa clássica, conservadora, à lá *Hollywood*, mas uma espécie de mistura de Cinema Novo e chanchada. *Macunaíma*-filme flui, sem cortes abruptos, com início, meio e fim, com conflitos e personagens bem definidos, com uma mensagem política construída de forma bastante didática (bem ao estilo cinemanovista). Há no filme de Joaquim Pedro um forte apego à realidade brasileira, algo que fica explícito na suspensão quase total do caráter mágico presente no livro de Mário de Andrade. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda vem, novamente, me ajudar:

No caso do filme *Macunaíma* (feito em 1969, época em que o Tropicalismo já tendia a se dissolver em 'curtição'), se a imagem, por um lado, pode sugerir a aproximação com os traços de representação acumulativa e anacrônica da alegoria tropicalista, a opção pela articulação unívoca e didaticamente política da linha narrativa do filme se opõe à adesão [ao Tropicalismo]²⁵⁷

Ainda assim, as aproximações com o tropicalismo seguiram sendo feitas, desde o momento do lançamento do filme nos cinemas até as análises, acadêmicas ou não, realizadas

²⁵⁶ FAVARETTO, Celso. op. cit., pp. 111-112.

²⁵⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., pp. 101-102.

ao seu respeito posteriormente. Em sua edição de 29 de Outubro de 1969, a revista *Veja* destacou o êxito de *Macunaíma* no I Festival Norte do Cinema Brasileiro, realizado em Manaus, com as seguintes palavras:

O primeiro festival de cinema brasileiro deste ano, encerrado domingo último em Manaus sob um calor de 36 graus, confirmou, com a vitória de *Macunaíma* (melhor filme, Ncr\$ 10 000, 00), uma tendência para premiar filmes coloridos, de produção cara e cuidada, com temas bem nacionais. *E é certo que o tropicalismo, morto e enterrado na música popular, continua cada vez mais vivo no cinema brasileiro.*²⁵⁸

Menos de dois meses depois, por ocasião do lançamento do filme em São Paulo, a mesma revista cravou em *Macunaíma* a alcunha de “versão colorida e *tropicalista* do livro de Mário de Andrade”.²⁵⁹

Tal visão se prolongou para o universo acadêmico, ainda que de forma mais complexificada. Em seu texto “Estética da resistência”, presente no livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (escrito a quatro mãos com Ella Shohat), Robert Stam chama *Macunaíma* de “filme-chave para o tropicalismo”. O mesmo Stam, no livro *Brazilian cinema*, ao lado de Randal Johnson, classifica o filme de Joaquim Pedro como parte da chamada fase “canibal-tropicalista” do Cinema Novo, explicando, logo em seguida, o porquê: “Because of rigorous censorship, the films of this period tends to work by political indirection, often adopting allegorical forms.”²⁶⁰ Aqui é aberto um ponto de discussão que precisa ser melhor analisado. Johnson e Stam aproximam *Macunaíma* do Tropicalismo via opção pela alegoria, o que possui coerência: tanto o filme de Joaquim Pedro quanto o movimento tropicalista se utilizaram de formas alegóricas para construir seus discursos sobre o Brasil do período, em um contexto de forte censura e repressão, no qual expressar-se de forma direta poderia custar muito caro a quem o fazia.²⁶¹ No entanto, é importante notar que os estudiosos norte-americanos, ao colarem na fase do Cinema Novo a que se referem o rótulo de “canibal-tropicalista”, parecem estar tratando de uma alegoria específica, que acabaria por unir *Macunaíma*-filme e Tropicalismo: a antropofagia.

²⁵⁸ *Veja*. “O festival nos trópicos”. Edição n. 60. 29 de outubro de 1969. p. 71. (grifo meu)

²⁵⁹ *Veja*. Edição n. 68. 24 de Dezembro de 1969. p. 15. (grifo meu)

²⁶⁰ JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op. cit., pp. 37-38. “Devido à censura rigorosa, os filmes deste período tendem a trabalhar com a indireta política, comumente adotando formas alegóricas.” (tradução minha)

²⁶¹ Segundo Favaretto, “a alegoria realiza uma figuração do significante primeiro, gerada pelo duplo movimento de deslocamento e condensação. É uma formulação de duplo sentido que designa o outro de si mesma. A relação que estabelece entre o sentido primeiro e o figurado é variada; tanto pode desaparecer o primeiro como os dois podem unir-se. Mas este duplo sentido deve estar indicado na escrita alegórica, de maneira explícita. Composta de elementos díspares, concentrando-se em aspectos fragmentários, aparentemente irrelevantes – pois não valem em si, podendo cada um ser substituído por outro –, ela atinge o seu objetivo indiretamente, de maneira alusiva. Propõe-se como enigma a ser decifrado, pressupondo o conhecimento do sistema convencional e dos signos que elabora.” FAVARETTO, Celso. op. cit. p. 109.

Como já discutido no segundo capítulo deste texto, a redescoberta da proposta antropofágica de Oswald de Andrade foi fundamental para o desenvolvimento do movimento tropicalista, para a sistematização de seus anseios e propostas, para uma colocação mais clara de suas pretensões no cenário artístico-cultural brasileiro da segunda metade da década de 1960. Ainda que a descoberta do modernista pelos tropicalistas tenha se dado, em geral, através da montagem de *O rei da vela*, este foi apenas o passo inicial para uma aproximação mais aprofundada com o pensamento oswaldiano, e, particularmente (e inevitavelmente), com a antropofagia. Para tais artistas, o conceito criado por Oswald de Andrade assumiu, como já visto, um sentido de “canibalismo cultural”, de liberação para a apropriação de referências culturais múltiplas, nacionais e estrangeiras, em oposição à postura excessivamente nacionalista de setores mais tradicionais da esquerda brasileira. A antropofagia permitiu a Caetano, Gil e outros a mistura entre arcaico e moderno, entre regionalismos dos interiores do Brasil e o que havia de mais avançado na cena cultural internacional.

O ato de devorar o outro, tão importante para o Tropicalismo, possui papel central também na narrativa de *Macunaíma*-filme. No entanto, cabe discutir aqui até que ponto o olhar de Joaquim Pedro para a antropofagia é o mesmo dos tropicalistas. Análise, a seguir, algumas sequências do longa-metragem em que atos antropofágicos são mostrados ou minimamente sugeridos.

Na primeira parte do filme, somos apresentados ao núcleo de personagens que formam a família de Macunaíma: além do herói, há a mãe, os irmãos Maanape e Jiguê, e Sofará, companheira deste segundo. Há um elemento importante dos personagens nestes primeiros momentos da narrativa de *Macunaíma*, que sugere o ato antropofágico: as roupas utilizadas por eles. O herói usa um camisolão europeu do século XVI; Maanape, o irmão mais velho de Macunaíma, se veste com um hábito clerical gasto e rasgado; Jiguê usa robe e turbante africanos, e tem um pedaço de prato pendurado por uma corda em seu pescoço; Sofará aparece vestida com um vestido com o emblema da *Aliança para o Progresso*. Além disso, a personagem da mãe usa uma sombrinha para se proteger da urina do filho mais novo ao deitar-se na rede. Como aponta Randal Johnson, a presença destas vestimentas e objetos em meio a uma tribo que vive, aparentemente, isolada do mundo, sugere que seus donos originais foram devorados pelos ancestrais de Macunaíma.²⁶²

Nem só de sugestão se constitui a antropofagia no filme. Em momento posterior da narrativa, o herói esconde comida de sua família, e acaba abandonado pela mãe no meio do

²⁶² JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. p. 141.

mato. Em sua tentativa de retornar para casa, acaba encontrando o Curupira, figura comum do folclore brasileiro. Macunaíma se aproxima do sujeito e, ao vê-lo comendo algo, lhe pede um pedaço de carne (“Meu avô, dá um pedaço de carne pra mim comer?”). O Curupira imediatamente atende ao pedido, cortando com uma faca um pedaço da carne de sua própria perna, e dando para o herói comer. Enquanto come, Macunaíma pede indicação de como voltar para casa, e é então que o Curupira tenta enganá-lo: “Tu vai por aqui. Passa na frente daquele pau, quebra a mão à esquerda, vira, e volta pra cá.” Macunaíma acredita e parte. A armadilha do Curupira parece ter dado certo, e ele já se regoziza com seu sucesso – o herói será devorado pelo Curupira. No entanto, no meio do trajeto, Macunaíma se dá conta do que está acontecendo e, depois de soltar um “Ai, que preguiça!”, começa a correr desesperado, chamando por sua mãe. Seu algoz o persegue, gritando “Carne da minha perna!”, ao que o pedaço de carne comido pelo herói responde, do interior de sua barriga: “Aqui vai!”, dando ao seu dono o paradeiro de Macunaíma. A perseguição se prolonga ainda por alguns minutos, até Macunaíma chegar até um casebre (que pertence à Cotia, que lhe mostrará o verdadeiro caminho de volta para casa), e vomitar o pedaço de carne em uma poça lamacenta – a carne continua tentando chamar por seu dono, e acaba “se afogando” na lama.

A sequência do Curupira também existe no livro de Mário de Andrade, mas, no filme, como aponta Randal Johnson, é muito mais agressiva e violenta, por mostrar o ato de canibalismo (o personagem cortando um pedaço de sua própria carne e dando para outro comer) de forma crua, sem concessões.²⁶³ Mas o que mais importa aqui nesta passagem é que é o primeiro contato concreto de Macunaíma com a antropofagia. É o primeiro momento em que o herói tem de lidar com a lógica antropofágica que marcará toda sua jornada, e que move todo o universo no qual o personagem trafega. E Macunaíma sai vitorioso nesse primeiro embate. Segundo Ismail Xavier,

Macunaíma se movimenta num universo onde prevalece a lei da caça, o devorar ou ser devorado: esta é a lei de sua primeira relação com o mundo fora da família no encontro com o Curupira, é a tônica de seu rastreamento de Ci (o caçador vira caça, pela inversão do jogo) e é a constante de sua guerra contra Venceslau, o 'gigante comedor de gente'...²⁶⁴

Johnson ainda aponta para um outro detalhe nesta sequência, que merece ser discutido: segundo o autor, a imagem do pedaço de carne afogando na poça de lama, após ser vomitado pelo herói, forma, juntamente com o formato losangular da poça e com o enquadramento da

²⁶³ Idem, p. 147.

²⁶⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 149.

câmera, a bandeira do Brasil. Assim, tal imagem remeteria a uma interpretação antropofágica, segundo a qual o Curupira (ou um pedaço seu), elemento lendário da cultura brasileira (e também um brasileiro) é devorado pelo seu país (representado na bandeira) – e, indo ainda mais longe, a imagem falaria também do contexto de repressão no qual *Macunaíma*-filme se insere, onde muitos brasileiros eram sufocados, impedidos de falar pelo governo de seu próprio país. Confesso que, num primeiro momento, tal interpretação me pareceu um certo exagero por parte de Johnson, um caso típico de “super-interpretação”, onde se busca significados em todo e qualquer elemento do filme analisado. No entanto, levando em conta as discussões propostas por Joaquim Pedro e também o fato de que esta interpretação do final da sequência do Curupira dialoga diretamente com a última cena de *Macunaíma* – da qual falarei mais adiante –, me parece que a proposição de Johnson tem sua razão de ser.

Esta lógica canibal que perpassa a trajetória de Macunaíma alcança seu ápice na sequência do casamento da filha de Venceslau, quando ocorre o confronto final entre este e o herói. Macunaíma é convidado para a festa, e chega até lá de táxi, vestindo um fraque verde e amarelo e a faixa presidencial (ele não paga o taxista, dando-lhe um conselho em troca do serviço prestado). No plano seguinte da sequência, vemos Macunaíma já no interior da casa, em um corredor, sendo arrastado pelos pés por Venceslau. “Vamos entrando, rapaz! Não faz cerimônia! Eu quero lhe apresentar a minha filhinha, fazendo de conta que você não conhece [num momento anterior, Macunaíma esteve na casa do gigante, por pouco não foi morto por Ceiuci, esposa daquele, e só escapou graças à sua filha, que se apaixonou por ele]. Ela se casa hoje! Andava bondosa demais, de modo que a gente teve que arrumar um marido pra ela!”, explica o gigante. No segundo plano da sequência, o herói sopra um dardo em Venceslau. “Não faça isso não, distinto! Fica bonzinho que eu te empresto a Muiraquitã, tá?”, promete o industrial, que passa a carregar o herói nas costas. “Empresta mesmo, Venceslau?”, se empolga Macunaíma. “Puxavante, rapaz, você não sabe a sorte que essa pedra tem me dado! Por causa dela já ganhei pra lá de mil milhão esse ano!” Macunaíma então faz cócegas em Venceslau com uma urtiga, e este reage: “Pára, pára, não faça isso não, patrício! Não amola que o pessoal tá te esperando pra feijoada, ahn!” A câmera então acompanha Venceslau e Macunaíma entrando no ambiente em que ocorre a festa: um espaço aberto todo decorado com fitas, bolas e faixas coloridas, com uma piscina no centro onde se localizam os noivos, sobre um palanque em forma de bolo. O cenário está lotado de convidados. Na outra ponta da piscina há outro palanque, onde estão Ceiuci e sua outra filha. É para lá que Venceslau leva o herói. No caminho, vemos a piscina de feijoada, com carcaças humanas boiando em meio ao feijão. Inicia-se então uma espécie de bingo. Ceiuci roda uma roleta: “Atenção, vai rodar!

Cachorro número 5! Quem é, filhona?” E a filha responde: “Dr. Carlitos Chaves!” Corta para o sorteado tentando fugir, mas sendo cercado pelos outros convidados e arremessado para a morte na piscina. Ele agoniza, grita, e morre. “Número 9, cobra!”, continua Ceiuci. “Dona Risoleta Neves!”, complementa a filha. Corta novamente para a sorteada tentando escapar, sendo carregada até a piscina e atirada para a morte. Desta vez, outros dois convidados acabam caindo junto com a vítima. No plano seguinte, Venceslau está no palanque, empolgado com a cena, com Macunaíma no colo. Ele então se levanta, pega um balanço, e tenta colocar o herói nele: “Agora senta aqui no balanço pra você ver como é engraçado...”, argumenta Venceslau. “Não, não quero não, Venceslau. Eu tô com preguiça.”, responde o herói. “Balança que é gostoso!”, insiste o gigante. “Eu até que nem sei balançar, sabe? Que você ir primeiro pra me ensinar?”, resiste Macunaíma. “Que eu nada, rapaz, você! É fácil que nem beber água! Sobe que eu te balanço, vai!” Corta para um plano geral da cena, com Macunaíma balançando sobre a feijoada antropofágica. Na trilha sonora, Strauss e seu *Danúbio azul*. Após balançar por um tempo, Macunaíma aproveita a distração de Pietro Pietra, que tentava pegar um arco-e-flecha para atingi-lo, para trocar de lugar com o gigante, tomar-lhe a Muiraquitã, e passar a balançá-lo. O jogo antropofágico se inverte, agora é Venceslau que balança para a morte. “Lem, lem, lem, se dessa eu escapar, nunca mais como ninguém!”, promete desesperado Venceslau. Corta para Macunaíma, Muiraquitã presa na testa, com arco-e-flecha nas mãos, mirando no gigante. Ele acerta seu inimigo, que cai na feijoada. Antes de morrer, ainda grita: “Falta sal!” No último plano da sequência, Macunaíma posa de vencedor sobre o palanque, com os braços erguidos.

A passagem da feijoada antropofágica é uma das mais analisadas e debatidas do filme de Joaquim Pedro de Andrade. No livro de Mário, Venceslau Pietro Pietra morre ao cair na macarronada feita por sua esposa Ceiuci, durante o confronto com Macunaíma. Ou seja, também é uma morte relacionada ao ato de devoração, mas que passa longe da força antropofágica alcançada pela sequência do filme.

Síntese da antropofagia que move a sociedade capitalista, da relação que se estabelece entre os homens e mulheres desta, é também a explicitação da utilização de Joaquim Pedro do conceito oswaldiano. Ao cineasta interessa muito menos o canibalismo cultural defendido pelos tropicalistas (para o qual o pensamento oswaldiano foi fundamental) do que a crítica ao canibalismo do capitalismo. Joaquim Pedro nivela arcaico e moderno, passado e presente, rompendo com qualquer visão que enfatize o progresso em nossa História. A barbárie da aniquilação do outro, numa sociedade onde tal postura é regra, onde qualquer coisa é

reduzível, em última instância, à esfera do consumo, é o que chama a atenção do cineasta.²⁶⁵

“Quem comia no tempo em que os índios devoraram o Bispo Sardinha continua comendo até hoje.”²⁶⁶

A festa antropofágica vem coroar a metáfora de Joaquim Pedro referida à sociedade: mundo técnico e civilizado definem apenas o grau de sofisticação das armas em jogo num processo onde, em todo lugar, prevalece a mesma lógica que nivela o 'primitivo' e o 'civilizado', a mata e a cidade, as lutas da natureza e as competições da cultura. *Macunaíma*-filme elege, neste sentido, a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade. Ela aparece, portanto, como núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se o capitalismo num país periférico).²⁶⁷

Ou seja, o ato canibal dos índios no período colonial pode ser visto, sob o olhar de Joaquim Pedro de Andrade, como um ato de desespero, de resistência diante dos verdadeiros canibais, os colonizadores que tudo consomem. O mesmo Joaquim Pedro diz sobre as esquerdas brasileiras e os heróis da resistência à lógica capitalista da sociedade em que vivia: “Os novos heróis à procura de uma nova consciência coletiva partem para devorar o que até o presente os tem devorado, mas eles ainda estão muito fracos. A esquerda, enquanto é devorada pela direita, se treina e se purifica através da autofagia, o canibalismo dos fracos.”²⁶⁸

Assim, *Macunaíma* tem a antropofagia como norte de sua narrativa, seu motor, mas é de outra antropofagia que Joaquim Pedro está tratando. Neste sentido, o filme se afasta da proposta tropicalista de ver o ato antropofágico com bons olhos. “Dos dois pólos da metáfora do canibalismo, *Macunaíma* dá ênfase ao negativo, pois explora o motivo antropofágico para expor a estrutura de classe predatória da sociedade brasileira.”²⁶⁹

Olhar negativo para a antropofagia que se confirma na cena final, quando *Macunaíma* é devorado pela *Uiara* – o canibalismo transforma-se então em punição ao herói. A sequência que encerra o filme começa com o personagem chegando a uma pequena lagoa, com o objetivo de espantar a vontade de “brincar” com *Ci* (“Água fria diz que é bom pra tirar a vontade”, comenta em voz alta *Macunaíma*). É quando ele avista uma bela jovem nadando por ali. O narrador então explica: “E essa moça lindíssima não era moça não. Era a *Uiara*, comedora de gente. Como ela só se mostrava de frente e afastava sem virar, *Macunaíma* não

²⁶⁵ A preocupação de Joaquim Pedro de Andrade com a lógica consumista da sociedade brasileira de fins da década de 1960 também fica explícita no curta-metragem *A linguagem da persuasão*, que o cineasta produziu em 1970. O filme, produzido para o SENAC, trata das estratégias de publicidade dos produtos que circulam no mercado brasileiro do período, e serve como instrumento para Joaquim Pedro (e o roteirista José Carlos Avellar) destilar sua visão ácida sobre a manipulação da população pela propaganda.

²⁶⁶ ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 119.

²⁶⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 150.

²⁶⁸ ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. p. 157.

²⁶⁹ STAM, Robert. *Estética da resistência*. p. 433.

viu o buraco no cangote por onde a pérfida respirava.” Incapaz de resistir ao olhar sedutor e à beleza da moça, Macunaíma mergulha para a morte. No último plano do filme vemos a jaqueta verde-oliva usada pelo personagem boiando na lagoa, enquanto o sangue começa a jorrar de seu fundo, e cobre toda a vestimenta. Nesse momento, o hino de Villa-Lobos, *Desfile aos heróis do Brasil* é novamente executado, e o filme chega ao fim.

Macunaíma, que escapou de outros antropófagos durante sua trajetória (Curupira, Ceiuci, Venceslau Pietro Pietra) e que venceu numa sociedade em que a lei é a devoração e o consumo, acaba devorado, vítima de sua própria incapacidade de enxergar a realidade, de ir além dos seus desejos carniais. A história do “brasileiro comido pelo Brasil”, nas palavras do próprio Joaquim Pedro, chega ao fim com a confirmação da má sina apregoada pela mãe do personagem no início do filme, ao batizar seu filho (“Macunaíma. Nome que começa com 'Ma', tem má sina.”).

O destaque que Joaquim Pedro de Andrade deu à antropofagia na construção da narrativa de seu filme, fez com que seu *Macunaíma* fosse muitas vezes classificado como uma obra muito mais fiel a uma matriz oswaldiana do que a Mário de Andrade. Joaquim Pedro teve contato com o *Manifesto Antropófago* durante a preparação do filme, e o pensamento de Oswald passa a ter importância não só em *Macunaíma*, mas também na filmografia posterior do cineasta – basta lembrarmos da agressividade de *Guerra conjugal* e, principalmente, de *O homem do Pau Brasil*, ousada cinebiografia do próprio Oswald de Andrade, radical mistura de elementos de sua vida e de sua obra, “canto do cisne” da carreira de Joaquim Pedro. Como aponta Ivana Bentes, “o filme é uma demonstração sofisticada da primeira proposição do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, que diz: Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”²⁷⁰ Joaquim Pedro teria traído Mário com Oswald, ainda segundo Bentes, para realizar “parte do projeto modernista de uma paidéia brasileira popular, espécie de lenda erudita e *pop* que divertisse e fizesse pensar.”²⁷¹ Ainda que reconhecendo o papel central assumido pela antropofagia em *Macunaíma*-filme, e, em consequência, a força que as ideias de Oswald de Andrade passam a ter na obra de Joaquim Pedro, creio ser mais prudente a reflexão feita por Randal Johnson sobre este assunto, ao ressaltar que

os exemplos de canibalismo que existem no filme são essencialmente visualizações de episódios similares no livro, embora frequentemente muito mais agressivos que no texto original. A influência de Oswald de Andrade pode ser vista, de fato, nessa mesma agressividade.

²⁷⁰ BENTES, Ivana. op. cit. p. 91.

²⁷¹ Idem, p. 90.

Johnson conclui propondo, então, que vejamos o filme como “intertextual, aproveitando elementos de várias fontes (uma verdadeira atitude antropofágica), ao invés de tentar atribuir a uma única fonte de influência crédito para o filme todo.”²⁷² Assim, o procedimento oswaldiano realizado por Joaquim Pedro (devoração de elementos múltiplos) deu vida a um filme que mistura Oswald de Andrade com Mário de Andrade, com chanchada, com cultura *pop*, com a realidade sócio-econômica do Brasil da década de 1960 etc. E vale ressaltar novamente que, se Oswald é importante tanto para os tropicalistas quanto para Joaquim Pedro em *Macunaíma*, os sentidos atribuídos ao seu conceito de antropofagia são diversos.

Mesmo levando em conta todos os pontos discutidos até aqui, mesmo problematizando a relação de *Macunaíma*-filme com o movimento tropicalista, reconhecendo suas aproximações, mas também ressaltando seus afastamentos, a obra mais célebre de Joaquim Pedro de Andrade continuou a ser taxada como exemplar do “cinema tropicalista” produzido no Brasil em fins dos anos de 1960 e princípios da década de 1970. Sua estética *kitsch*, ultracolorida, sua mistura de referências de um mundo popular arcaico com elementos do universo urbano moderno do período, sua utilização da antropofagia, tudo isto unindo-se ao momento em que foi lançado nos cinemas (1969), quando o Tropicalismo ainda era tema central de discussões na cena artístico-cultural brasileira, ainda que já entrando em decadência, fez com que o filme fosse facilmente relacionado ao movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Nove anos depois da primeira exibição de *Macunaíma*-filme, em 1978, o diretor de teatro Antunes Filho montou espetáculo baseado na rapsódia de Mário de Andrade. Produzida pelo grupo teatral Pau-Brasil e por Jacques Thiériot, *Macunaíma*-peça estreou em São Paulo no dia 20 de Setembro de 1978, no Theatro São Pedro. Com o ator Carlos Augusto Carvalho (hoje conhecido como Cacá Carvalho) no papel principal, a peça alcançou grande êxito de crítica e público (mesmo com suas 4 horas e meia de duração). Foi tida como um dos grandes marcos do teatro brasileiro de todos os tempos, por sua inovação cênica, despojamento visual, e pela forma como foi produzida (sob o comando de Antunes Filho, os jovens e desconhecidos atores escolhidos ensaiaram por cerca de um ano, de 10 a 12 horas por dia, o que fez com que a peça possuísse um senso de coletividade ressaltado por diversos críticos

²⁷² JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. pp. 177-178.

que a assistiram na época).²⁷³ Sábato Magaldi, um destes críticos, comentou, ao realizar rápida comparação entre a montagem de Antunes Filho e o filme de Joaquim Pedro: “o achado verdadeiro do diretor Antunes Filho está em haver escolhido esse caminho, quando o belo filme de Joaquim Pedro, feito há quase uma década, *se encharcava da linguagem do tropicalismo* e da antropofagia, quase inevitavelmente associados à Semana de 22 e ao próprio *Macunaíma*.”²⁷⁴

Por ocasião da estreia da peça em São Paulo, Antunes Filho foi entrevistado pela revista *Veja*, e perguntado justamente sobre a relação entre seu trabalho e o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade. Esta foi sua resposta:

Joaquim Pedro, a quem eu admiro muito, *estava na época engajado no movimento do tropicalismo e fez um filme decididamente tropicalista, que servia ao movimento*. Eu particularmente não gosto do filme: acho que, ao servir às contingências de um determinado momento, Joaquim Pedro reduziu muito o livro de Mário de Andrade. Nesse sentido, acredito que nosso espetáculo vai além do filme, pois embora represente plenamente o Brasil de hoje, representa plenamente Mário de Andrade.²⁷⁵

Joaquim Pedro engajado no movimento tropicalista? Será que seria realmente possível realizarmos uma afirmação como essa? As declarações do próprio cineasta a respeito da relação entre seu filme e o referido movimento apontam para uma resposta negativa: “A impostação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento.”²⁷⁶ Em entrevista à revista *Fatos e Fotos*, em Abril de 1970, o cineasta deixa claro seu posicionamento a respeito do Tropicalismo:

(...) o que houve como movimento tropicalista foi a diluição de algumas obras fortes que podem ser chamadas de tropicalistas, como *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *O rei da vela*, de José Celso Martinez Corrêa. *Macunaíma* mostra que *o balão inchado e colorido do tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar, do mesmo jeito que Macunaíma, personagem, festeja muito, mas acaba sendo comido pelo Brasil*.²⁷⁷

Há, portanto, um claro impasse na relação de Joaquim Pedro de Andrade e de seu

²⁷³ SILVA, Igor de Almeida. *Macunaíma no palco: itinerário de sua recepção*. Revista Investigações, Universidade Federal de Pernambuco, vol. 21, n. 1, Janeiro de 2008.

²⁷⁴ MAGALDI, Sábato. 1978. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. E dão uma festa incrível no palco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 21, 29 set. *apud*: SILVA, Igor de Almeida. op. cit. (grifo meu)

²⁷⁵ FILHO, Antunes. Entrevista à *Veja*. Edição n. 526. 4 de Outubro de 1978. p. 4. (grifo meu)

²⁷⁶ ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 119.

²⁷⁷ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Entrevista concedida a JOÃO, Antônio. *Dizem que meu filme é grosso. Também acho*. In: *Fatos e Fotos*, Rio de Janeiro, 2 de Abril de 1970. *apud*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit. p. 120.

filme mais célebre, *Macunaíma*, com o Tropicalismo. No decorrer deste texto, levantei pontos que afastam *Macunaíma*-filme do movimento tropicalista (a narrativa tradicional, clássica, não-fragmentada, o uso diferenciado do conceito de antropofagia), afastamento este que seria corroborado pelas declarações do cineasta citadas acima. Entretanto, também aponte para determinados elementos que aproximam filme e movimento (a estética *kitsch*, a mistura de referências arcaicas e modernas, o papel central atribuído à antropofagia), aproximação que é incompatível com o olhar de completa negação do Tropicalismo explicitado por Joaquim Pedro em suas declarações. Como solucionar tal impasse?

Haveria um caminho mais fácil, de tentar atribuir aos comentários do cineasta um certo oportunismo, tendo em vista que, conforme apontou Heloísa Buarque de Hollanda, no momento em que *Macunaíma* foi lançado nos cinemas o movimento tropicalista já se encontrava em franco declínio, sendo atacado por diversos lados, e já tendendo a se dissolver em “curtição”.²⁷⁸ No entanto, me parece uma insensatez atribuir tal postura a Joaquim Pedro, ao “irritantemente lúcido” Joaquim Pedro.²⁷⁹ Há um ponto que talvez me ajude nesta análise, algo que já abordei de forma rápida em momento anterior deste texto, e que retorna agora: a frequente opção de Joaquim Pedro de Andrade por se apropriar de determinados gêneros e/ou estéticas *mainstream*, para criticar estes mesmos gêneros e estéticas por dentro, utilizando as armas do inimigo. Foi assim com os filmes históricos em *Os inconfidentes*, com a pornochanchada em *Guerra conjugal* e *Vereda tropical*, e com a chanchada no próprio *Macunaíma*, como já comentado. Além destes casos, vale lembrar também que *Garrincha, alegria do povo* era inicialmente um projeto, capitaneado pelo produtor Luiz Carlos Barreto e pelo jornalista Armando Nogueira, que deveria retratar o futebol brasileiro sob os moldes de uma “reportagem autêntica”, seguindo os parâmetros do cinema documentário produzido por Jean Rouch, sem sofisticação ou fantasia, que cobriria a idolatria existente em torno do craque do Botafogo²⁸⁰ – mas acabou se transformando em um olhar com fortes tendências analíticas, uma visão altamente crítica sobre o papel do futebol na sociedade brasileira; *Brasília, contradições de uma cidade nova*, documentário em curta-metragem de 1967, produzido com financiamento da Olivetti, que deveria mostrar a beleza arquitetônica da nova capital brasileira, mas que, sob as mãos de Joaquim Pedro e do roteirista Jean-Claude Bernadet, se transformou em uma poderosa reflexão crítica sobre a desigualdade social que marcava a cidade, e sobre o afastamento entre ideais estéticos modernos e a realidade do povo que estes

²⁷⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 101.

²⁷⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Comentário feito sobre *Macunaíma* e Joaquim Pedro de Andrade nos extras do DVD do filme.

²⁸⁰ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. op. cit., p. 234.

ideais buscavam alcançar. O filme foi rejeitado pela Olivetti, não chegou a entrar em circuitos de exibição, e o cineasta chegou a ser ameaçado judicialmente caso o levasse a público;²⁸¹ *A linguagem da persuasão*, que, produzido pelo SENAC, deveria ser uma espécie de filme institucional, “para mostrar a importância e atualidade do curso de aperfeiçoamento de profissionais na área de comunicação visual, promovido pela instituição”,²⁸² acabou por se tornar meio para Joaquim Pedro criticar a lógica manipulativa da propaganda, a linguagem publicitária que tem a única função de convencer as pessoas a consumir.

Mas volto a *Macunaíma* para tentar desvendar, através deste procedimento comum na filmografia de Joaquim Pedro de Andrade, a relação estabelecida entre seu filme e o Tropicalismo. Como disse em momento anterior, a apropriação que o cineasta fez do cinema popular de comédia brasileiro, a chanchada, em *Macunaíma*-filme, esteve longe de ser acrítica. Joaquim Pedro se utiliza de uma figura muito comum nas chanchadas, o malandro, aquele sujeito simpático, esperto, malemolente, que engana qualquer um, sempre se dá bem, mas que, no fundo, tem bom coração. O protagonista de seu filme, o Macunaíma interpretado por Grande Otelo e Paulo José, é, *a priori*, um típico malandro destes filmes populares. Joaquim Pedro suspende, no filme, os poderes mágicos que o herói possuía no livro de Mário de Andrade – e todas as vitórias do personagem ao longo de sua trajetória ocorrem graças à sua malandragem, “pela força exclusiva da sua sagacidade e do acaso, tal como é próprio do malandro”.²⁸³ Como aponta, ainda, Xavier, “o percurso de Macunaíma está afinado a um imaginário da malandragem dos pequenos golpes à luz do dia; mentiras, seduções, espertezas para enganar quem trabalha ou tem dinheiro”.²⁸⁴ Durante a maior parte da narrativa de *Macunaíma*-filme, é difícil, enquanto espectadores, não simpatizarmos com a figura do herói. Divertido, esperto, Macunaíma representa a capacidade brasileira de driblar infortúnios, de improvisar quando necessário, e sua lógica da preguiça acaba se contrapondo à ética

²⁸¹ VIANY, Alex. op. cit., pp. 264-265. Reproduzo, a seguir, o depoimento de Joaquim Pedro sobre o ocorrido: “Foi uma novela. [O filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*] Foi encomendado por um diretor da Olivetti que tinha trazido o diretor geral de propaganda, da Itália, da matriz. Eles foram a Brasília, ficaram impressionados com a cidade e quiseram um documentário. Esses dois diretores, interessados em arquitetura e urbanismo, me chamaram e sugeriram que eu trabalhasse com o Jean-Claude Bernadet, que também era pessoa da confiança deles. Eu disse que era capaz de dar bode, porque a Olivetti tinha notória dependência econômica – tinha transações com o governo brasileiro. Tudo isso se passou em 1967, o governo então não admitia críticas. Mesmo assim eles quiseram, me deram liberdade, desde que eu mostrasse o roteiro detalhado. Jean-Claude e eu fomos lá. Mostramos o roteiro que foi aprovado. E fizemos o filme. Como eu previra, deu bode. Primeiro dentro da própria Olivetti. O diretor comercial ficou contra a divulgação do filme e decidiu que todas as cópias deveriam ser apreendidas. As cópias e os negativos desapareceram. Eu tinha uma cópia zero, sem correção de luz, aleguei ser o autor e inscrevi o filme no Festival de Brasília. Eles me ameaçaram com medida judicial, depois recuaram e o filme foi exibido.”

²⁸² ARAÚJO, Luciana Corrêa de. op. cit., p. 251.

²⁸³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 142

²⁸⁴ Idem, p. 144.

protestante do trabalho visando a acumulação e o lucro. O personagem derrota o grande capitalista industrial, Venceslau Pietro Pietra. No entanto, com o decorrer de sua trajetória, aqueles que cercam o herói, especialmente seus irmãos, Jiguê e Maanape, que desde o início apoiaram seus golpes e sofreram com suas trapaças, acabam cansando de seu egoísmo sem limites. Após retornarem a sua terra natal (depois da vitória de Macunaíma sobre Venceslau), diante da preguiça do herói e de suas mentiras descaradas, os irmãos e sua nova companheira (Princesa), o abandonam. Neste momento do filme, Macunaíma, decadente, sozinho, abandonado e com saudades de Ci, recebe um tratamento implacável de Joaquim Pedro. O movimento de rejeição do herói realizado pelos irmãos é acompanhado pelo cineasta: não há perdão para Macunaíma, herói individualista, egoísta, sem consciência nenhuma de coletividade. Sua morte é brutal, seu aniquilamento é radical.²⁸⁵ O Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade jamais se transformará na Ursa Maior.

O cineasta comenta sobre seu herói:

O que falta ao personagem Macunaíma é uma visão mais geral, mais ambiciosa e mais consciente. Ele dá sempre os seus golpes com objetivo limitado, pessoal, individualista. É um estágio vencido – mas importante – do que seria o caminho para o herói moderno brasileiro. Macunaíma é o herói derrotado, que acaba comido pela Uíara, abandonado e traído. (...)

O herói moderno, para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino de seu povo. Uma das suas características fundamentais é a consciência coletiva. Ao contrário de Macunaíma, ele terá de encarnar um ser moral, no sentido de estar possuído por toda uma ética social. Ainda não apareceu o herói moderno simplesmente porque ele terá de ser um vencedor, ao contrário do herói romântico, que era o herói vencido, triste. Em suma, o herói moderno terá de ser evidentemente uma superação de Macunaíma, embora conservando algumas características dele.²⁸⁶

Macunaíma é um herói que não se transforma. Apesar das mudanças físicas (o personagem começa negro, em determinado momento se transforma em um príncipe louro, volta a ser negro, e depois passa a ser branco em definitivo), estas não passam de pura aparência: o individualismo e egoísmo do herói, já manifestados em seus primeiros anos de vida, continuam o mesmo. Sua postura diante do mundo é sempre a mesma, e ela é suficiente para garantir as vitórias do herói tanto na selva, na primeira parte do filme, quanto na cidade – que vive sob a lógica da selva, onde a devoração é regra. Mesmo quando vitorioso, Macunaíma não dá salto de qualidade, aponta Ismail Xavier. “Ele não cresce, recusa a condição de herói doador, responsável diante dos pares por uma ordenação do mundo e um

²⁸⁵ Idem, p. 142.

²⁸⁶ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Entrevista concedida a SANTOS, Antonieta. Joaquim Pedro fala de seu cinema. *Correio da Manhã*, 12 de Março de 1970. *apud*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 114.

provimento do necessário; faz exatamente o oposto. Sua aventura não tem sentido maior, sagrado, e sua vitória só faz tornar mais notória sua precariedade. Macunaíma não atinge a graça, não chega ao autoconhecimento, não terá evidentemente espessura trágica em sua agonia. Figura da mesmice, sonega a estatura de herói recebida no primeiro gesto do irmão Jiguê de saudação ao seu nascimento.”²⁸⁷ Assim, segundo o autor, a tal “má sina” do herói seria sua eterna infância – Macunaíma não cresce. E morre brutalmente por isso.

Ao matar seu protagonista (ao invés de elevá-lo ao firmamento, como fez Mário), Joaquim Pedro mata também a figura do malandro, mata também a chanchada. A malandragem de Macunaíma acaba por assumir, no final do filme, sua função, aos olhos de Joaquim Pedro, conservadora: ela é traço da ordem instituída.²⁸⁸ A lógica individualista de Macunaíma é parte integrada do mundo antropofágico retratado pelo cineasta em seu filme – ao negá-la, Joaquim Pedro de Andrade rejeita tudo que a ela diz respeito. A estética *kitsch* da qual o cineasta faz uso é condizente com a sociedade brasileira antropofágica e com Macunaíma – ela é também ridicularizada, desconstruída. O olhar de Joaquim Pedro é implacável, sua agressividade não deixa pedra sobre pedra. Ao desmitificar seu protagonista, o cineasta põe por terra também toda a estética que tanto combina com ele. Chanchada e Tropicalismo.

Indo um pouco mais além: Macunaíma-personagem é um primitivo, um brasileiro que representa o arcaísmo do povo de sua terra, que se encanta com a cidade ao emigrar. O encantamento se dá, particularmente, através da figura de Ci, “garota papo firme”, representação do ultra-moderno, da publicidade, dos *jeans* e da roupa de couro, dos seios livres, da revolução sexual, da guerrilha urbana, da Jovem Guarda, do *rock*.²⁸⁹ Arcaico e moderno. Herói que carrega estes dois lados, que é capaz de chocar a ordem estabelecida (sequência do discurso em praça pública), mas que ainda não tem (auto) consciência dos verdadeiros combates que deve travar, e que acaba também devorado, consumido. Tropicalismo. Tropicalismo? Seria Macunaíma-personagem uma síntese do movimento liderado por Caetano e Gil? Parece-me um caminho possível de interpretação.

De qualquer forma, o que busquei apontar neste momento final de minha reflexão é que Joaquim Pedro, tal como fizera e faria em outros momentos de sua filmografia, tal como fizera no próprio *Macunaíma* com a linguagem e personagens das chanchadas, pode ter se aproximado em alguns pontos do Tropicalismo para tentar desconstruí-lo. Neste sentido, tanto as semelhanças estéticas entre movimento e filme como as declarações condenatórias de

²⁸⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 152.

²⁸⁸ Idem, p. 155.

²⁸⁹ Idem, p. 148.

Joaquim Pedro a respeito da prática tropicalista possuem coerência. Não há mais contradição aparente entre elas. Mais uma vez o cineasta carioca teria lutado com as armas do inimigo para buscar derrotá-lo.

CONCLUSÃO

Macunaíma não foi o único filme a tematizar a antropofagia em fins da década de 1960 e princípios da década de 1970. Na cinematografia brasileira do período, o ato canibal também apareceu em outros longa-metragens, como *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar. A pesquisadora Guiomar Ramos, em seu livro *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, analisa justamente estes quatro filmes, apontando para a configuração de um determinado momento no cinema brasileiro em que o tema do canibalismo se tornou central – e, no caso dos filmes por ela estudados, também a busca pelas raízes da antropofagia nos momentos iniciais da colonização do Brasil pelos portugueses (daí, segundo a autora, a escolha por esses quatro longa-metragens para análise, deixando de lado, por exemplo, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro, que, apesar de sua narrativa carregada de referências à prática antropofágica, não se remete em nenhum momento ao contexto histórico que inspirou Oswald de Andrade, o século XVI).

Orgia ou o homem que deu cria é um exemplar do Cinema Marginal brasileiro. Filme de rupturas, calcado em uma narrativa fragmentada, onde muito pouco faz sentido. A obra de João Silvério Trevisan segue uma trupe de personagens (um camponês que assassinou o pai, um caminhoneiro, um travesti que se veste de baiana, um pai-de-santo em uma cadeira de rodas, um rapaz vestido de anjo de procissão – a este grupo se unem, no decorrer da jornada, outras figuras, como dois índios antropófagos, um cangaceiro grávido, um homem fabricante de bombas, que tentara se auto-explodir, um cego, prostitutas), que caminham em direção à cidade. Como afirma Ramos, o filme *Orgia* não possui propriamente uma história, mas um conjunto de “personagens e situações que causam estranhamento e impacto.”²⁹⁰ Em sua narrativa, a prática da antropofagia surge ligada à figura dos dois índios canibais que passam a acompanhar a trupe de personagens. Ao entrarem em cena, eles tentam devorar os protagonistas – são impedidos por um forte estrondo, que acaba por introduzir outra figura que passa a compor o “desfile” de seres estranhos do filme, um homem que havia tentado, sem sucesso, se auto-explodir. Os índios são amarrados e assim levados por todo o filme, até seu epílogo, no cemitério da cidade. Nesta sequência, quando finalmente ocorre o parto anunciado no título (*O homem que deu cria*), os antropófagos acabam por devorar

²⁹⁰ RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 99.

brutalmente o bebê recém-nascido, concluindo o ciclo de desespero e pessimismo que permeia todo o filme de Trevisan. *Orgia* traz algumas aproximações com o Tropicalismo, “na exposição de signos acumulados”, na colagem como procedimento de construção da narrativa (tal qual *O bandido da luz vermelha* e *Triste trópico*), na mistura de elementos arcaicos e modernos da cultura brasileira (por exemplo: a figura do cangaceiro grávido carrega um estandarte com o emblema da Volkswagen), e na citação à antropofagia. No entanto, o filme foge do olhar alegre dos tropicalistas – é carregado de um forte tom pessimista, e o ato antropofágico surge como encenação final do desespero dos personagens, como destruição de qualquer esperança de renovação. “Em *Orgia*, o ato antropofágico – a devoração do bebê do cangaceiro pelos dois índios – é determinante para o tom negativo/destruidor do final da caminhada carnalizadora.”²⁹¹

Como era gostoso o meu francês narra a trajetória de um francês, Jean (Arduíno Colasanti), que acaba aprisionado pela tribo dos tupinambás, no Brasil do século XVI. O filme de Nelson Pereira dos Santos acompanha o dia-a-dia do personagem em meio aos índios, durante todo o período de oito luas que antecede o ritual de sua devoração. *Como era gostoso o meu francês*, que alcançou relativo sucesso de público quando de seu lançamento nos cinemas, encerra-se com o ritual antropofágico dos tupinambás, com o protagonista europeu sendo impiedosamente devorado.

De acordo com Guiomar Ramos, o filme se insere numa tradição de valorização da cultura indígena – mas sem romantizá-la, como feito pelo romantismo brasileiro no século XIX –, na qual também estão, por exemplo, o filósofo francês Michel de Montaigne, o historiador Sergio Buarque de Hollanda e o sociólogo Florestan Fernandes. Nelson Pereira dos Santos acompanharia estes pensadores ao descrever a cultura e os rituais tupinambás, rompendo com qualquer olhar eurocêntrico, que trate os indígenas como selvagens. No entanto, em suas últimas imagens, o filme se aproxima, ainda segundo Ramos, do pensamento oswaldiano, ao apresentar cenas alegóricas carregadas de deboche e agressividade. Argumenta a pesquisadora:

A única saída positiva para Jean, para sua melancolia e para seu 'exílio', é ser engolido e alimentar uma nação primitiva que, diferentemente das nações civilizadas, nos é apresentada como forte e íntegra. A opção estética escolhida é representativa da antropofagia cultural de Oswald de Andrade, na qual a devoração do civilizado pelo primitivo é a metáfora que aponta para uma solução cultural (...) O filme de Nelson reflete, portanto, essa prerrogativa oswaldiana presente no *Manifesto Antropófago*, confirmando a vitória do Brasil primitivo onde a devoração

²⁹¹ Idem, p. 119.

do europeu é motivo para comemoração.²⁹²

Já *Pindorama*, primeiro longa-metragem de ficção de Arnaldo Jabor, é um teatral e alegórico retrato do Brasil nos primeiros anos da colonização portuguesa. Narra uma história passada nas terras de Pindorama, primeiro nome escrito em língua indígena dado ao Brasil, região tomada pela loucura e pelo desespero de seus habitantes e governantes. O protagonista do filme é Dom Sebastião (Maurício do Valle), enviado do rei de Portugal para restaurar a ordem em sua colônia, já que o Governador (Hugo Carvana) e o homem mais rico do local, Dom Diogo (Wilson Grey), não mais seguem suas decisões. Há ainda o líder de uma revolta popular, um poeta chamado Gregório (Jesus Pingo), além das figuras representativas do povo, os índios e os negros. Não existe em *Pindorama*-filme nenhuma cena de antropofagia – entretanto, o ato é uma ameaça constante, citada em momentos específicos da trama (o mensageiro do rei português foge dos índios, gritando “hoje é o dia do Juízo Final, querem me devorar!”; o padre local apresenta uma peça de Anchieta que possui a intenção de catequizar os índios, afastando-os da prática antropofágica; o outro padre que surge na trama, já em seus momentos derradeiros, é amarrado pelos indígenas pela cintura, seguindo à risca as gravuras do século XVI que descrevem o ritual antropofágico). Jabor apresenta com seu filme um olhar grotesco-trágico-pessimista sobre a história do Brasil. Como afirma Guiomar Ramos, “a tônica do fracasso, já trabalhada pelo Cinema Novo do final de 1960, se apresenta aqui [em *Pindorama*] na forma de uma expressão visceral, que é tática de choque para o espectador sentir na cara o horror da história de seu país.”²⁹³

Triste trópico, de Arthur Omar, narra a história de Dr. Arthur, um médico/intelectual brasileiro que volta da Europa e se muda para o interior do Brasil, com o intuito de estudar as tradições e o messianismo presentes na cultura popular – mas acaba se transformando, ele próprio, em um líder messiânico. A narrativa acompanha, então, seu adoecimento, perseguição e morte. Entretanto, o filme de Arthur Omar se constrói sobre uma completa fragmentação narrativa, sobre colagens de imagens (filmes e fotos) e sons, num procedimento próximo ao realizado pelo Tropicalismo (e também pelo filme *O bandido da luz vermelha*, e, como é apontado na análise de Guiomar Ramos sobre *Triste trópico*, pelo próprio *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade). O filme traz referências a Bakhtin (carnaval), a Lévi-Strauss (o próprio título da obra, que remete ao livro *Tristes trópicos*, do antropólogo francês), a Euclides da Cunha (citações de *Os sertões*) e a Oswald. O imaginário do descobrimento está presente no longa-metragem de Omar, segundo Guiomar Ramos, através justamente das

²⁹² Idem, pp. 45-46

²⁹³ Idem, p. 93.

referências diretas ao pensamento oswaldiano, e a prática antropofágica aparece em sequências nas quais o personagem dr. Arthur era, de acordo com o narrador que acompanha todo o filme (Othon Bastos), “obrigado a comer carne humana nas festas municipais”, num ritual de assimilação da cultura popular por parte deste intelectual. *Triste trópico* é antropofágico (em sua construção fragmentária) ao mesmo tempo em que traz a antropofagia como tema para o interior de sua narrativa.²⁹⁴

Naquele mesmo momento, filmes produzidos em outros países (centrais) também fizeram da antropofagia seu tema. Foi o caso, por exemplo, dos italianos *Pocilga/Porcile* (1967), de Pier Paolo Pasolini, *I cannibali* (1970), de Liliana Cavani, do norte-americano *Pink Flamingos* (1967), de John Waters, e do francês *Weekend* (1968), de Jean-Luc Godard. Joaquim Pedro de Andrade, inclusive, reconheceu essa aproximação temática com outros filmes do período, em entrevista à revista *Veja*, em 1970:

Antropofagia é coisa que os subdesenvolvidos entendem. E eu fiquei chocado foi quando soube que *Weekend*, de Godard, terminava com uma cena da mulher comendo os restos do marido e pedindo mais. Eu estava justamente acabando *Macunaíma*. Em Veneza havia outros filmes com canibalismo. Pasolini também já colocou isso num dos seus filmes recentes, *Porcile*. É curioso como nós e os artistas das sociedades avançadas tivemos, num certo momento, a mesma ideia.²⁹⁵

Nesse sentido, talvez seja possível extrapolar o rótulo “cinema tropicalista” para, seguindo Guiomar Ramos, reconhecemos a existência de um “cinema antropofágico” no Brasil no período estudado, e, aí sim, incluímos *Macunaíma*-filme neste grupo. A necessidade de ir além do Tropicalismo se faz presente também ao considerar que todos os filmes citados aqui trazem, em maior ou menor grau, um forte grau de pessimismo em seu olhar para o Brasil. Mesmo *Como era gostoso o meu francês*, que valoriza a antropofagia indígena, encerra com a sugestão da aniquilação dos povos nativos, ao citar uma carta do Governador-Geral do Brasil Mem de Sá que remete à dizimação de todos os índios daquela região, seguida de uma imagem da praia (onde se desenrolara parte da ação do filme) deserta. E mesmo o debochado *O bandido da luz vermelha* carrega pessimismo com sua narrativa apocalíptica (“o Terceiro Mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra!”), com a “ideia do atraso como condição, um modo de ser, dentro de um mecanismo infernal que define tal mundo como farsa, imitação degradada, conferindo-lhe o favor da síntese no emblema do lixo.”²⁹⁶

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Entrevista a MAYRINK, Geraldo. Comemo-nos uns aos outros. *Veja*, Rio de Janeiro, 25 de Março de 1970.

²⁹⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. p. 104.

A antropofagia destrutiva, a autofagia apresentada em *Macunaíma*, é revivida, com outros sentidos e objetivos, num tipo de cinema bastante diverso do produzido por Joaquim Pedro, em *Orgia ou o homem que deu cria*. Os filmes aqui citados se apropriam do conceito oswaldiano de antropofagia, mas permanecem filiados a uma tradição firmada no cinema brasileiro pelo menos desde o Golpe militar de 1964 – a de produzir filmes pessimistas, melancólicos, amargurados (mesmo quando não o parecem ser, caso de *Macunaíma*). São, nesse sentido, muito pouco tropicalistas.

É importante ressaltar que a antropofagia continuou, com o passar dos anos, sendo uma temática recorrente no cinema brasileiro – ainda que não mais com a força que ganhou no período aqui estudado. Basta lembrarmos de dois filmes produzidos mais recentemente, em que o ato canibal foi apresentado: *Hans Staden* (1999), de Luís Alberto Pereira, e *Estômago* (2007), de Marcos Jorge. O primeiro narra a história do artilheiro alemão que foi capturado por índios antropófagos no Brasil do século XVI, permaneceu cativo por nove meses, mas conseguiu escapar e retornar para sua terra natal, onde publicou o relato de seu convívio com os indígenas. O livro de Hans Staden (*Dois viagens ao Brasil*) também foi uma das principais fontes de inspiração para Nelson Pereira dos Santos em *Como era gostoso o meu francês* – no entanto, no filme de 1970 o cineasta realizou algumas modificações importantes, como a nacionalidade do protagonista e seu destino final, já que ele acaba devorado pelos tupinambás. O que mais chama a atenção nesta comparação, entretanto, é que, conforme aponta Guiomar Ramos, *Hans Staden*-filme “conta a história que Nelson Pereira dos Santos se recusou a apresentar em *Como era gostoso o meu francês*: a história dos índios antropófagos tupinambás a partir do ponto de vista dos vencedores/europeus.” Ramos ressalta que

ao seguir à risca o livro de Hans Staden, Luís Alberto Pereira recusa a visão de Oswald de Andrade que amplia o significado do gesto do canibalismo tupinambá onde um guerreiro come o outro para adquirir força, para as relações colonizador/colonizado. O final de *Hans Staden* mostra claramente os índios como uns ingênuos/melancólicos, eles se satisfazem com um baú cheio de especiarias, estas, chamadas pelos índios de *Como era gostoso o meu francês* de 'quinquilharias'.²⁹⁷

Ainda assim, não deixa de ser relevante notar a recuperação de uma história que já havia sido, em alguma medida, contada em um clássico do cinema brasileiro (*Como era gostoso o meu francês*), mesmo com as citadas modificações, agora em um novo contexto,

²⁹⁷ RAMOS, Guiomar. op. cit., p. 24.

trazendo também, novamente, à tona, a prática da antropofagia entre os nativos do Brasil.²⁹⁸

Por sua vez, *Estômago* tem como protagonista Raimundo Nonato (interpretado por João Miguel), um migrante nordestino que vem para o Sudeste em busca de uma vida melhor (assim como o Macunaíma de Joaquim Pedro), e que acaba descobrindo possuir grande talento culinário, seja fazendo coxinhas em um bar, seja trabalhando como cozinheiro em um grande restaurante italiano. Ao mesmo tempo em que o espectador acompanha o gradativo sucesso do personagem no meio urbano, a narrativa de Marcos Jorge revela que Raimundo Nonato foi, em algum momento, preso, por um crime que só é mostrado no final do filme. Nesta trama paralela, o protagonista também inicia uma escalada rumo ao poder através de seu talento culinário, agora na prisão. Em *Estômago*, o ato de comer assume seu lado mais instintivo, com aquele capaz de manipulá-lo se tornando detentor do poder em uma sociedade onde, assim como retratado por Joaquim Pedro em *Macunaíma*, todos devoram todos. Como afirmou Jorge Jellinek, diretor do Festival Internacional de Cinema de Punta del Este, do qual o filme de Marcos Jorge saiu com os prêmios de melhor filme e melhor ator, “em uma sociedade onde uns devoram e outros são devorados, o cozinheiro joga um papel decisivo, e pode decidir qual é o melhor bocado. Este é o ponto de partida de Marcos Jorge para lançar um olhar nada complacente sobre a realidade brasileira contemporânea.”²⁹⁹ Nos momentos derradeiros da narrativa de *Estômago*, é revelado o crime cometido por seu protagonista: após presenciar sua noiva, a prostituta Íria (Fabiúla Nascimento), traindo-o com o dono do restaurante onde trabalha, o cozinheiro mata ambos. Em uma das últimas cenas do filme, Marcos Jorge mostra Raimundo preparando um bife na cozinha do restaurante. A câmera segue percorrendo o ambiente, em um plano-sequência, até chegar ao quarto, no qual se vê os dois amantes mortos. Íria, de bruços, está mutilada: falta-lhe uma porção da carne de uma de suas nádegas – o bife que Raimundo está preparando. A antropofagia literal entra em cena na trajetória do imigrante nordestino, e aproxima ainda mais o filme de Marcos Jorge do *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade. *Estômago* repete em boa medida o discurso de Joaquim Pedro sobre a sociedade brasileira (onde a lei da selva impera), e ainda traz para a cena a prática antropofágica em sentido literal. Isto, quase 40 anos após o lançamento de *Macunaíma* nos cinemas.

²⁹⁸ O crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, em seu livro *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, coloca *Hans Staden* ao lado de outros filmes históricos lançados no final da década de 1990 e nos primeiros anos da década 2000: *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat, e *Desmundo* (2002), Alain Fresnot. Os três filmes foram produzidos e lançados proximamente à efeméride histórica dos 500 anos do descobrimento do Brasil, no ano 2000. São todos filmes que buscam, segundo Zanin Oricchio, a origem do Brasil e de uma identidade brasileira. ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. pp. 47-50.

²⁹⁹ Comentário incluído nos extras do DVD de *Estômago*, lançado pela Europa Filmes.

No decorrer dos três capítulos deste texto, busquei apresentar e discutir dois dos mais importantes movimentos artístico-culturais surgidos no Brasil na década de 1960, o Cinema Novo e o Tropicalismo, e compreender as relações estabelecidas entre eles – a possível constituição de um “cinema tropicalista” – a partir de análise detalhada do filme *Macunaíma*, tomado constantemente como exemplar máximo desta “fase” do Cinema Novo brasileiro. As reflexões aqui propostas apontaram para a existência de alguns pontos de convergência entre o filme de Joaquim Pedro de Andrade e o movimento tropicalista (utilização da antropofagia como tema, estética *kitsch*, mistura de referências musicais, justaposição de elementos arcaicos e modernos), mas busquei ressaltar as diferenças existentes entre eles, problematizando a classificação de *Macunaíma* como um “filme tropicalista”. Como afirmou Ismail Xavier,

Joaquim Pedro estabelece uma relação tangencial com o tropicalismo de 1968, de identidade temática (antropofagia, *kitsch*, o caráter nacional, o curto-circuito de tradição nobre e cultura de massa) e de afastamento estilístico (a matriz aqui é a narração descontraída do cinema moderno à Cinema Novo, mas cuida de não se distanciar de uma organização linear do padrão clássico, sem estruturas de agressão, estranhamentos, colagens).³⁰⁰

A história do herói sem nenhum caráter (que nas mãos de Joaquim Pedro passou a herói mau-caráter) levada aos cinemas constituiu um dos exemplares filmicos mais ricos e discutidos da cinematografia brasileira – particularmente do Cinema Novo. Não pretendi aqui encerrar as discussões em torno da obra máxima de Joaquim Pedro, ainda mais levando em consideração a complexidade estética e discursiva do Tropicalismo, cuja relação com *Macunaíma*-filme busquei discutir – muito menos tenho a pretensão de colocar pontos finais em discussões acerca dos outros filmes citados, aos quais dediquei ínfimo espaço. Espero ter contribuído para a complexificação desta relação entre cinema brasileiro e Tropicalismo, entretanto. Meus esforços principais neste texto foram no sentido de ressaltar as diferentes possibilidades de apropriação da antropofagia oswaldiana, diversidade que se manifesta justamente no olhar altamente positivo dos tropicalistas para tal conceito (interessava-lhes a prática antropofágica enquanto liberação para a devoração de referências múltiplas da cultura *pop* internacional e nacional, algo até então vetado por setores nacionalistas mais radicais da intelectualidade brasileira), e na construção crítica feita por Joaquim Pedro a respeito da lógica canibal que move as sociedades capitalistas modernas – particularmente a brasileira,

³⁰⁰ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. p. 76.

subdesenvolvida, o que significa, nas palavras de Ismail Xavier, a barbárie moderna. Como apontou não só o filme de Joaquim Pedro de Andrade, mas outras obras como *Triste trópico* e *Orgia ou o homem que deu cria*, ser antropofágico ou ter a antropofagia como um de seus temas, em fins da década de 1960 e princípios da década de 1970, não era sinônimo de ser tropicalista – ou mesmo oswaldiano. Tem mais não.

ANEXOS

ANEXO A – FILMOGRAFIA

O bandido da luz vermelha. Direção e roteiro de Rogério Sganzerla. Fotografia de Peter Overbeck. Montagem de Sílvio Renoldi. Cenografia de Andrea Tonacci. Som de Julio Perez Caballar. Narração de Hélio de Aguiar, Mara Duval. Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luís Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, José Marinho, Renato Consorte, Ezequiel Neves, Sérgio Mamberti, Antônio Lima, Maurice Capovilla, Ozualdo R. Candeias, Carlos Reichenbach, Lola Brah, Sérgio Hingst, Maria Carolina Whitaker, Lenoir Bittencourt, Júlio Calasso, Ítala Nandi, Sônia Braga, Maurice Segall e Neville d'Almeida. Empresa produtora: Urânio. 1968.

Barravento. Direção de Glauber Rocha. Roteiro de Glauber Rocha, José Telles de Magalhães e Luís Paulino dos Santos. Fotografia de Toni Rabatoni. Cenografia de Hélio Lima. Montagem de Nelson Pereira dos Santos. Música de Washington Bruno da Silva e Batatinha. Elenco: Antônio Sampaio, Aldo Teixeira, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Lídio Silva, Rosalvo Plínio, Alair Liguori e Antônio Carlos dos Santos. Empresa produtora: Iglu. 1961.

Brasil ano 2000. Direção e roteiro de Walter Lima Júnior. Fotografia de Guido Cosulich. Montagem de Nello Melli. Cenografia de Macus Flaksman e Vicente Más. Direção musical de Rogério Duprat. Canções de Gilberto Gil, José Carlos Capinam, Caetano Veloso e Walter Lima Jr., interpretadas por Gal Costa, Bruno Ferreira e Ênio Gonçalves. Som de Calos della Riva. Elenco: Anecy Rocha, Ênio Gonçalves, Hélio Fernando, Iracema de Alencar, Ziembinski, Manfredo Colasanti, Arduíno Colasanti, Rodolfo Arena, Jackson de Souza, Aizita Nascimento, Raul Cortez, Afonso Stuart. Produção de Walter Lima Jr., Luís Carlos Barreto, Glauber Rocha, Julio Bressane, José Alberto Reis e Claude Antoine. Empresa produtora: Mapa Filmes. 1968.

O bravo guerreiro. Direção e seleção musical de Gustavo Dahl. Roteiro de Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo Neto, baseado em argumento de Gustavo Dahl. Fotografia de Affonso Beato. Montagem de Eduardo Escorel. Som de Carlos della Riva e Walter Goulart. Elenco: Paulo César Pereio, Mário Lago, Ítalo Rossi, Maria Lúcia Dahl, Cezar Ladeira, Paulo Gracindo, Joseph Guerreiro, Isabella, Antônio Vitor, Angelito Melo, David Zingg, Hugo Carvana, Carlos Vereza, Cecil Thiré, José de Freitas, Renatão e Miltom Gonçalves. Empresa produtora: Gustavo Dahl, Saga, Joe Kantor. 1968.

Os cafajestes. Direção e roteiro de Ruy Guerra, baseado em argumento de Miguel Torres. Diálogos de Ruy Guerra e Miguel Torres. Fotografia de Toni Rabatoni. Montagem de Nello Melli e Zélia Costa. Música de Luís Bonfá. Elenco: Jece Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Lucy Carvalho, Glauce Rocha, Germana Delamare, Fátima Sommer, Hugo Carvana e Aline Silva. Empresa produtora: Magnus. 1961.

Cinco vezes favela. Filme em cinco episódios. *Um favelado.* Direção e roteiro de Marcos Farias. Fotografia de Ozen Sermet. Música de Mário Rocha. Elenco: Flávio Migliaccio, Isabella, Valdir Fiori, Carlos Estevam, Alex Viany, Maria Lúcia Lessa, Álvaro Costa e Silva, Armando Costa, Manoel do Amaral, José Henrique Montes, Lurdinha Machado, Cosme Santos, Paulo César Barroso. *Zé da Cachorra.* Direção e roteiro de Miguel Borges. Fotografia de Jiri Dusek. Música de Mário Rocha. Elenco: Peggy Aubry, Waldyr Onofre, Labanca,

Jandira Aguiar, Vera Santana, Cláudio Bueno Rocha, Paulo Henrique Amorim, Marina Carvalho, Vicente Severino da Silva, Ubirajara Ramos, Paulo Gomes, José Gonçalves, Cantídio Neves. *Escola de samba alegria de viver*. Direção e roteiro de Carlos Diegues, baseado em argumento de Carlos Estevam. Fotografia de Ozen Sermet. Música de Carlos Lyra. Elenco: Abdias Nascimento, Maria da Graça, Oduvaldo Vianna Filho, Jorge Coutinho, Creston Portilho. *Couro de gato*. Direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, baseado em argumento de Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira. Fotografia de Mário Carneiro. Música de Carlos Lyra. Elenco: Paulinho, Sebastião, Aylton, Damião, Riva Nimitz, Milton Gonçalves, Cláudio Correa e Castro, Henrique César, Napoleão Muniz Freire, Domingos de Oliveira, Francisco de Assis, Mário Carneiro. *Pedreira de São Diogo*. Direção e roteiro de Leon Hirszman, baseado em argumento de Leon Hirszman e Flávio Migliaccio. Fotografia de Ozen Sermet. Música de Hélcio Milito, Bebeto. Elenco: Glauce Rocha, Sady Cabral, Francisco de Assis, Procópio Mariano, Joel Barcelos, Zózimo Bulbul, Audrey Salvador, Haroldo de Oliveira, Cecil Thiré, Jair Bernardo. Produção: Centro Popular de Cultura, Tabajara. 1962.

Como era gostoso o meu francês. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de Dib Lutfi. Montagem de Carlos Alberto Camuyrano. Cenografia de Régis Monteiro. Música de José Rodrix. Som de Nelson Ribeiro. Diálogos em tupi de Humberto Mauro. Maquiagem de Janira Santiago, José Soares, Ren Boechat, Nilde Goebel, Hélio Fernando e Ana Correia da Silva. Pesquisa etnográfica de Luiz Carlos Ripper. Elenco: Arduíno Colasanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colasanti, José Kléber, Gabriel Arcanjo, Luiz Carlos Lacerda, Janira Santiago, Ana Maria Miranda, João Amaro Batista, José Soares, Maria de Sousa Lima. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, K.M. Eckstein, César Thedim. Empresa produtora: Condor Filmes e L.C. Barreto Produções Cinematográficas. 1970.

O desafio. Direção e roteiro de Paulo César Saraceni, baseado em argumento de Oduvaldo Vianna Filho. Fotografia de Guido Cosulich, Dib Lutfi e José Medeiros. Montagem de Ismar Porto. Sincronização de Eduardo Escorel. Cenografia de José A. Belo. Música: fragmentos de Mozart e Villa-Lobos e de canções de Vinícius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Zé Keti, Edu Lobo, Caetano Veloso, Carlos Lyra, José Cândido e João do Vale, selecionados por Paulo César Saraceni. Assistente de direção: Paulo Martins. Elenco: Oduvaldo Vianna Filho, Isabella, Sérgio Brito, Joel Barcelos, Luís Linhares, Hugo Carvana, Gianina Singulari, Marilu Fiorani, Renato Graça, Couto Filho, Maria Bethania, João do Vale, Zé Keti. Produção: Sérgio Saraceni, Paulo César Saraceni e Mário Fiorani. Empresa produtora: Produções Cinematográficas Imago. 1965.

Deus e o Diabo na terra do sol. Direção e roteiro de Glauber Rocha. Fotografia de Waldemar Lima. Montagem de Glauber Rocha e Rafael Justo Valverde. Assistente e montagem: João Ramiro Mello. Música: trechos das Bachianas brasileiras dois, quatro e cinco, do Choro número 10 e do Quarteto número 11 de Villa-Lobos; canção de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, interpretada por Sérgio Ricardo. Assistente de direção e roteiro: Walter Lima Jr. Assistente de direção e cenografia: Paulo Gil Soares. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos, Sônia dos Humildes, Lídio Silva, Marrom, Antônio Pinto, João Gama, Milton Rosa, Roque Santos, Eufrásio e moradores de Monte Santo. Produção: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa e Glauber Rocha. Empresa produtora: Copacabana. 1964.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção e roteiro de Glauber Rocha.

Fotografia de Affonso Beato. Montagem de Eduardo Escorel. Cenografia de Glauber Rocha, Paulo Lima, Paulo Gil Soares e Hélio Eichbauer. Música de Marlos Nobre (trechos de *Ukrimakrinkrin* e *Rimetrom*), Walter Queiroz (tema de Coirana), Sérgio Ricardo (tema de Antônio das Mortes) e trechos de *Macumba dos milagres* e de *A chegada de Lampião ao inferno*. Som direto de Walter Goulart. Mixagem de Carlos della Riva. Assistentes de direção: Antônio Calmon e Ronaldo Duarte. Elenco: Maurício do Valle, Othon Bastos, Odete Lara, Hugo Carvana, Joffre Soares, Emanuel Cavalcanti, Lourival Pariz, Vinícius Salvatori, Rosa Maria Penna, Mário Gusmão, Sante Scaldeferi. Produção: Glauber Rocha, Zelito Viana, Luís Carlos Barreto e Claude Antoine. Empresa produtora: Mapa Filmes. 1969.

Estômago. Direção de Marcos Jorge. Roteiro de Marcos Jorge, Lusa Silvestre, Cláudia da Natividade e Fabrizio Donvito, baseado em argumento de Lusa Silvestre e Marcos Jorge. Fotografia de Toca Seabra. Música de Giovanni Venosta. Figurino de Marisol Grossi. Direção de arte de Jussara Perussolo. Edição de Luca Alverdi. Elenco: José Miguel, Fabiula Nascimento, Babu Santana, Carlo Briani, Paulo Miklos, Jean-Pierre Noher, Marcel Szymanski, Marco Zenni, Zeca Cenovicz, Helder Clayton Silva, Alexander Sil, Tino Viana, Sidy Correa, Rodrigo Ferrarini, Andrea Fumagalli, Luiz Brambilla, Ed Canedo, Newbert Cordeiro, Altamar Cezar, Alaor de Carvalho, Junior Costa, Dieizol Mottalvan Tuir, Adriano Carvalhães, Vantuir Jorge, Lílian Marchiori, Pedro Moreira e Max Olsen. Estúdio: Zencrane Filmes / Indiana Filmes. 2007.

Os fuzis. Direção de Ruy Guerra. Roteiro de Ruy Guerra e Miguel Torres. Fotografia de Ricardo Aronovich. Assistentes de fotografia: Affonso Beato e Hugo Kuznetzoff. Montagem de Ruy Guerra e Raymundo Higino. Cenografia de Calazans Neto. Assistentes de direção: Ruy Polanah e Cecil Thiré. Música de Moacir Santos. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leônidas Bayer, Ivan Cândido, Paulo César Pereio, Hugo Carvana, Maurício Loyola, Ruy Polanah, Joel Barcelos, Antônio Sampaio e moradores de Milagres, Tartaruga e Nova Itarana. Produção: Jarbas Barbosa. Empresa produtora: Copacabana Filmes. 1964.

Garrincha, alegria do povo. Direção e seleção musical de Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, Luís Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro e David Neves. Fotografia de Mário Carneiro e David Neves. Montagem de Nello Melli e Joaquim Pedro de Andrade. Assistente de montagem: João Ramiro Mello. Som de Eduardo Escorel e Hélio Barroso Neto. Narração de Heron Domingues. Produção: Luís Carlos Barreto e Armando Nogueira. 1963.

Guerra conjugal. Direção, roteiro e produção de Joaquim Pedro de Andrade, baseado em dezesseis contos dos livros *Novelas nada exemplares*, *Desastres de amor*, *O vampiro de Curitiba*, *Cemitério de elefantes*, *O rei da terra* e *Guerra conjugal*, de Dalton Trevisan. Fotografia de Pedro de Moraes. Montagem de Eduardo Escorel. Cenografia, figurinos e letreiros de Anísio Medeiros. Som de Walter Goulart. Música de Ian Guest. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Joffre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Analu Prestes, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Lutero Luís, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla, Maria Veloso, Oswaldo Louzada. Produção: Aloísia Salles, Walter Clark, Luís Carlos Barreto, Indústria Cinematográfica Brasileira e Filmes do Serro. 1974.

Hans Staden. Direção e roteiro de Luís Alberto Pereira. Fotografia de Uli Burtin. Direção de arte de Chico de Andrade. Figurino de Cleide Fayad. Edição de Verônica Kovensky. Música de Marlui Miranda e Lelo Nazário. Elenco: Carlos Evelyn, Stênio Garcia, Sérgio Mamberti, Ariana Messias, Beto Simas, Jefferson Primo, Darci Figueiredo, Cláudia Liz, Milton de

Almeida. Estúdio: Instituto Português de Artes Cinematográficas e Visuais. 1999.

O homem do Pau-Brasil. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio. Fotografia de Kimihiko Kako. Montagem de Marco Antônio Cury. Cenografia de Hélio Eichbauer e Adão Pinheiro. Música de Rogério Rossini. Elenco: Juliana Carneiro da Cunha, Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Paulo Hesse, Guaracy Rodrigues, Lucélia Machiavelli, Carlos Gregório, Maria do Carmo Abreu Sodrê, Luiz Antônia Martinez Correa, Fernando Peixoto, Miriam Muniz, Luiz Linhares, Mártio Chamie, Suzana de Moraes, Dina Sfat, Grande Otelo, Ety Frazer, Othon Bastos, Paulo José, Patrício Brisso, Nelson Dantas, Wilson Grey, Sérgio Mamberti, Dora Pellegrino, Alexandre Eulálio, Antônio Pitanga, Renato Borghi, Isa Kopelman, Analu Prestes, Arduíno Colasanti. Produção: Filmes do Serro, Lynx Filmes e Embrafilme. 1981.

Os herdeiros. Direção, roteiro e seleção musical de Carlos Diegues. Fotografia de Dib Lutfi. Montagem de Eduardo Escorel. Cenografia de Luiz Carlos Ripper. Assistente de direção: Sérgio Santeiro. Música: fragmentos de Villa-Lobos (*Invocação em defesa da pátria*) e canções nas vozes de Carmem Miranda, Francisco Alves, Dick Farney, Orlando Silva, Gregório Barrios, Bing Crosby e pela Escola de Samba da Mangueira. Elenco: Sérgio Cardoso, Odete Lara, Mário Lago, André Gouveia, Isabel Ribeiro, Jean-Pierre Léaud, Paulo Porto, Grande Otelo, Hugo Carvana, Laura Galano, Afonso Stuart, Anecy Rocha, Oswaldo Loureiro, Oswaldo Loureiro Filho, José Oliosi, Armando Nascimento, Nara Leão, Caetano Veloso, Daniel Filho, Luís Linhares, Maria Ribeiro, Ferreira Gullar, Olga Nobre, Dalva de Oliveira e Carlos Gil, e as vozes de Sillas de Oliveira e César Ladeira. Produção: Jarbas Barbosa, Luís Carlos Barreto, J.B. Produções Cinematográficas, Condor Filmes, Novocine. 1969.

A idade da terra. Direção, roteiro e produção de Glauber Rocha. Fotografia de Roberto Pires e Pedro de Moraes. Montagem de Carlos Cox, Raul Soares e Ricardo Miranda. Cenografia de Paula Gaetan e Raul Willian Amaral Barbosa. Assistentes de direção: Carlos Alberto Caetano e Tizuka Yamazaki. Música de Rogério Duarte. Elenco: Maurício do Valle, Jece Valadão, Antônio Pitanga, Tarcísio Meira, Geraldo Del Rey, Ana Maria Magalhães, Norma Bengell, Danuza Leão, Carlos Petrovicho, Paloma Rocha, Mário Gusmão. Empresas produtoras: Embrafilme, Centro de Produção e Comunicação, Glauber Rocha Comunicações Artísticas e Filme 3. 1980.

Os inconfidentes. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel, baseado nos *Autos da devassa*, em poemas de Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa e no *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. Fotografia de Pedro de Moraes. Montagem de Eduardo Escorel. Cenografia e figurinos de Anísio Medeiros. Elenco: José Wilker, Luís Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Carlos Gregório, Susana Gonçalves, Margarida Rey, Tereza Medina, Wilson Grey, Roberto Maia, Fábio Sabag e Nelson Dantas. Produção: Filmes do Serro, Mapa Filmes, Grupo Filmes. 1972.

Macunaíma. Direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no romance de Mário de Andrade. Fotografia de Guido Cosulich. Fotografia adicional: Affonso Beato. Montagem de Eduardo Escorel. Cenografia de Anísio Medeiros. Música de trechos de Villa-Lobos, Macalé, Mário de Andrade, Orestes Barbosa, Sílvio Caldas, Roberto Carlos, Geraldo Nunes, Antônio Maria e Sady Cabral selecionados por Joaquim Pedro de Andrade. Som de Juarez Dagoberto e Walter Goulart. Narrador: Tite de Lemos. Elenco: Paulo José, Grande Otelo,

Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria do Rosário, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Rafael de Carvalho, Edi Siqueira, Carmen Palhares, Carolina Whitaker, Hugo Carvana, Zezé Macedo, Wilza Carla, Maria Clara Pellegrino, Maria Letícia, Valdir Onofre, Guaraci Rodriguez, Nazareth Ohana, Tânia Márcia. Empresas produtoras: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes. 1969.

Menino de engenho. Direção e roteiro de Walter Lima Júnior, baseado no romance José Lins do Rego. Fotografia de Reinaldo Barros. Montagem de João Ramiro Mello e Julio Bressane. Cenografia de Álvaro Guimarães. Música de Pedro dos Santos e fragmentos de Heitor Villa-Lobos e João Nepomuceno. Elenco: Sávio Rolim, Anecy Rocha, Geraldo Del Rey, Maria Lúcia Dahl, Antônio Pitanga, Rodolfo Arena, Margarida Cardoso, Elísio Jorge, Jurandir dos Santos, Maria de Fátima, Maria Raquel, Lucy Campelo. Produção: Mapa Filmes. 1965.

A opinião pública. Direção e roteiro de Arnaldo Jabor. Fotografia de Dib Lutfi, José Medeiros e João Carlos Horta. Montagem de João Ramiro Melo, Gilberto Macedo e Arnaldo Jabor. Som de José Antônio Ventura. Narração de Fernando Garcia. Assistente de direção: Vladimir Carvalho. Produção: Arnaldo Jabor, Jorge da Cunha Lima e Nelson Pereira dos Santos. Produtor executivo: Luiz Fernando Goulart. Empresa produtora: Film-Indústria, Verba S.A. e DiFilm. 1967.

Orgia ou o homem que deu cria. Direção, produção e roteiro de João Silvério Trevisan. Fotografia de Carlos Reichenbach. Montagem de João Batista de Andrade. Cenografia de Walcir Carrasco. Música de Ibanez de Carvalho. Elenco: Pedro Paulo Rangel, Ozualdo R. Candeias, Jandira Santiago, Fernando Benini, Jean-Claude Bernadet, Sérgio Couto, Marcelino Buru, José Fernandez, Neusa Mollon, Marisa Leone, Jairo Ferreira, Cláudio Mamberti, Sebastião Millaré, Antônio Vasconcelos, Zenaide Rios, Mário Alves e José Gaspar. Empresa produtora: Indústria Nacional de Filmes. 1970.

O padre e a moça. Direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, inspirado no poema de Carlos Drummond de Andrade *O padre, a moça*. Fotografia e cenografia de Mário Carneiro. Montagem de Eduardo Escorel e Joaquim Pedro de Andrade. Música de Carlos Lyra, com direção musical de Guerra Peixe. Assistentes de direção: Carlos Prates Correa, Geraldo Veloso e Flávio Werneck. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini, Luís Jasmin, Lúcia Pinto e os moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras. Produção: Luís Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade. 1965.

O pagador de promessas. Direção de Anselmo Duarte. Roteiro de Anselmo Duarte e Dias Gomes, baseado na peça de Dias Gomes. Fotografia de Chick Fowle. Montagem de Carlos Coimbra. Cenografia de José Teixeira de Araújo. Música de Gabriel Migliori. Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos, Gilberto Marques, Carlos Torres, Antônio Pitanga, Milton Gaúcho, João Desordi, Irênio Simões, Enoch Torres, Conceição Senna, Walter da Silveira e Jurema Penna. Produção: Oswaldo Massaini, Cinedistri. 1962.

Pindorama. Direção e roteiro de Arnaldo Jabor. Fotografia de Affonso Beato. Montagem de João Ramiro Mello e Arnaldo Jabor. Música de Guilherme Magalhães Vaz. Elenco: Maurício do Valle, Ítala Nandi, Jesus Pingo, Hugo Carvana, José de Freitas, Wilson Grey, Vinícius Salvatori, Tep Kahok, Manuel do Caveira, Mário Gusmão, Arildo Deda, Raimundo Arcanjo, Jacena Costa. Produção: Walter Hugo Khoury, William Khoury e Arnaldo Jabor. Empresas produtoras: Vera Cruz, Kamera Filmes, Columbia Pictures do Brasil e Screen Gems do Brasil.

1971.

Rio 40 graus. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de Hélio Silva. Montagem de Rafael Justo Valverde. Direção musical de Radamés Gnattali. Assistente de direção: Jece Valadão. Cenografia de Julio Romiti e Adrian Smailoff. Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Zé Ketí, Arinda Serafin, Aloísio Costa, Domingos Paron, Al Ghiu, Jackson de Souza, Jorge Brandão, Sady Cabral, Mauro Mendonça, Renato Consorte, Elza Viany, Haroldo de Oliveira e a participação da Escola de Samba da Portela e da Escola de Samba Unidos do Cabuçu. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Júnior, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski. 1954/1955.

Rio Zona Norte. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de Hélio Silva. Montagem de Rafael Justo Valverde. Música de Alexandre Gnattali e Zé Ketí. Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Artur Vargas Jr., Iracema Vitória, Haroldo de Oliveira, Zé Ketí, Ângela Maria e Laurita Ramos. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Júnior. 1957.

Terra em transe. Direção e roteiro de Glauber Rocha. Fotografia de Luís Carlos Barreto e Dib Lutfi. Montagem de Eduardo Scorel. Cenografia de Paulo Gil Soares. Música de Sérgio Ricardo e trechos de Villa-Lobos e Carlos Gomes. Assistentes de direção: Antônio Calmon e Moisés Kendler. Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Clóvis Bornay, Joffre Soares, Francisco Milani, Echio Reis, Emmanoel Cavalcanti, Thelma Reston, Paulo César Pereio, Zózimo Bulbul, José Marinho, Rafael de Carvalho, Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Irma Alvarez, Sônia Clara, Guide Vasconcelos, Modesto de Souza, Mário Lago, Maurício do Valle, Flávio Migliaccio. Produção: Glauber Rocha. Produtores associados: Luís Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley Reis. Produtor executivo: Zelito Viana. Assistente de produção: Aguinaldo Azevedo. Empresa produtora: Mapa Filmes. 1967.

Triste trópico. Direção e roteiro de Arthur Omar. Narração de Othon Bastos. 1974.

Vidas secas. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Graciliano Ramos. Fotografia de Luís Carlos Barreto e José Rosa. Montagem de Rafael Justo Valverde e Nello Melli. Técnico de som: Geraldo José. Música de Leonardo Alencar. Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Gilvan Lima, Genivaldo Lima, Joffre Soares. Produção: Herbert Richers, Luís Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. 1963.

BIBLIOGRAFIA

AB'SABER, Tales A.M. *A imagem fria – cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1990.

_____. *Casa-grande, senzala & cia*. Rio de Janeiro: Editoras Aeroplano/Bem-te-vi, 2001.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *O rei da vela*. 2ª ed. (5ª reimpressão). São Paulo: Editora Globo, 2003.

_____. *Serafim Ponte Grande*. 6ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Unesp, 1997.

CALADO, Carlos. *Tropicália: história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

Entre o som e a fúria: Glauber, a tela, a crítica e a terra em transe. In: Cinemais. Revista de cine mais outras questões. n. 38. Rio de Janeiro: janeiro/março de 2003.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes; ARAÚJO, Maria Paula & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *Ditadura e democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FILHO, Antunes. Entrevista à *Veja*. Edição n. 526. 4 de Outubro de 1978.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.ª Queiroz, 1982.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1978.

KONDER, Leandro. *Intelectuais brasileiros e marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2006.

LINO, Sonia Cristina. *Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais*. Texto apresentado no 50º Congresso da Faculdade Latinoamericana de Ciências Sociais (FLACSO), Equador, Quito, 2007.

MARTONI, Alex Sandro. *Macunaíma e a experiência de vanguarda no modernismo literário e no Cinema Novo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MENDES, David França & HEYNEMANN, Liliane. Antropofagia literária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30/05/1992.

MONTEIRO, André. *Antropofagia: um modo de devir brasileiro*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação. (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2001.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos – Cinema e História do Brasil*. São Paulo: EDUSC,

2001.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SILVA, Igor de Almeida. *Macunaíma no palco: itinerário de sua recepção*. Revista Investigações, Universidade Federal de Pernambuco, vol. 21, n. 1, Janeiro de 2008.

SORJ, Bernardo, et al. *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STAM, Robert. *Subversive pleasures – Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massas*. São Paulo, Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro, n. 51, jul./dez. 2006.

SUKMAN, Hugo. Cineasta da literatura nacional. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07/06/1994.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1990.

VALIM, Alexandre Busko. *Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível História Social do Cinema*. In: História Social. n. 11. Campinas: 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Org.: AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é nosso*: introdução à paródia no cinema brasileiro. In: Revista Filme Cultura. nº 41/42, Ano XVI, maio de 1983.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.