

Longe dos “nobres heróis”,  
Um brasileiro mais ou menos como eu e você (*Macunaíma*).

Marcos Silva

É Professor Titular de Metodologia da História na FFLCH/USP. Publicou 6 livros individualmente, dentre os quais, *Prazer e poder do Amigo da Onça* (Paz e Terra, 1989). Organizou 8 coletâneas, e uma delas é *Clarões da tela* (EDUFRN, 2006), em parceria com Bené Chaves.

A rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicada em 1928, é considerada marco na Literatura modernista brasileira. Ela acumulou uma fortuna crítica extensa e diversificada, abrangendo de Roger Bastide a Wilson Martins e Haroldo de Campos, mais Cavalcanti Proença, Gilda de Mello e Souza, Telê Ancona Porto Lopes e muitos outros<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Edição coordenada por Telê Ancona Porto Lopes. Nanterre: Alca XX, 1996 (Archivos – 6).  
BASTIDE, Roger. “Macunaíma em Paris”, in: *Roger Bastide - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp 78/80.  
CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.  
CAVALCANTI PROENÇA, M. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1956.  
MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.  
MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.  
Junto com as múltiplas edições da obra, o título “Macunaíma”, no Sistema Dedalus, da USP, indica 27 diferentes livros que abordam essa criação de Mário de Andrade, tema de 17 teses defendidas na instituição.  
A fortuna crítica do filme também tende a crescer, destacando-se:  
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma – Da Literatura ao Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.  
JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema: Macunaíma*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

Quando Joaquim Pedro de Andrade realizou o filme homônimo, parte dessa valorização estava consolidada. Um desafio para ele foi evitar abordar tal clássico de ruptura cedendo às facilidades da adaptação literal ou apenas laudatória. Isso significaria renunciar à ousadia provocativa do texto modernista e à tradição reflexiva do Cinema Novo.

Joaquim Pedro, ainda jovem (nasceu em 1932), participara da construção do Cinema Novo, com, dentre outros, "Couro de gato" (1960, incluído depois na obra coletiva *Cinco vezes favela*, de 1962), *Garrincha, alegria do povo* (1963) e *O padre e a moça* (1965), inspirado em poema de Carlos Drummond de Andrade<sup>2</sup>.

O lançamento do *Macunaíma* cinematográfico se deu em 1969. Joaquim repensou o livro num momento em que a modernidade brasileira se metamorfoseava: as reformas propostas por João Goulart foram derrotadas em 1964, com a implantação de uma ditadura que também falava em nome do moderno, mas de forma autoritária e aliada a interesses econômicos e geopolíticos estrangeiros ("*modernização conservadora*", segundo Xavier e outros analistas). O filme foi preparado na fase inicial dessa ditadura, que enfrentava contestações e agravaria, com o AI-5, de dezembro de 1968, seus procedimentos.

---

XAVIER, Ismail. "Macunaíma: As ilusões da eterna infância", in: *Alegorias do subdesenvolvimento*. Edição citada, pp 139/160.

<sup>2</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "O padre, a moça", in: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, pp 306/313 (1ª ed.: 1962)

Filmando pouco antes dessa radicalização, e em meio àqueles enfrentamentos, Joaquim Pedro trabalhou o herói com uma pergunta: Que modernidade é essa? Junto com *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, *Macunaíma* inaugurou um Novo Cinema Novo. Ele problematizou ainda mais o moderno diante dessa apropriação por opressores, apelando para a paródia e o riso de escárnio, um riso capaz de dilacerar as carnes de quem ria – Antropofagia e Autofagia.

Essa retomada cinematográfica de um clássico modernista se seguiu à montagem de *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, de São Paulo (1967), que usava criticamente recursos de linguagem próprios ao teatro de revista e às chanchadas cinematográficas. Em música popular, desde 1967, o Tropicalismo fazia misturas de gêneros, com forte presença da paródia – a letra de “Tropicália”, de Caetano Veloso, e as regravações ou citações de Vicente Celestino, João de Barro, Celly Campelo, Roberto Carlos, Geraldo Vandré e do “Hino ao Senhor do Bonfim”.

As cores fortes que caracterizaram cenários, figurinos e maquiagens do filme *Macunaíma* retomaram e ampliaram procedimentos da encenação de *O rei da vela* e das apresentações ao vivo e capas dos discos tropicalistas. Joaquim Pedro também se inspirou no Glauber de *Terra em transe*, que usou, como colagem, cena do documentário *Maranhão 66* (sobre a posse de José Sarney no governo desse estado), e trabalhou com atores das

chanchadas carnavalescas e da Vera Cruz, casos de José Lewgoy e Paulo Autran. Apelar para nomes ligados a gêneros antes pouco apreciados pelo Cinema Novo foi repensar a linguagem do filme brasileiro. Em *Macunaíma*, Grande Otelo, Zezé Macedo, Wilza Carla e Jardel Filho atuaram magistralmente no novo universo, junto com os também excelentes e mais jovens Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Joana Fomm e Miriam Muniz.

As múltiplas referências a roupas, eletrodomésticos e mais índices do Brasil e do mundo em que o filme foi realizado atestam que o diretor expunha o lugar e o tempo a partir de onde produzia, sem se esconder no prestígio do Modernismo nem apenas repetir o mito. Figurinos, cenários e adereços não eram tópicos ornamentais, mas suportes narrativos, tal como a voz *over* que apresentava situações e personagens. Em seu excesso, exigiam uma avaliação crítica do espectador, ao contrário da interpretação que Xavier fez:

*“Quando avança um sentido, a autoridade do locutor over é indiscutível.”*

Mas uma bela moça (outra amazona?) telefona para Ci, com voz de homem, e evidencia que o ouvir foi situado no mesmo plano do ver: espaço para problematizar, diálogo com um fazer que não pretendia revelar o real de forma imediata. O apelo a canções – muito importante para uma rapsódia, que é canto épico em versos – se deu como apresentação de conflitos entre sentidos, visando ao trabalho da interpretação. A voz *over* não narrava sozinha, e sim junto com cores, gestos, luzes, montagem, roupas, outros sons.

Diante de um personagem que mentia o tempo todo, por que haveria, nesse *Macunaíma*, alguma instância narrativa de verdade indiscutível? Aliando o debate de Freud sobre o Humor (ato de enfrentar o Superego, crítica da crítica) ao conceito bakhtiniano de carnavalização (inversão festiva das hierarquias sociais)<sup>3</sup>, a narração de Joaquim questionava a autoridade. E conhecia a conflituosa Poética da exposição verbal no Alain Resnais de *Hiroshima meu amor* e *No ano passado em Marienbad*: o enunciado oral confronta imagens em movimento, que também narram.

Dentre tantas perguntas do livro e do filme, destacarei ainda: Que é ser brasileiro?<sup>4</sup>

Mário, contemporâneo de um Brasil que se industrializava, com cidades em expansão e recebendo diferentes imigrantes, partiu de mitos indígenas, coletados pelo alemão Theodor Koch-Grünberg, e se respondeu, na rapsódia, de múltiplas formas, uma delas negativa: Não é natureza nem raça. O herói nasceu preto, tornou-se branco, um irmão dele virou mulato e outro se manteve negro. Quer dizer: raça não explica nada!

---

<sup>3</sup> FREUD, Sigmund. "O humor", in: *O futuro de uma ilusão e outros textos*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974, pp 189/194.  
BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

<sup>4</sup> Toda a obra de Mário de Andrade formulou essa pergunta, casos, por exemplo, de: *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1982 e *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.

Outra resposta negativa de Mário: Não é caráter - Macunaíma tinha nenhum. Onde o teor corrosivo, de crítica interna, no apelo ao hino “Desfile aos heróis do Brasil”, de Heitor Villa-Lobos, na abertura e no fechamento do filme:

*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.*

Nessa e noutras passagens do filme, a música comentava e era ação. Isso ocorreu com preliminares de Ci e Macunaíma, ao som de “Papo firme”, de Roberto Carlos, ou Macunaíma criança e Sofará, brincando sexualmente, com a trilha “Ceci e Peri”, de Príncipe Pretinho: tensas articulações entre linguagens, muito além de mercado e ideologia.

A presença da cor verde é marcante na abertura do filme (Brasil, pintura de mata – instância não-realista de representação) e em seu encerramento (blusão de *cowboy*, em tom oliva, usado por Macunaíma - referência também ao Exército nacional e aos EEUU, pois nem tudo era Brasil). Mas, nesse desfecho, o sangue do herói, morto pela lara, recobriu aquela cor, sinal dos tempos: ditaduras, guerrilhas - no Vietnã e nas Américas -, etc.

Diferente de natureza e caráter, dentre as respostas sobre o brasileiro, figura um fazer-se sendo feito, uma luta para se fazer, sabendo que o desfecho individual é a morte. Enquanto ela não vem, existe a alegria do erotismo, a dura sobrevivência cotidiana e o

direito à preguiça, diante de um Deus adverso – o “*Deus contra*”. E a possibilidade de optar por não ser brasileiro, que Macunaíma e a modernidade ditatorial, em parte, realizaram. Gilda Mello e Souza destacou, na rapsódia marioandradina, a importância do encontro entre o herói e a Vei, que lhe ofereceu uma filha em casamento. O herói aceitou-a, mas, em seguida, se juntou a uma portuguesa. Para Gilda, essa escolha indicou a renúncia à brasilidade, seguida de castigo.

O ataque às “*ideologias exóticas*”, forte na ideologia dominante quando o filme surgiu, figurou no discurso em comemoração ao “Dia do Cruzeiro” (constelação e moeda, natureza e mito se fazendo mercadoria), que acusava o governo anterior, à maneira da ditadura inicial.

O filme é uma seqüência de cortejos. Da mata (mundo rural) para a cidade, cortejo de iniciação – sexualidade, astúcia, primeiros embates com a natureza e os mitos. Na cidade, cortejo da nova sobrevivência e certo amadurecimento (encontro e união com Ci, paternidade, perda de mulher, filho e muiiraquitã, sofrer os efeitos da astúcia alheia - outros Macunaímas -, derrota imposta a Venceslau). De volta à mata (mundo rural), cortejo crepuscular e fúnebre, encerrado solitariamente: Macunaíma se conduziu para a tumba, em nome do desejo.

Mata e cidade não são espaços isolados, como o demonstram, no início do filme, uma roupa de Sofará – embalagem da Aliança para o Progresso – e, no fim, os eletrodomésticos desligados, numa tapera sem tomadas nem geradores, mas troféus. Cidade e mata se mesclam nos imaginários sobre bichos, máquinas, plantas, fatos, coisas, gente. O Gigante Piaimã e Venceslau Pietro Pietra são articulados pela ferocidade contra o herói, que os derrota com astúcia, e pelo desempenho de Jardel Filho. O banquete antropofágico, na mansão de Venceslau, trocou cinematograficamente a italiana macarronada da piscina pela brasileira feijoada, evidenciando que o problema não era a imigração, era o Brasil. As luzes dos carros, sob os pés de um Macunaíma suspenso, sugeriram estrelas caídas do cosmos no mundo urbano (*“Tu pisavas nos astros, distraída”*), feitas por homens. Essa inversão de lugares também se manifestou na morte do herói: no texto, devorado pelas piranhas, subiu para o céu e virou estrela; no filme, atacado pela Lara, afundou na água e sumiu, ou apenas emergiu como sangue. A reflexão sobre homens e máquinas refez o capítulo que abre *O Capital* (*“A mercadoria”*)<sup>5</sup>, num passo diferente do primitivismo realçado pela análise de Johnson sobre a questão: Macunaíma podia ser Marx, ou vice-versa. E o consumismo de Macunaíma se concentrou em objetos (guitarras, ventilador, roupas), ao contrário da

---

<sup>5</sup> MARX, Karl. *O capital*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

coleção de corpos humanos empalhados na casa de Venceslau, claro exemplo de vida alheia extirpada. Nem tudo era igual.

Problematizando o herói, Joaquim Pedro não o transformou em vilão nem inventou a crítica, que já estava no livro, embora Hollanda e Johnson destaquem sua potência na obra Cinematográfica. O que Joaquim fez foi centrar essa crítica no mundo de 1968, povoado por guitarras elétricas (naquele Brasil, houve uma polêmica sobre o uso de guitarras pela MPB, incluindo uma Bienal do Samba, na TV Record, que as proibiu), novas saudosas guerreiras e muita polícia.

A falta de caráter nesse herói não é somente carência, constitui também abertura para enfatizar a importância de cada um neste mundo (ninguém nasce pré-resolvido) e de sua auto-elaboração. O Macunaíma que mente e sente preguiça tem tanto peso para se entender o Brasil quanto qualquer outra pessoa, *“Um brasileiro igualzinho a você”* – e a mim -, como anunciaria, em 1982, a campanha de Lula, candidato (preterido pelos iguais) ao governo de São Paulo.

O herói não tem caráter, logo não existe como modelo para o escritor, o leitor, o espectador nem o cineasta. Esse é o herói de que dispomos - mais ou menos nós! Macunaíma nos incomoda porque nos seduz, sem nos querermos assim.

Nesse ponto, o herói Cinematográfico reencontra o herói da Literatura:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.<sup>6</sup>

Filmado durante uma ditadura crescentemente violenta, rindo desse poder, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade parece cantarolar:

“Eu só peço a Deus um pouco de malandragem” (Cazuza e Frejat).

“Quanto há-de durar tão duro intento?” (Luís de Camões).

“Ai, que preguiça!” (Ele mesmo).

### ***Macunaíma. 1969.***

#### **Ficha Técnica:**

**Direção, roteiro e adaptação:** Joaquim Pedro de Andrade.

**Produção:** Filmes do Serro / Grupo Filmes/ Condor Filmes.

**Distribuidoras:** Difilm / Condor Filmes.

**Argumento:** baseado na rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

**Fotografia (Eastmancolor):** Guido Cosulich.

**Fotografia adicional:** Affonso Beato.

**Câmera:** Ricardo Stein.

---

<sup>6</sup> ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”, in: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins/INL, 1972, pp 231/:255 (1ª edição da conferência: 1942).

**Montagem:** Eduardo Scorel. Músicas: Macalé, Heitor Villa Lobos e outros.

**Cenografia e figurinos:** Anísio Medeiros. Som guia: Juarez Dagoberto Costa.

**Efeitos sonoros:** Walter Goulart.

**Produtor executivo:** K. M. Eckstein.

**Diretor de produção:** Chris Rodrigues.

**Assistente de direção:** Carlos Alberto Prates Correia.

**Narrador:** Tite de Lemos.

**Elenco:** Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria do Rosário, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Hugo Carvana, Zezé Macedo e Wilza Carla.

**Duração:** 108 minutos.