

Alex Sandro Martoni

***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, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Evando Batista Nascimento.

JUIZ DE FORA

2006

Alex Sandro Martoni

**MACUNAÍMA E A EXPERIÊNCIA DE VANGUARDA NO MODERNISMO
LITERÁRIO E NO CINEMA NOVO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a. Dr.^a. Maria Ester Maciel (Titular)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Titular)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a. Dr.^a. Ana Cristina de Rezende Chiara (Suplente)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof.^a. Dr.^a. Enilce Albergaria Rocha (Suplente)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora

26/06/06

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Evando Batista Nascimento pela paciência, pela amizade e pela dedicação.

À minha família, por me oferecer condições que permitiram chegar aqui.

Às grandes amigas “do francês” Enilce Albergaria Rocha e Jovita Gerheim Noronha, por depositarem sempre confiança em meu potencial.

Às grandes companheiras e “musas inspiradoras” do curso de história: Maraliz de Castro Christo e Sônia Cristina Lino.

Aos amigos sempre presentes de alguém um tanto ausente: Rodrigo Lopes, Adauto Vilela, Guilherme e Letícia Lignani, Vanessa Vendramini, Sandra Sales, Flávia Vilela, Amanda Reis, “Tia Nessa”, Luiz Alberto, Hugo Guarilla, Henrique Mazetti, Rafael Saldanha e os amigos “de fora”: Fernando, Vini, Mário e Marcão.

RESUMO

A partir da leitura do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado em 1928, e do filme homônimo, de Joaquim Pedro de Andrade, lançado em 1969, intenta-se compreender como a estética dos movimentos de vanguarda do início do século XX exerce influência sobre a obra do escritor paulista, assim como a adaptação realizada pelo diretor carioca se relaciona com o discurso vanguardista dos anos sessenta. Além da abordagem da obra literária e de sua reelaboração no plano cinematográfico, procura-se igualmente analisar o modo como seus respectivos processos de construção envolvem uma relação complexa entre a tradição cultural popular e o discurso de ruptura modernista. A leitura destas obras contribui para a abertura de um horizonte crítico sobre a linguagem de vanguarda na literatura e no cinema brasileiro no século XX.

ABSTRACT

Taking Mário de Andrade's *Macunaíma* – published in 1928 – and Joaquim Pedro de Andrade's homonymous film – released in 1969 – as a starting point, we try and understand how early XX century vanguard esthetical movements influence the writer's work, as well as how the director's film adaptation relates to the 1970's vanguard's discourse. Besides approaching the literary work and its new elaboration in the cinematographic level, we equally search to analyze the way their respective construction processes involve a complex relation between popular culture and modernist rupture discourse. The reading of these works contributes for the opening of a critical horizon concerning the vanguard language in the XX century Brazilian literature and cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 MACUNAÍMA: A OBRA E A ESTÉTICA DE VANGUARDA.....	09
1.1 Macunaíma: O livro.....	09
1.2 A experiência da vanguarda européia.....	16
1.3 Macunaíma: uma reinvenção à luz das estéticas de vanguarda.....	27
2 MACUNAÍMA E A EXPERIÊNCIA DE VANGUARDA NO CINEMA NOVO...47	47
2.1 Adaptação como reinvenção.....	47
2.2 A experiência de vanguarda no cinema.....	59
3 CINEMA E LITERATURA REINVENTADOS.....	73
CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92
FILMOGRAFIA.....	96

INTRODUÇÃO

Um nome ainda reverbera e continua a nos provocar: Macunaíma.

Como uma onda sonora intermitente, este vocábulo tem sido evocado de tempos em tempos, atravessando diferentes contextos culturais e intelectuais, como rituais indígenas, manifestações artísticas de vanguarda, discursos identitários e trabalhos acadêmicos.

Registrado primeiramente pelo etnólogo alemão Koch-Grümbert, no livro *Von Roraima zum Orinoco*, Makunaíma, na língua dos povos da Venezuela e da Guiana, de onde veio a lenda original, significa “o Grande Mau”.

A escrita de Mário de Andrade transformou essa entidade sobrenatural em um índio amazonense. Na obra do escritor paulista, o nome Macunaíma passou a evocar um personagem de formação multicultural (índio negro que se transforma em branco de olhos azuis e se apropria da consciência de um hispano-americano) e de ética dúbia (bom e mau; esperto e ingênuo, honesto e trapaceiro).

Essa multiplicidade de características contraditórias e oscilantes fez de *Macunaíma* a grande metáfora do processo de formação cultural brasileiro. Escrita em apenas uma semana – em sua primeira redação –, no mês de dezembro de 1926, e lançado em junho de 1928, a história é resultado de uma ampla pesquisa sobre lendas e tradições oriundas das mais diversas fontes culturais, amalgamadas em uma escrita subversiva que rompe com as unidades de tempo e espaço, com as formas de caracterização de personagens e com a estrutura da linguagem literária.

Em 1969, o nome Macunaíma volta a ser evocado. Levado às telas por Joaquim Pedro de Andrade, dentro do período do Cinema Novo brasileiro, o personagem sincrético de Mário de

Andrade se aventura em um novo contexto histórico, marcado pelo êxodo rural, pela repressão militar, pela burocracia estatal e pela opressão econômica. A renovação das problemáticas políticas e socioeconômicas nacionais é acompanhada por uma correlativa atualização nos meios e modos de expressão cultural e estética. Assim como Mário de Andrade buscou, nos procedimentos estéticos de vanguarda, um modo de revigorar a linguagem literária, Joaquim Pedro legou ao cinema brasileiro uma obra singular, que hibridiza elementos do nosso passado cultural com as múltiplas referências artísticas de seu tempo, costurando-as através das modernas técnicas narrativas do cinema.

Dos índios amazonenses aos missionários portugueses; de Koch-Grümbert a Mário de Andrade; e, finalmente, do escritor paulista ao cineasta carioca, o nome Macunaíma fez um longo percurso que, ao contrário das aventuras do índio amazonense, não termina com um retorno ao lugar de origem, mas o afasta cada vez mais deste, na medida em que se trata de um trajeto cuja distância percorrida aumenta a carga significativa da obra, exigindo novas leituras que mantenham este vocábulo reverberando em nossa imaginação.

1 MACUNAÍMA: A OBRA E A ESTÉTICA DE VANGUARDA

1.1 Macunaíma: O livro

De fato o capítulo sobre “Ci, Mãe do Mato”, aumentei por conselho de você. Se lembre que você me falou que pela importância que Ci tinha no livro, os brinquedos com ela estavam desimportantes demais. Então matutei no caso, achei que você tinha razão e todas aquelas safadezas vieram então. [...] Devia ter sido mais discreto e não deformar exagerando daquele jeito as coisas que escutei da rapaziada do Norte¹.

Mário de Andrade

Em carta enviada a Manuel Bandeira, em 29 de agosto de 1928, Mário de Andrade expõe ao amigo pernambucano o seu desejo de ainda imprimir algumas modificações em *Macunaíma* e aproveita para destilar sua auto-ironia ao colocar à prova a necessidade de se imprimir mais cópias de sua obra recém-lançada e custeada com recursos próprios: “Se *Macunaíma* algum dia tiver a honra duma segunda edição acho que refundo aquilo”². Contudo, o destino parece ter sido muito mais irônico que o escritor paulista e, a despeito do despojamento do autor, emprestou à obra uma carreira de sucesso, alçando-a ao panteão dos livros mais importantes da história da literatura brasileira. *Macunaíma* encontra-se hoje em sua trigésima segunda edição³, marcando

¹ ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 402.

² Ibid.

³ Neste trabalho, utilizamos a seguinte edição da obra de Mário de Andrade: *Macunaíma; edição crítica*. Telê Porto Ancona Lopez, (Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

um percurso que inclui adaptações para o teatro e para o cinema⁴, temas de enredos de escolas de samba⁵, indicações como leitura obrigatória nos currículos escolares e citações em boa parte da fortuna crítica destinada à compreensão do movimento modernista brasileiro.

De fato, ao desenvolver a história sobre um índio da tribo dos tapanhumas que viaja para São Paulo em busca de seu amuleto perdido, Mário de Andrade cria uma das obras mais significativas para se compreender a experiência de vanguarda no modernismo brasileiro, marcada por um discurso híbrido, resultante do resgate de elementos culturais “primitivos” e da incorporação de procedimentos estéticos sofisticados desenvolvidos pela vanguarda européia.

Os vocábulos primitivismo e sofisticação justapostos sugerem uma relação paradoxal que se abriga na escrita vanguardista de *Macunaíma*. Nela, as fronteiras entre o erudito e o popular, o escrito e o oral, o verossímil e o fantástico se rompem para acolher discursos oriundos das mais diversas matrizes culturais. *Macunaíma* tem não só o objetivo recuperar o amuleto perdido, mas também a função de ser a agulha que costura esse tecido de múltiplos discursos presentes na obra do escritor paulista. É nesse sentido que a professora Eneida Maria de Souza qualifica o protagonista da história de Mário de Andrade como “o grande desconstrutor de linguagens”⁶, referindo-se ao caráter intertextual que o discurso do narrador e dos protagonistas da história estabelecem com outros discursos oriundos de diversas outras fontes culturais, como as tradições orais, conforme afirma Antonio Candido:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do

⁴ *Macunaíma* foi adaptado para o cinema em 1969, por Joaquim Pedro de Andrade, e para o teatro em 1978 por Antunes Filho com a Companhia Paulista de Teatro (CPT).

⁵ Em 1975 a escola de samba carioca Portela criou um samba-enredo intitulado “*Macunaíma*” e, em 2004, a escola de samba São Clemente fez a seguinte citação ao livro de Mário de Andrade: “*Macunaíma*, anti-herói idolatrado/Aqui tudo foi tramado para virar esculhambação”.

⁶ SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 13.

européu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura⁷.

A apropriação que Mário de Andrade faz de outros textos está longe de qualquer tentativa de plágio, mas, na verdade, expõe o caráter de reinvenção do autor paulista. O *Macunaíma* registrado por Koch Grönmberg funciona, portanto, como um ponto de partida para uma recriação literária que, como veremos, terá os movimentos de vanguarda do início do século XX como grande modelo estético.

Do início até o final da história, o herói, seguindo o modelo épico, faz um percurso circular, saindo de casa com o objetivo de recuperar algo perdido – a muiraquitã – e retornando após a conquista de seu objetivo. Do nascimento até a morte, as diversas peripécias pelas quais Macunaíma passa constituem, na verdade, pequenas narrativas arroladas por Mário de Andrade a partir de sua ampla pesquisa empreendida junto à cultura popular brasileira. Essa multiplicidade de fontes culturais se faz presente no próprio processo de constituição racial do personagem, que oscila entre diversas características: Macunaíma nasce “preto retinto”⁸, origina-se da tribo indígena dos tapahumas, transforma-se em “branco louro e dos olhos azuizinhos”⁹ e, ao retornar para casa, pega a “consciência de um hispano-americano”¹⁰.

A ampla mistura de referências nos níveis lingüístico, semântico e estrutural faz com que a obra de Mário de Andrade se esquive de qualquer tentativa de classificação convencional. Do ponto de vista do gênero, o escritor paulista a classificou como uma rapsódia¹¹. Ao enunciar a

⁷ CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, p. 120.

⁸ ANDRADE, Mario de. *Macunaíma; edição crítica*. Telê Porto Ancona Lopez, (Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 145.

¹¹ De acordo com o Dicionário Sesc de cultura, a rapsódia pode ter as seguintes acepções: “1. Trechos os fragmentos de poemas épicos na Grécia, bem como cada um dos livros atribuídos a Homero (a *Ilíada* e a *Odisséia*). 2. Por

palavra, o escritor paulista ofereceu uma das chaves interpretativas de sua obra. Pela origem popular da rapsódia, o ensaísta Haroldo de Campos empreendeu uma análise de *Macunaíma* a partir dos pressupostos estabelecidos pelo teórico russo Vladimir Propp em sua *Morfologia do conto maravilhoso*. Neste sentido, a grande contribuição de Campos foi mostrar-nos que a obra do escritor paulista que se apresenta aparentemente caótica era, na verdade, “uma obra meticulosamente estruturada de acordo com princípios de coerência *sui generis*, diretamente hauridos na lógica fabular, explicáveis à luz da tipologia funcional proppiana”¹².

Desse modo, o ensaísta paulistano nos oferece uma boa chave de leitura de *Macunaíma*. De acordo com Campos, o livro de Mário de Andrade constitui-se em “uma grande fábula de busca [...] de dois movimentos”¹³. Partindo, então, da idéia de que *Macunaíma* representa uma profábula, o ensaísta localiza um primeiro movimento que parte de uma “situação inicial” – o equilíbrio paradisíaco do silêncio do Uraricoera – que é perturbada com o nascimento do herói.

A narrativa tem início com a célebre sentença: “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente”¹⁴. A primeira frase do livro já aponta para uma contradição: Macunaíma é caracterizado como um “herói”, mas não tem um nascimento compatível com o título que ostenta: “No fundo do mato virgem”.

Após seu nascimento e sua caracterização inicial, Macunaíma é exposto a uma série de pequenas aventuras que irão inseri-lo na maioridade. De acordo com Haroldo de Campos, esse momento equivale à “parte preparatória” que segue após a “situação inicial”. Essa parte é

extensão, epopéia de um povo ou nação. 3. Peça instrumental de música que se baseia em cantos ou melodias tradicionais e populares (folclóricas) como as compostas por Villa-Lobos e Brahms. 4. Narrativa em prosa ou tipo de romance cujo enredo provém de tradições étnicas ou populares, e que procura ser desenvolvida como um encadeamento de suíte musical. Por essa acepção, Mário de Andrade chamou o seu *Macunaíma* de rapsódia, por se basear em lendas indígenas da Amazônia.” CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva/ Sesc, 2003, p. 528.

¹² CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 7.

¹³ CAMPOS, Haroldo de. *Macunaíma: A imaginação estrutural*. In: ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 375.

¹⁴ ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 5.

constituída por um conjunto de “proibições” e “infrações”. O herói, em suas andanças pela floresta, perde-se e encontra uma cotia que fica impressionada com o modo como ele enganara o curupira e, como prêmio, resolve besuntar-lhe o corpo com um caldo de mandioca encantado. Macunaíma cresce, fica do tamanho de um “homem taludo”, mas para sempre com cabeça e “carinha enjoativa de piá”.

Em seguida, o herói acaba matando a mãe acidentalmente durante uma caçada, gesto que o faz sair de sua tribo com seus dois irmãos – Maanape e Jiguê.

Em suas andanças pela selva amazônica, o herói acaba chegando à tribo de Ci, Mãe do Mato, líder da tribo das amazonas originárias. Depois de reiteradas tentativas, o herói acaba casando com Ci; contudo, dessa relação nasce um curumim de cabeça chata e, pelo fato de ter se relacionado com um homem, a líder das amazonas é punida pelos deuses com a perda do filho, que mama no peito envenenado da mãe. Ci, tomada de tristeza, decide subir para o céu e dá a Macunaíma a pedra da sorte, a muiraquitã, transformando-se, depois, na estrela Beta do Centauro. Com a morte da amada, Macunaíma continua, então, a errar pelo interior da selva amazônica, onde vive diversas aventuras até se dar conta que, em uma delas, havia perdido a muiraquitã. É, justamente, a perda do amuleto que vai mover o herói em direção à cidade de São Paulo, onde se sabe que a pedra foi parar. Essa perda, de acordo com Haroldo de Campos, deve ser caracterizada como “função de dano”, segundo o esquema de Propp. Esse evento move o herói para a recuperação de algo perdido, conforme paradigma das narrativas fabulares.

Na capital paulista, Macunaíma tenta utilizar-se de diversos artifícios para recuperar o amuleto que se encontra na posse de Venceslau Pietro Pietra, comerciante peruano de pedras preciosas que também se metamorfoseia no Gigante Piaimã. Na sua primeira busca, o herói morre e ressuscita; num segundo momento, Macunaíma se traveste como uma rica dama francesa interessada em comprar a pedra, mas acaba tendo que fugir do gigante que impõe como condição

de venda que a “francesa” mantenha relações sexuais com ele. Movido pelo medo e pela irritação, o herói resolve ir a um terreiro de macumba na cidade do Rio de Janeiro, onde solicita ajuda para vingar-se de Piaimã, pedido esse que é atendido e que culmina em uma comemoração que inclui a participação de Jaime Ovalle, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars, Raul Bopp e Antônio Bento – todos, amigos do escritor Mário de Andrade.

Em seguida, Macunaíma conhece Vei, a Sol, sua segunda antagonista no livro. Vei deseja que o herói se case com uma de suas três filhas, todas apresentando características comuns à mulher brasileira. Contudo, o herói acaba traindo-a ao manter relações sexuais com uma varina portuguesa. É esse gesto do herói que vai ocasionar a sua própria ruína no final da história, quando Vei buscará sua vingança.

O capítulo seguinte é um dos mais conhecidos e polêmicos do livro. A “Carta pras Icamiabas” é uma narrativa epistolar, através da qual, Macunaíma escreve para as suas súditas com o objetivo de descrever a cidade de São Paulo, no entanto, com o interesse disfarçado de lhes pedir dinheiro. Como se sabe, o capítulo deve ser lido como uma inversão da carta dos viajantes que descreviam o novo mundo para a metrópole. Aqui, a metrópole está sendo descrita para “os selvagens” e, dentro da perspectiva de irreverência iconoclasta modernista, a “Carta pras Icamiabas” deve ser compreendida como uma sátira ao beletismo parnasiano, aos academicismos e aos pedantismos da língua escrita.

A narrativa continua com a recuperação da muiiraquitã, realizada quando o herói cria coragem e vai até a casa do gigante enfrentá-lo e é seguida do retorno de Macunaíma para o lar, às margens do Uraricoera. De acordo com Haroldo de Campos, “Para que a narrativa tenha prosseguimento, sempre segundo Propp, é mister que se repita o dano, com a exploração dos

antagonismos deixados em suspenso na primeira parte”¹⁵. No caso da narrativa de Mário de Andrade, esse antagonismo se dá entre Macunaíma e Vei, a Sol.

O índio recupera a muiraquitã e volta para a casa, levando diversos produtos importados e, depois de um episódio que culmina na morte dos irmãos, passa os dias sozinho – já que sua tribo encontrava-se extinta – contando melancolicamente sua história para um papagaio, até o momento em que é surpreendido por uma vingança armada por Vei, a Sol. O herói, tomado pelo desejo de relacionar-se sexualmente com uma “cunhã lindíssima” que aparece no rio, pula na água sem perceber que era um disfarce da Uiara enganadora que o ataca, fazendo-o perder várias partes do corpo e também a muiraquitã. A perda da pedra, sem recuperação possível é o fato responsável pelo fechamento do ciclo da narrativa. Macunaíma passa a procurar o amuleto em vão e, tomado de tristeza por não encontrá-la, resolve não mais viver e sobe ao céu em um cipó, transformando-se, então, em uma constelação nova: a Ursa Maior.

O desenlace fabular das aventuras de Macunaíma apenas aponta para uma entre tantas outras fontes utilizadas por Mário de Andrade no processo de criação de sua rapsódia. Justapondo elementos aparentemente tão díspares como o “primitivo” e o sofisticado, o selvagem e o urbano, o culto e o popular, o escritor paulista criou uma obra singular em nossas letras. *Macunaíma* justifica, assim, sua importância e sua merecida trigésima primeira edição, comprovando não só sua filiação às vanguardas européias, mas também o fato de ser um dos momentos mais felizes das realizações do modernismo brasileiro.

¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. op. cit., p. 376.

1.2 A experiência da vanguarda européia

Pablo Picasso e Georges Braque, dois dos principais expoentes da vanguarda cubista, produziram entre o outono de 1912 e a primavera de 1913, uma série de obras que suscitaram várias perguntas sobre o estatuto do objeto de arte, já que eram empregados em seus trabalhos, materiais “usados”, como jornais, cartões e rótulos de produtos. Pelo caráter híbrido e pouco convencional, eles foram incluídos dentro de uma nova categoria artística, a dos “papéis colados” ou da “colagem”, através da qual o sentido da obra era construído a partir da junção de fragmentos oriundos de diferentes fontes culturais.

A publicação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em 1928, fomentou um amplo debate acerca dos processos de apropriação e colagem dentro da literatura brasileira. Como sabemos, o livro do escritor paulista é considerado um grande repositório de lendas, tradições e linguagens retiradas de outras obras e amalgamadas dentro da narrativa onírica da rapsódia. No citado *A Pedra Mágica do Discurso*, por exemplo, Eneida Maria de Souza, ao discutir sobre os limites da propriedade literária em *Macunaíma*, destaca o fato do crítico Raimundo Moraes ter acusado “indiretamente Mário de Andrade de ter plagiado as lendas colhidas por Koch-Grünberg”¹⁶.

Assim como Pablo Picasso e Georges Braque utilizavam em suas obras materiais retirados da indústria de cultura de massa para inseri-los dentro de um novo contexto de significação – o discurso artístico –; em *Macunaíma*, a apropriação que Mário de Andrade faz do texto de Koch-Grünberg, de acordo com Gilda de Mello e Souza:

¹⁶ SOUZA, Eneida Maria de. op. cit., p. 32.

[...] sugere a justaposição simples dos empréstimos tomados a sistemas diversos, mas oblitera a elaboração criadora complexa que, num primeiro momento, os desarticula, rompendo a sua inteligibilidade inicial para, em seguida, insuflar sentido diverso no agenciamento novo dos fragmentos¹⁷.

Portanto, enunciações como “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!”, por exemplo, constituem-se como construções resultantes da apropriação e da justaposição de outros textos que, dentro da obra de Mário de Andrade, ganham um novo sentido. Ao analisar o bordão através do qual o protagonista ironiza a saúde e as pragas brasileiras, Eneida Maria de Souza¹⁸ empreende um trabalho que se assemelha ao palimpsesto, em que a raspagem do pergaminho de *Macunaíma* vai revelando uma série de relações intertextuais que remetem ao cronista francês Saint-Hilaire (“Ou o Brasil acaba com a saúva, ou a saúva acaba com o Brasil”), ao médico brasileiro Miguel Pereira (“O Brasil é um vasto hospital”), ao poeta baiano Gregório de Matos e Guerra (“Milagres do Brasil são”) e ainda à tradição das quadras populares: (“São desgraças do Brasil”). Desse modo, é possível concluir que a linguagem em *Macunaíma* não é concebida no intuito de se representar a realidade sensível, mas sim de criar um mundo a partir da própria linguagem.

O uso da linguagem literária no sentido metalingüístico, ou seja, como um modo de se refletir sobre o seu próprio significado, se constitui numa prática comum aos movimentos artísticos do início do século XX, que objetivavam, através desse ato, reagir a uma crise instaurada pelo sistema de valores da sociedade capitalista. De acordo com Octávio Paz, “nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura:

¹⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. O tupi e o alaúde. In: ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 256.

¹⁸ SOUZA, Eneida Maria de. op. cit., p. 104 - 105.

a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados”¹⁹.

Essa reação teve como princípio o resgate da idéia de vanguarda enquanto um movimento de ruptura organizado em torno de princípios político-estéticos. A politização é uma forte marca na semântica desse vocábulo desde sua origem. Etimologicamente, a palavra vanguarda remete ao termo *avant-garde* que designava, na França da Idade Média, as forças ou grupos armados que seguiam à frente das tropas principais e que eram incumbidos de sondar o terreno e dar o primeiro combate ao inimigo. As concepções militaristas de se ocupar um posto avançado e de se colocar permanentemente em posição de combate ao inimigo passam a ser um eficiente meio de representação do anseio de determinados movimentos artísticos. Se o vanguardista, de acordo com a acepção militar, é aquele sujeito que perpassa um caminho que, futuramente, será percorrido por vários outros, podemos inferir que, dentro da história da estética, essa palavra ganhou um sentido metafórico: o do artista que está à frente do seu tempo. Essa concepção migra para o campo estético no renascimento, quando foi primeiramente concebida como uma metáfora para as lutas poéticas da França quinhentista em defesa da estética classicista²⁰. Ao longo da história, a vanguarda sempre esteve diretamente relacionada com o moderno, ou seja, com a defesa daquilo que é novo, atual, do seu próprio tempo. O ensaísta Octávio Paz nos alerta para o fato de que o novo não necessariamente corresponde ao moderno

¹⁹ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 53.

²⁰ O Dicionário SESC afirma que “conforme pesquisas de Matei Calinescu, o novo sentido apareceu inicialmente no livro *Recherches de la France*, um dos primeiros estudos de historiografia literária da Europa moderna, elaborado pelo humanista Étienne Pasquier. Na obra, escreveu o historiador: ‘Foi uma gloriosa batalha que se empreendeu contra a ignorância, cuja vanguarda atribuo a Scève, Bèze e Peletier; ou, dito de outra maneira, foram eles os precursores de outros poetas. Depois deles, formaram nas fileiras Pierre de Ronsard e Joachim du Bellay, ambos gentis-homens de nobres ancestrais. Estes dois lutaram com vigor, mas principalmente Ronsard, de modo que, sob seus ensinamentos, vários outros os seguiram sob suas bandeiras’. Ao grupo da Plêiade, portanto, atribuiu-se pela primeira vez a noção de vanguarda artística”. CUNHA, Newton. op. cit., p. 664.

“salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser a negação do passado e ser afirmação de algo diferente”²¹.

Essa dupla polaridade que caracteriza, portanto, a reação político-estética das vanguardas se desenvolveu durante o modernismo por conta do fértil terreno que as mudanças históricas proporcionaram às problematizações e aos experimentalismos no campo das artes.

Em sua análise sobre o clima cultural e intelectual do modernismo, o crítico Allan Bullock se propõe a pensar sobre as profundas transformações sociais e artísticas da transição do século XIX para o século XX a partir de duas imagens: uma fotografia de uma cena urbana de Londres, no verão de 1904; e o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso. A foto de Londres representa muito bem as mudanças que se operavam no cenário urbano das principais capitais européias no final do século XIX. A capital inglesa, juntamente com Paris e Berlim, ocupava, de acordo com Bullock, “o centro de uma rede de comunicações industriais, comerciais e financeiras que provavelmente constituiu a coisa mais próxima a um sistema econômico mundial, baseado no princípio capitalista da livre iniciativa e do lucro privado”²². Essas relações fizeram com que as três capitais controlassem 60% do mercado mundial de bens manufaturados e as colocaram como moventes da maior expansão econômica mundial até então vista, ocorrida entre 1870 e 1913, em um período que convencionou-se chamar de *belle époque*.

Se nos dispuséssemos a acrescentar à foto do cenário urbano londrino proposta por Bullock uma outra dos lares parisienses, londrinos e berlinenses, teríamos uma amostra bastante significativa do sentido do termo *belle époque*. Os produtos industrializados invadiam os lares, tornando a vida burguesa cada dia mais confortável com o desenvolvimento da produção química de materiais sintéticos (corantes, plásticos e fibras artificiais) e dos meios de comunicação

²¹ PAZ, Octavio. op. cit., p. 20.

²² BULLOCK, Allan. A Dupla Imagem. In: BRADBURY, Malcolm. e McFARLANE, James. (Org.). *Modernismo: Guia Geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 45.

(telefone, gravador, máquina de escrever). Igual fenômeno também era perceptível da porta para fora: o automóvel, o ônibus motorizado, o trator, o avião, a turbina a vapor e o surgimento da eletricidade, do óleo e do petróleo como novas fontes de energia.

Uma foto da cena urbana de Londres, Paris ou Berlim nos permite captar, portanto, todos os reflexos dos avanços econômicos e tecnológicos no cotidiano das metrópoles: a arquitetura dos engenheiros promovendo, através das exposições universais, o uso de novos materiais construtivos, como as estruturas em vidro e ferro pré-moldado, o aumento significativo da população urbana em busca das novas oportunidades oferecidas pelo crescimento das indústrias e o surgimento de movimentos de trabalhadores organizados no sentido de reivindicar melhores condições sociais.

Esse novo panorama citadino, fruto do desenvolvimento dessas novas estruturas econômicas, tecnológicas e sociais, afeta a sensibilidade artística ao dar um novo sentido à idéia de experiência urbana. Na Paris das multidões, dos veículos e das vitrines, o poeta francês Charles Baudelaire reivindica uma postura do artista diante daquilo que ele denomina como vida moderna. Na concepção de Baudelaire, a experiência urbana deve se constituir no movente da criação artística, ou seja, o artista deve buscar, a todo momento, misturar-se às multidões e ao movimento vertiginoso das cidades, fundando sua concepção de belo no registro do tempo presente, no instante, que, como uma foto, está fadado, através deste gesto, à sua eternização: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”²³. Desse modo, as transformações que se operavam nos planos econômico, tecnológico e social da segunda metade do século XIX provocaram profundas mudanças no panorama urbano, no cotidiano e também no campo estético, onde a concepção de beleza passou

²³ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. [sem referência de tradução]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

a ser relacionada ao fugidio e ao circunstancial. Em *Macunaíma*, a sedução exercida por essa nova beleza vinculada com os princípios estéticos da sociedade moderna é sintomática no capítulo XV, *A Pacuera de Oibê*, em que Macunaíma, ao ir embora de São Paulo, leva consigo signos da sociedade industrial, como um “revólver Smith-Wesson” e um “relógio Patek”.

A necessidade de se empreender uma incessante busca por modos de se captar e se representar a vida moderna e, por conseguinte, a modernidade, constitui a idéia basilar que impulsiona o movimento modernista. Ser modernista significava buscar novas formas estéticas que rechaçassem por completo qualquer vínculo com o passado. É dentro dessa perspectiva que o termo vanguarda – que já era utilizado tanto no campo da política quanto da estética; é novamente evocado. Contudo, diante das especificidades relativas ao novo sistema de valores burguês que se impunha no período, a metáfora aplica-se a um novo contexto, designando os agrupamentos artísticos formados no início do século XX que, como destacamentos militares, buscavam percorrer primeiro o terreno da inovação no campo das formas, sempre se orientando pelo preceito da busca incessante da renovação, conforme observa o crítico Clement Greenberg, que afirma que “a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era ‘experimentar’, mas encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura em movimento em meio à violência e à confusão ideológicas”²⁴.

Ao destacar como “verdadeira e mais importante função da vanguarda” a reflexão sobre a própria experiência cultural, Greenberg nos permite concluir que qualquer avaliação do papel das vanguardas do século XX não deve se ater, estritamente, à análise de sua perspectiva experimentalista e seu desejo de instituir uma renovação estética a partir da negação do passado,

²⁴ GREEMBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 29.

mas deve levar em consideração que a pesquisa formal se dá em função de algo maior, a própria crítica da cultura, conforme afirmam os críticos Malcolm Bradbury e James McFarlane:

O modernismo, evidentemente, é mais do que um acontecimento estético, e algumas das condições que se encontram por detrás dele são claras e visíveis. Mas traz em si uma reação altamente estética, fundada no postulado de que o registro da consciência ou da experiência moderna não era um problema de representação, mas um profundo dilema cultural e estético – um problema na formação de estruturas, no emprego da linguagem, na unificação da forma, no significado social, enfim, do próprio artista²⁵.

A arte moderna surge, então, como uma proposta estética que busca na experimentação lingüística (em sentido amplo) um meio de se estabelecer uma visão crítica da ideologia racionalista burguesa, o que, nas palavras do historiador da arte Arnold Hauser, equivale à “mobilização do ‘espírito’ contra o mecanicismo e o determinismo das ciências naturais”²⁶. A ameaça da transformação da arte em simples mercadoria burguesa provocou, ainda nas palavras de Hauser, uma “(...) grande reação mundial contra o iluminismo democrático e social”²⁷. As reflexões do historiador alemão nos situam acerca das relações entre a história social e a estética modernista. O ensaísta Peter Bürger busca compreender quais são os desdobramentos dessa reação mundial tratada por Hauser no plano das representações artísticas em particular, e acaba identificando uma mudança na própria categoria *work of art*: “what is involved in these manifestations is far more than the liquidation of the category ‘work’; it is the liquidation of art as an activity that is split off from the praxis of life that is intended”²⁸.

A afirmativa de Bürger ganha consistência na medida em que a associamos aos exemplos dados no início deste capítulo. Picasso, Braque e Mário de Andrade se apropriam da linguagem

²⁵ BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. (Org.). op. cit., p. 13.

²⁶ HAUSER, Arnold. *A história social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 960.

²⁷ Ibid.

²⁸ BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984, p.56.

da cultura de massa (no caso dos dois primeiros) e da folclórica (no caso do brasileiro) com o objetivo de tirá-las do seu uso cotidiano, do clichê, e, desse modo, colocá-las dentro de um novo campo de significação. Assim, a representação de mundo proposta pela vanguarda se baseia no desejo de explorar as possibilidades que a própria linguagem oferece de recriar o mundo no plano artístico.

Esse processo de distanciamento da arte da simples reprodução da realidade, mas sempre em diálogo com ela, e a busca por se explorar os elementos intrínsecos a si mesma foi denominada, pelo crítico Pierre Francastel, como “destruição do espaço plástico renascentista”²⁹ com referência à ruptura que há entre o fazer artístico e a representação naturalista. Em outras palavras, o artista não busca mais fazer da sua obra um espelho do mundo apreendido através da visão, mas sim oferecer uma interpretação crítica das transformações em curso nas estruturas da vida e da atividade social.

A tradição de um pensamento positivista, analítico, objetivo, generalizador, absolutizante, impessoal, determinista e mecanicista que havia orientado as artes até então é contraposta à crítica cultural da arte vanguardista, marcada pelo desejo de impor-se criticamente à essa perspectiva.

Do ponto de vista estético, essa necessidade de transgredir com o racionalismo oitocentista conduz o fazer artístico para inúmeras possibilidades de configuração. Dentre elas, a principal diz respeito ao resgate da arte primitiva como oposição ao sistema artístico capitalista no intuito de se representar os esquemas simbólicos presentes por trás da ordem social. Desse modo, problematiza-se, ainda, os próprios limites impostos pelo sistema de valores burguês no processo de legitimação de um objeto artístico, conforme reitera Peter Bürger: “The European

²⁹ FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

avant-garde movements can be defined as na attack on the status of art in bourgeois society. What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men”³⁰. Essas discussões que se instauram, primeiramente, no campo das artes plásticas, reverberam dentro da literatura moderna que, de acordo com John Fletcher e Malcolm Bradbury apresenta, fundamentalmente, quatro grandes preocupações:

[...] com as complexidades de sua forma, com a representação de estados íntimos de consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da arte narrativa diante da determinação de um oneroso enredo³¹.

É sob a égide da ruptura nos campos da linguagem, das convenções de gênero e das relações de verossimilhança que o modernismo literário brasileiro apresenta seu ponto de confluência com o europeu. Ao escrever *Macunaíma*, Mário de Andrade inseriu sua rapsódia dentro da perspectiva vanguardista, pois rompe com as noções consensuais das quais os artistas dependem em grande parte para estabelecer sua comunicação com o público. As incertezas que cercaram o escritor paulista no momento de lançamento de sua rapsódia são um bom exemplo dessa posição avançada que ele ocupava em relação à ordem cultural vigente e ilustram o estado de incertezas que envolve o criador vanguardista, estado este em que, de acordo com o crítico Clement Greenberg, “o escritor ou artista deixa de ser capaz de avaliar a reação de seu público aos símbolos e referências com que trabalha”³².

O modo peculiar como Mário de Andrade costura as referências em *Macunaíma* foi objeto de intenso debate. Haroldo de Campos, como vimos, identificou na narrativa do escritor paulista, elementos de aproximação e de subversão do modelo fabular. Já Gilda de Mello e Souza

³⁰ BÜRGER, Peter. op. cit., p. 49.

³¹ BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. (Org.). op. cit., p. 321.

³² GREEMBERG, Clement. In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Org.). op. cit., p. 28.

problematiza a designação de “composição em mosaico” que havia sido atribuída à obra por Florestan Fernandes e Haroldo de Campos e a aproxima do processo da *bricolage*, tal como a descreve Lévi-Strauss. Sob essa perspectiva, diz a autora: “O bricoleur procura realmente a sua matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas. No entanto, seu gesto é norteado por um objetivo lúdico, por uma sensibilidade passiva, e esta se submete sobretudo ao jogo das formas”³³. Esse processo era utilizado pelos artistas de vanguarda de maneiras contrastantes, de acordo com Peter Bürger:

In *papiers collés* of Picasso and Braque that they created during the years before the First World War, we invariably find a contrast between two techniques: the ‘illusionism’ of the reality fragments that have been glued on the canvas (a piece of a reality fragments woven basket or wallpaper) and the ‘abstraction’ of cubist technique in which the portrayed objects are rendered³⁴.

O ilusionismo ou a abstração comprovam o distanciamento que a arte de vanguarda possui em relação à realidade. Conforme aproximação que propusemos acima entre as obras cubistas de Picasso e Braque com a de Mário de Andrade, é possível concluir que essa desvinculação da narrativa de *Macunaíma* de qualquer compromisso de verossimilhança com o mundo real é uma marca da proposta estética do autor paulista, que já expressava, no prefácio de seu primeiro livro de poemas, sua sintonia com os movimentos de vanguarda ao declarar que: “Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim”³⁵.

A matéria-prima do escritor paulista não é, portanto, o mundo real, mas, na verdade, o próprio mundo da linguagem. Evidentemente, trata-se de uma linguagem que se refere à realidade

³³ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p.10.

³⁴ BÜRGER, Peter. op. cit., p.73.

³⁵ ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 300.

sensível. Contudo, ao apropriar-se de lendas, tradições, provérbios populares e frases feitas, Mário de Andrade promove uma subversão dessa realidade dentro do plano estético. Se pensarmos que, enquanto *bricoleur*, na concepção de Gilda de Mello e Souza, Mário de Andrade tira sua “matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas”, pode-se problematizar a forma paradoxal como os movimentos de vanguarda negam e afirmam, concomitantemente, o passado. Temos a impressão de que as vanguardas históricas propõem sempre algo inteiramente novo, quando, na verdade, elas seguem uma tradição de ruptura imediata e de posterior revalorização do passado, processo que já vinha em curso desde o século XIX, sobre o qual Octávio Paz afirma referindo-se ao contexto espanhol:

Modernidade antimoderna, rebelião ambígua, o modernismo foi um antitradicionalismo e, em seus primeiros tempos, um anticlassicismo; uma negação de certa tradição espanhola. Digo *certa* porque depois os modernistas descobriram a outra tradição espanhola, a verdadeira. Seu afrancesamento foi um cosmopolitismo: para eles, Paris era, mais que a capital de uma nação, o centro de uma estética. O cosmopolitismo os fez descobrir outras literaturas e revalorizar o passado indígena. A exaltação do mundo pré-hispânico foi, é claro, antes de tudo estética, mas também algo mais: uma crítica da modernidade e muito especialmente do progresso à maneira norte-americana³⁶.

Em *Macunaíma*, a modernidade de Mário de Andrade situa-se nesse paradoxo através do qual a negação da tradição literária brasileira imediata – como o parnasianismo e o realismo – permite a incorporação dos novos referenciais estéticos europeus. Contudo, esse gesto acaba se transformando numa crítica da própria sociedade que o engendrou – a moderna – e provoca uma revalorização do passado enquanto meio de resistência cultural. O novo é construído, então, igualmente a partir da apropriação da matéria-prima do passado. As lendas, tradições e linguagens “primitivas” às quais o escritor paulista recorre, são inseridas dentro de um processo

³⁶ PAZ, Octávio. op. cit., p. 120 - 121.

de elaboração extremamente sofisticado, desenvolvido como crítica, reflexão ou mesmo simulação, no plano da linguagem e das mudanças que ocorrem no campo das sensibilidades provocadas pela sociedade industrial. É nessa perspectiva que o *Macunaíma* de Mário de Andrade, como veremos no capítulo a seguir, comprova sua filiação às vanguardas ao hibridizar, de forma paradoxal, elementos “primitivos” e modernos.

1.3 *Macunaíma*: uma reinvenção à luz das estéticas de vanguarda

No fundo do mato-virgem nasceu *Macunaíma*, herói de 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 de *Macunaíma*³⁷.

Poucos textos foram tão impactantes na história da literatura brasileira quanto *Macunaíma*. Sua linguagem sintética e coloquial, amalgamada em uma trama fantástica e fragmentada, proporcionou aos leitores do período uma experiência estética singular, na medida em que ajudou a reorientar os padrões de gosto da época, ajustados, de um modo geral, à repetição *ad infinitum* de modelos pré-estabelecidos que, na visão de Antonio Candido, corresponde ao que se poderia chamar de “naturalismo acadêmico, fascinado pelo classicismo greco-latino já diluído na convenção acadêmica européia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo”³⁸.

³⁷ ANDRADE, Mario de. *Macunaíma; edição crítica*. Telê Porto Ancona Lopez, (Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 5.

³⁸ CANDIDO, Antônio. op. cit., p. 115.

Já em seu trecho inicial, o texto de Mário de Andrade exhibe, através da construção, o ambiente de liberdade e experimentação em que foi concebido. Nele, fica a cargo de uma seqüência de quatro frases sucintas a transmissão de todas as informações acerca do nascimento do herói. O primeiro enunciado, além do nome (“Macunaíma”) e do local em que foi parido (“fundo do mato-virgem”), traz o aposto “herói de nossa gente”, que anuncia os desígnios futuros do herói. A frase seguinte apresenta a supressão do pronome pessoal de terceira pessoa do singular *ele*, imprimindo uma síntese ainda maior à já resumida caracterização do protagonista: “Era preto retinto e filho do medo da noite”. Em seguida, o terceiro enunciado, o mais longo deles, situa-nos em relação às circunstâncias do nascimento da criança, em que ao equilíbrio inicial – o “silêncio” do Uraricoera – será abalado pela chegada de “uma criança feia”. Cabe observar que a expressão “criança feia” soma-se a “fundo do mato-virgem” e “filho do medo da noite” enquanto termos que contrastam com a principal atribuição do índio amazonense: ser o “herói de nossa gente”. Para não haver dúvida, a quarta frase reitera ao leitor que é exatamente essa criança, com características antitéticas “que chamaram de Macunaíma”.

O primeiro elemento que salta aos olhos na leitura do parágrafo inicial da obra de Mário de Andrade é a síntese vocabular. Do ponto de vista das características físicas, as únicas informações de que dispomos nos quatro primeiros capítulos são que Macunaíma é um índio “preto retinto”, “uma criança feia” e que atinge a maioridade quando é alvo da mágica de uma cotia e fica “do tamanho de um homem taludo”. No quinto capítulo – *Piaimã* – o herói passa por uma nova transformação após banhar-se na água represada na pegada do gigante Sumé, ficando “branco louro e de olhos azuis”. Esta economia descritiva, uma das marcas da narrativa de Mário de Andrade, provoca uma ruptura com os padrões estilísticos que formavam o gosto do leitor do período. Sabe-se que um dos princípios que orientavam a prosa brasileira entre o final do século

XIX e o início do XX era a busca de uma linguagem que pudesse captar todos os pequenos detalhes da realidade sensível. Desse modo, os escritores empreendiam, com rigor científico, uma observação sistemática de ambientes e personagens, no intuito de se desenvolver longas caracterizações dos mesmos. Esse tipo de procedimento foi responsável por uma reação crítica por parte de alguns escritores do próprio período. Machado de Assis, por exemplo, é autor de uma célebre crítica ao romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, através da qual ironiza esse tipo de escrita, afirmando que “a nova poética [...] só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”³⁹.

Em *Macunaíma*, a ironia também é utilizada em larga escala como um instrumento poderoso através do qual as vanguardas promovem uma ridicularização do passado como forma de afirmação dos seus pressupostos estéticos. No capítulo XII, *Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens*, o herói arquiteta um plano para conseguir dinheiro e viajar para a Europa, local onde Venceslau Pietro Pietra fora curar as dores provocadas por Exu. A idéia de Macunaíma consiste em disfarçar-se de pintor para conseguir uma bolsa do governo. Após vestir toda indumentária típica do artista acadêmico, o herói, de acordo com o texto: “matou o tempo fazendo pinturas. Assim: agarrou num romance de Eça de Queirós e foi na Cantareira passear”⁴⁰.

De Machado de Assis a Mário de Andrade é perceptível o modo como a reflexão crítica que se mantinha no campo do debate acadêmico migra para o da postura combatente das vanguardas que, no caso em destaque, manifesta-se na construção de situações dentro da própria obra que ironizam os princípios estéticos do passado. Esse princípio também se faz presente no capítulo *Carta pras Icamiabas*, já comentada anteriormente, e no primeiro parágrafo de

³⁹ ASSIS, Machado de. *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961, p. 110.

⁴⁰ ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 112.

Macunaíma que, como apontou Cavalcanti Proença, funciona como uma paródia do romance indianista *Iracema*, de José de Alencar, na medida em que a heroína romântica tem um nascimento glamoroso, em um cenário paradisíaco: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema”⁴¹, enquanto que *Macunaíma*, como vimos nasce “No fundo do mato virgem”.

É importante acrescentar que, como vimos, o modo sintético como as características físicas de *Macunaíma* nos são apresentadas marca um gesto de ruptura entre a rapsódia de Mário de Andrade e os textos tidos como acadêmicos, seja o realismo de Eça de Queirós ou o romantismo de José de Alencar. No caso deste segundo, cabe observar que, enquanto *Macunaíma* é apenas caracterizado como “preto retinto” e “uma criança feia”, o narrador de *Iracema* gasta vários parágrafos na descrição física da indígena, que vai da cabeça – “a virgem dos lábios de mel” – aos pés da personagem: “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas”⁴².

A síntese na descrição física dos personagens é uma das marcas da narrativa de *Macunaíma*. A apresentação dos irmãos do protagonista se resume à seguinte frase: “Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem”; economia também seguida na caracterização de Sofará: “A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará”.

De um modo geral, percebe-se que as informações sobre os atributos físicos dos personagens encontram-se no nível daquilo que é fundamental para o desenvolvimento da trama. Quando *Macunaíma* encontra Ci, Mãe do Mato, por exemplo, a identificação da guerreira como uma integrante da tribo das icamiabas se dá a partir de uma característica peculiar: “Logo viu

⁴¹ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2001, p. 13.

⁴² Ibid.

pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte das mulheres sozinhas”⁴³. Em seguida, uma outra descrição física de Ci tem a função de informar o leitor sobre o fascínio que a beleza da indígena exercerá sobre Macunaíma: “A cunhã era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo”⁴⁴.

À síntese vocabular, soma-se outro procedimento recorrente na escrita de *Macunaíma*: o uso da linguagem coloquial. Ainda na primeira página de sua obra, Mário de Andrade rompe com todos os princípios de elegância vocabular do período ao inserir palavras estranhas ao léxico padrão. No intuito de caracterizar o dia-a-dia do herói, o narrador diz que ele “Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém.” A frase em destaque apresenta, pelo menos, três rupturas com a norma padrão: a conjunção adversativa “mas” não é precedida por vírgula, a conjunção *se* é grafada como “si”, remetendo à sua forma oral, e a construção “dandava” também remete a um traço de oralidade: o modo como algumas crianças a pronunciam quando estão aprendendo a utilizar o imperfeito do verbo andar. Soma-se a esses desvios, o fato de que inúmeras palavras do léxico dos indígenas e dos negros africanos são incorporadas ao texto, criando uma sonoridade e uma cadência singulares.

As rupturas provocadas por *Macunaíma* afetam profundamente o campo da sintaxe. Nesse sentido, um dos procedimentos mais célebres utilizados por Mário de Andrade é a enumeração sem pontuação entre os termos. O narrador, por exemplo, diz que Macunaíma freqüentava “com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicoque, todas essas danças religiosas da tribo”⁴⁵, ficando evidente a supressão do uso de vírgulas entre os vocábulos que remetem a diferentes celebrações indígenas.

⁴³ ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 22.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., p. 6.

Para o leitor brasileiro dos anos 20, a síntese vocabular, o coloquialismo e a fragmentação de *Macunaíma*, incentivaram um intenso debate sobre a linguagem do livro, conforme o próprio Mário de Andrade, em carta a amigos, comenta em relação à recepção crítica de sua obra:

Tristão de Ataíde fez sobre o estilo do livro uma observação perfeitamente boba, não entendeu nada nesse ponto. Falou que de tanto a gente abraçar a língua esta acabou, não se parecendo com coisa nenhuma. Isso é bobice⁴⁶.

Além da resenha de Tristão de Ataíde, a crítica de José Vieira também inquietou o escritor paulista, que escreveu em carta dirigida a Manuel Bandeira:

Recebi o artigo do José Vieira.[...] Quanto a falar que *Macunaíma* não tem sintaxe é bobagem. Tem a sintaxe dele e duvido que seja menos claro de ler que o estilo passo-de-elefante, pedante e pesadão do artigo de José Vieira⁴⁷.

Em outra carta dirigida a Manuel Bandeira, Mário de Andrade ratifica sua indignação acerca das resenhas de Tristão de Ataíde e de João Ribeiro que, na sua visão, não compreenderam sua obra:

Mas também é certo que a primeira idéia nasceu de estar ferido pela agressiva incompreensão com que críticos, especialmente João Ribeiro, e especialissimamente Tristão, receberam *Macunaíma*, que juro que considero uma obra-prima ratada, mas que tenho a consciência de que é um livro notável⁴⁸.

A incompreensão da obra de Mário de Andrade talvez se justifique pelo fato da linguagem de *Macunaíma* ser concebida a partir de dois referenciais estéticos das vanguardas européias: o primitivismo e o futurismo. Aliás, aproximar esses dois termos já soa um tanto contraditório, na

⁴⁶ Considerações em cartas: 1927-1945. In: ANDRADE, Mario de. op.cit., p.504.

⁴⁷ Ibid., p. 505.

⁴⁸ Ibid., p. 510.

medida em que o vocábulo primitivo nos remete à idéia de algo pouco evoluído, na ótica do sistema racionalista burguês, enquanto que a palavra futuro celebra, justamente, o avanço técnico. Contudo, como veremos, o escritor paulista consegue sincretizar, em sua obra, tanto as referências arcaicas quanto as modernas.

Em primeiro lugar, é fundamental estabelecer um parâmetro em relação àquilo que conceituamos como primitivista. Uma simples enunciação como: “- Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz” poderia soar como primitivo, na medida em que seu falante não demonstra domínio da norma padrão e, por extensão, indicaria que ele estaria à margem do processo de alfabetização, de desenvolvimento intelectual, enfim, se enquadraria na concepção através da qual:

Para a maioria do público burguês dessa época a palavra significava povos e culturas atrasados e incivilizados. Numa época em que os franceses, como os britânicos e os alemães estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do Sul, e criavam museus etnográficos e várias formas de estudo antropológico institucionalizado, os artefatos dos povos colonizados eram vistos amplamente como prova de sua natureza incivilizada “bárbara”, de sua falta de “progresso” cultural. Essa visão era reforçada pela crescente popularidade das teorias pseudodarwinistas da evolução cultural⁴⁹.

O primitivismo que aqui enfocamos para a análise de *Macunaíma* se distancia dessa visão preconceituosa e, em seu lugar, propõe um resgate da cultura primitiva enquanto um procedimento ligado à estética de vanguarda. Logo, a enunciação que destacamos deve ser valorizada pela representação que propõe, no plano da escrita, toda a riqueza da linguagem popular e da sua inventividade na recriação da realidade. O primitivismo é uma forma de expressão da estética de vanguarda que visa romper com os modos de representação vinculados

⁴⁹ PERRY, Gill. O Primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo e abstração*. Tradução Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 5.

ao espaço plástico renascentista e reivindicar o direito à fruição de outros sistemas artísticos. Esses pressupostos constituíam-se em uma ofensiva contra o sistema racionalista de pensamento. Os modernistas, portanto, estão situados dentro de um cenário mais amplo, em que os conceitos de verdade, de realidade e de unicidade são questionados através da música impressionista de Debussy, do expressionismo alemão, do intuicionismo de Bergson, do relativismo de Einstein, do cubismo de Picasso e da psicanálise de Freud, enfim, em modos, como salienta o crítico Alfredo Bosi, de se deixar atrair pela:

[...] sedução do irracionalismo, como atitude existencial e estética, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academicismo em geral⁵⁰.

O reflexo da tendência primitivista na arte brasileira se dá por três vias: uma primeira efetuada através das viagens que os nossos artistas fazem para o exterior e o contato que travam com os artistas europeus e a valorização da cultura “primitiva” que promoviam; uma segunda, realizada através da contemplação das obras dos novos expoentes das artes plásticas brasileiras, particularmente os de Anita Malfatti e os de Victor Brecheret; e, finalmente uma terceira, através das viagens que os modernistas fizeram pelo interior do Brasil, como Mário de Andrade, que registrou suas impressões sobre o norte do país no livro *O Turista Aprendiz*⁵¹.

Ao viajar para a Europa, nossos futuros modernistas travam contato com as novas estéticas européias que não eram difundidas no Brasil – já que a Academia Nacional de Belas Artes premiava anualmente os artistas consagrados com viagens para o exterior. Contudo, estes mantinham-se alinhados com a estética academicista. Oswald de Andrade conhece o futurismo de

⁵⁰ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 305.

⁵¹ ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Marinetti em Paris e traz em sua bagagem as influências dos versos livres de Paul Fort; Manuel Bandeira conhece Paul Éluard em um sanatório na Suíça; Ronald de Carvalho participa da fundação da revista portuguesa Orfeu; Tarsila do Amaral estuda com Fernand Léger e os brasileiros recebem a visita do cubista Blaise Cendrars. O discurso de ruptura e renovação difundido pelos europeus ajuda a criar um clima de efervescência cultural no país e mobiliza nossos artistas no sentido de reivindicar, na avaliação de Mário de Andrade, o “direito permanente à pesquisa estética”⁵², pesquisa esta que será orientada, no campo formal, justamente pelas influências européias, conforme ressalta Antonio Candido:

No campo da pesquisa formal, os modernistas vão inspirar-se, em parte de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália [...] mas não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil, as culturas primitivas se misturaram à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente⁵³.

A pesquisa etnográfica da qual fala Antonio Candido e sua fusão com o “contrabando” de aspectos formais europeus foram os elementos fundamentais na educação estética dos nossos modernistas. Se, por um lado, essa formação se dá, conforme ressaltamos, diretamente através do contato travado com os artistas europeus, por outro, é importante destacar o papel determinante que as artes plásticas brasileiras vão exercer no imaginário dos jovens escritores. Esse papel pode ser avaliado a partir de uma conhecida passagem da vida de Mário de Andrade. No artigo *O Movimento Modernista*⁵⁴, o escritor vincula sua descoberta da arte moderna com a aquisição da escultura *Cabeça de Cristo*, de Victor Brecheret. Diz Mário de Andrade: “Eu passara esse ano de

⁵² ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 266.

⁵³ CANDIDO, Antônio. op. cit., p. 120.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. op. cit., p. 254.

1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas”⁵⁵. Então o amigo Victor Brecheret concede a honra a Mário de Andrade de passar sua escultura do gesso para o bronze. Após conseguir dinheiro emprestado, Mário de Andrade então desembrulha sua nova peça em casa e, de acordo com os relatos do escritor, a atitude de sua família foi de total repúdio, como de sua tia que, ao vê-la, diz: “Onde se viu Cristo de trancinha! Era feio! Medonho! Maria Luisa, vosso filho é um ‘perdido’ mesmo”⁵⁶. Logo após o jantar, Mário de Andrade, enfurecido com a reação da família diante da obra retira-se para o quarto e escreve os primeiros versos de *Paulicéia Desvairada*⁵⁷. Esse episódio serve como ponto de reflexão sobre a importância das artes plásticas na formação da experiência modernista brasileira, conforme avaliação de Mário Pedrosa:

Sob o impacto produzido nos jovens literatos pelas esculturas de Brecheret e as pinturas sombriamente dramáticas de Malfatti, os cânones do academicismo literário de que ainda estavam impregnados começaram a ceder. Assim, a iniciativa modernista delas começou a se fazer não através da literatura e da poesia mas através das artes especificamente não verbais da pintura e da escultura⁵⁸.

De fato, a escultura de Brecheret trazia consigo alguns dos paradigmas que iriam orientar o fazer artístico dos modernistas brasileiros, como a ruptura com a iconografia oficial e uma nova experiência formal que a aproximava da arte naïf.

O desejo de se desenvolver o fazer artístico a partir dos “instintos naturais”, distanciando-o da experiência racionalista e dos fins burgueses, move o interesse dos artistas em direção ao resgate de formas primitivas de expressão. A *Cabeça de Cristo*, de Brecheret é somente uma

⁵⁵ Ibid., p. 255.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Oflia Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 2004, p. 137.

entre várias outras obras escultóricas que buscam aproximar o gesto artístico dos procedimentos utilizados pelas artes africana, indígena, egípcia e da polinésia; procedimentos esses que, convencionalmente, passaram a ser designados como primitivismo⁵⁹.

É interessante perceber que a experimentação da expressão “primitivista” de Brecheret e Malfatti funcionam como abertura de uma vereda dentro do repertório de experiências estéticas vividas pelo escritor paulista. Mário de Andrade percebe a importância da pesquisa etnográfica no processo de construção do discurso modernista, sobretudo, no caso brasileiro, cujas influências das culturas indígenas e africana são inegáveis.

O interesse despertado pela arte primitiva em Mário de Andrade fica evidente ao contemplarmos sua coleção particular de arte. O escritor, ainda durante o período de gestação de *Macunaíma*, faz algumas viagens, refazendo o percurso do etnólogo Koch-Grünberg e colhendo diversos objetos artísticos pertencentes às mais diversas matrizes culturais como a indígena (flautas de osso e de pão, chocalho de guizos, colar de costelas de cobra, pingente de lança); a afro-brasileira (oxê de xangô, exu sete caminhos) e mesmo da sertaneja, como botas e chapéus.

É possível dizer que o impacto da arte primitiva brasileira no imaginário de Mário de Andrade coloca-o em sintonia com a sensibilidade européia que, paralelamente, encontrava-se mobilizada pelo choque causado pela arte negra, pelas madeiras esculpidas pelos indígenas das Ilhas Palaos (Oceania) e, ainda, pelos objetos africanos em exposição nos museus etnográficos. Esses objetos passam a ser expostos em galerias de arte e a ocupar o mesmo status das obras modernistas do período. É possível, então, reiterar aquilo que declara Mário Pedrosa no que diz respeito à importância da arte primitiva no discurso modernista brasileiro:

⁵⁹ É importante salientar que esse termo foi usado criado no final do século XIX e problematizado no final do século XX. Hoje, de acordo com Gill Perry, o conceito deve ser utilizado entre aspas para definir uma cultura diferente da nossa, ou seja, “primitiva” de acordo com a nossa noção ocidental do que é civilizado. Em síntese: “O primitivismo é, portanto, usado geralmente para referir-se aos discursos sobre o “primitivo”. HARRISON, Charles. et al. op. cit., p. 5.

O europeu começa a desprovincianizar-se, e a admitir que fora da Europa pode haver outras culturas dignas de apreço. Museus etnográficos são fundados em várias capitais. As missões arqueológicas e culturais se multiplicam. Frobenius, no início do século, de volta da África, comunica aos europeus surpresos a existência ali de grandes centros artísticos. Também da Oceania, sobretudo da Melanésia, chegam à Europa mensagens artísticas de primeira ordem. Representa, assim, para o europeu até então confinado orgulhosamente em seu terreiro, verdadeira revelação o conhecimento de culturas primitivas capazes de produzir obras de arte de incomparável expressão plástica.

[...]

O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil e a sua carta de naturalização brasileira. A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob a sua influência que nasceram, logo após a semana, os movimentos do ‘Pau-Brasil’ e do ‘Antropofagismo’⁶⁰.

A contribuição do primitivismo se dá, sobretudo, conforme expõe Mário Pedrosa, na construção dos nossos manifestos modernistas, como no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, em que se defende “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”⁶¹.

No minucioso roteiro que Manuel Cavalcanti Proença faz de *Macunaíma*, há uma pesquisa detalhada das fontes às quais Mário de Andrade recorreu para a criação de sua rapsódia. Quase como uma colagem dadaísta, aleatória, o escritor paulista faz uma espécie de inventário da fala brasileira, constituída, de acordo com Cavalcanti Proença, a partir da justaposição de traços de oralidade (“guspia”, “milhor”); frases feitas (“Tô com o estômago nas costas”, “É oito ou oitenta”, “Vou cair fora”); provérbios populares (“espinho que pinica de pequeno já traz ponta”); e, ainda, frases que hibridizam as influências culturais que incidiram na formação do país: “E numa pajelança Rei Nagô”.

⁶⁰ PEDROSA, Mário. op. cit. p. 141.

⁶¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). op.cit., p. 327.

Além do campo da linguagem *stricto sensu*, a influência “primitivista” se dá no próprio modo de narrar, na maneira como os fatos são expostos e na relação entre eles, em que alguns capítulos aparecem desconexos – como a “Carta pras Icamíabas” e “Pauí Pódole” – e em que a história do índio amazonense não segue nenhuma relação de verossimilhança espaço-temporal. Portanto, ao nos referirmos à linguagem de *Macunaíma* como “primitiva”, a entendemos aqui enquanto uma linguagem originária, poética, concebida como alegoria. Conforme observa Leda Miranda Hühne, Mário de Andrade cria uma “narrativa mítica, a partir de mitos idealizados e mantidos pelos homens primitivos, índios, negros, mestiços”⁶². Hühne afirma também que a busca do “primitivismo” tinha como intuito estabelecer um “descomprometimento com os valores do colonizador”⁶³, ou seja, o retorno ao homem primitivo, o homem pau-brasil constitui-se em uma busca por um modo de representação mais em consonância com o nosso passado cultural.

Contudo, é preciso atentar para o fato que, assim como *Macunaíma* sente-se seduzido pela cultura européia, nossos modernistas também buscaram uma maneira de conciliar a pesquisa empreendida junto às fontes culturais brasileiras com o acolhimento do discurso do europeu, portanto, do colonizador, conforme ressalta Alfredo Bosi:

Em *Macunaíma*, a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno faz-se via Freud e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do Inconsciente e da ‘mentalidade pré-lógica’ propiciaram⁶⁴.

Como temos reiterado, o primitivismo caracteriza-se como uma tendência estética cujo discurso remete à cultura popular, no entanto, apresentando um processo de construção

⁶² HÜHNE, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2002, p. 355.

⁶³ *Ibid.*, p. 353.

⁶⁴ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, p. 352.

extremamente sofisticado. Analisando as obras do artista plástico Émile Bernard, o crítico Gill Perry concluiu que “a linguagem visual por meio da qual Bernard reconstrói esse primitivismo pertence a uma linhagem complicada”⁶⁵. Em seguida, percebe que na sua obra, Paul Gauguin “fazia uma associação implícita entre um modo de expressão artística ‘sem artifícios’ e a criatividade – ou potencial criativo – do artista moderno”⁶⁶.

A leitura de *Macunaíma* nos permite concluir que Mário de Andrade perfaz esse mesmo caminho, já que, além da influência do primitivismo, o escritor apresenta uma concepção estética em consonância com outros movimentos de vanguarda do período, como o futurismo.

O manifesto técnico da literatura futurista, publicado em 11 de maio de 1912, por F.T. Marinetti, investiu no “Desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino”⁶⁷. Desse modo, a destruição da sintaxe, a diminuição do uso de adjetivos e advérbios e a busca por construir enunciados e frases menores e com grande carga semântica tornaram-se princípios que afetariam profundamente a sensibilidade do leitor da época.

Como vimos no capítulo anterior, os movimentos de vanguarda refletem o desejo de buscar técnicas de invenção artística que estivessem em consonância com as mudanças que ocorriam dentro do panorama urbano e, conseqüentemente, do cotidiano da sociedade do início do século XX. Desse modo, os discursos estéticos que ascendem nesse período estão voltados para defesa do direito à experimentação. O mundo artístico, agora, não era mais um retrato da realidade aparente, do descritivismo da literatura realista, mas estruturava-se em leis próprias, preocupava-se com o modo como a linguagem poderia recriar a própria realidade a partir da sensibilização do artista provocada pela vida moderna.

⁶⁵ PERRY, Gil. In: HARRISON, Charles. et al. op. cit., p. 16.

⁶⁶ Ibid., p. 19.

⁶⁷ MARINETTI, F.T. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). op. cit., p. 95.

Uma análise da construção da linguagem de *Macunaíma* permite-nos evidenciar como o discurso das vanguardas européias vai influenciar a escrita de Mário de Andrade. Além da síntese vocabular e da hibridização cultural, a obra do escritor paulista explicita o uso de diversos outros procedimentos de vanguarda.

No capítulo V, *Piaimã*, Macunaíma e seus irmãos banham-se com uma água encantada, que se encontrava represada pela pegada do gigante Sumé. Ao terem sua cor alterada, os indígenas chamam a atenção de todos os animais da selva que os olham assombrados: “O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu, o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d’água”⁶⁸. A enunciação em destaque revela que Mário de Andrade abandona o uso de vírgulas e descreve os vários tipos de jacarés existentes naquela região. Para tal, utiliza-se de um procedimento notadamente de vanguarda, conforme teorizado por Marinetti: “Para dar os movimentos sucessivos de um objeto é preciso dar a cadeia das analogias que ele evoca, cada uma condensada, concentrada em uma palavra essencial”⁶⁹. A palavra “jacaré” funciona, portanto, como um elemento que coordena todo o jogo proposto pelo escritor paulista.

A inserção de *Macunaíma* no espaço urbano funciona como metáfora do próprio processo de construção da rapsódia, na medida em que também sincretiza o arcaico e o moderno.

Macunaíma chega à cidade de São Paulo em uma “boca-da-noite fria”. Ao desembarcar às margens do rio Tietê, o herói ouve a “gritaria da papagaiada imperial se despedindo”⁷⁰, um prenúncio de que aquela era a zona limítrofe entre o Brasil arcaico, que ficava para trás com os pássaros, e o moderno, que seria experienciado a partir do dia seguinte, quando o herói, ao

⁶⁸ ANDRADE, Mario de. *Macunaíma; edição crítica*. Telê Porto Ancona Lopez, (Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 38.

⁶⁹ MARINETTI, F.T. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). op. cit., p. 96.

⁷⁰ ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 39.

acordar, constata que a familiar paisagem das selvas — “Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo” — havia sido substituída pelos signos da civilização industrial: “em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés...Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!”⁷¹.

Ser máquina, na ótica do índio amazonense, significava pertencer a um universo cultural alheio ao seu, que não era regido pelas forças da natureza, conforme o herói estava habituado, mas constituía-se em um mundo governado pela deusa “Máquina”, que mantinha o controle dos “seres” autômatos, como “elevadores” e “chevolés” ou era responsável pela produção de objetos tecnológicos, como a “máquina telefone”, “máquina sapatos” e a “máquina meia-de-seda”.

Diante desse estranho cenário, Macunaíma também percebe que, paradoxalmente, as máquinas eram uma criação do homem, mas exerciam sobre ele uma curiosa influência: “A máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina...”⁷². É importante notar, aqui, que o discurso do herói vai muito além do simples humor, apontando para uma idéia comum às vanguardas, a de que a experiência urbana não só afetava a sensibilidade do sujeito, mas também suscitava a percepção de que a vida moderna impunha novas formas de comportamento, muitas delas exigindo do homem uma adaptação ao ritmo das máquinas. Esse fato provocava a impressão de que estávamos diante de uma era em que os homens e as máquinas estavam fadados a uma simbiose, a tornarem-se um só ser. Essa é a percepção inicial de Macunaíma que, quando começa a “maquinar” (verbo muito apropriado para indicar a influência das máquinas no pensamento do herói) sobre o assunto conclui que “Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”⁷³, reproduzindo, assim, o discurso vanguardista de Marinetti em seu *Manifesto Futurista*, onde propunha que “Com o conhecimento e a amizade da

⁷¹ Ibid., p. 40.

⁷² Ibid., p. 41.

⁷³ Ibid.

matéria, da qual os cientistas não poderão conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do homem mecânico de partes mutáveis”⁷⁴. É fundamental assinalar que a influência futurista aparece em Mário de Andrade somente no plano formal, dos procedimentos da construção textual, já que o autor paulista não compartilha dos pressupostos ideológicos que sustentam o discurso de Marinetti. Enquanto o autor paulista desenvolve uma postura crítica em relação às máquinas, o italiano expressa um entusiasmo com o progresso científico-tecnológico.

As indagações de Macunaíma nos permitem refletir, portanto, acerca do impacto do Brasil moderno diante do arcaísmo dos nossos costumes e instituições, na medida em que a perturbação de sua inteligência e a sua dificuldade em compreender a relação que se estabelecia entre os homens e as máquinas servem-nos de paradigma do próprio modo como a sensibilidade dos artistas será afetada pelas transformações do cenário urbano. O próprio Mário de Andrade, na célebre conferência sobre o movimento modernista, já citada anteriormente, afirma que:

a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais [...] os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional⁷⁵.

Mário de Andrade se refere a uma São Paulo que vê, entre 1890 e 1920, sua população saltar de 65.000 para 580.000 habitantes; uma cidade que cresce vertiginosamente impulsionada pelo desenvolvimento da economia cafeeira que, por sua vez, fornece as bases do crescimento industrial, atraindo grandes fluxos migratórios, alicerçando a rede bancária e promovendo o desenvolvimento ferroviário. Esse conjunto de mudanças que atestam o nascimento de uma nova metrópole não só sensibilizam o “pensamento selvagem” de Macunaíma, mas também o dos seus

⁷⁴ MARINETTI, F.T. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). op. cit., p. 92.

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia. 2002, p. 92.

próprios habitantes e a cena urbana que se desenha se oferece como um terreno fértil para o desenvolvimento de uma nova forma de expressão: a arte moderna.

Em primeiro lugar, o fato de São Paulo abrigar a primeira manifestação modernista brasileira se deve ao distanciamento que a cidade mantinha da capital do país, o Rio de Janeiro, e das instituições artísticas lá sediadas. É importante lembrar que o centro cultural do país no início do século era o Rio de Janeiro e, exatamente por esse motivo, a cidade mantinha uma forte tradição academicista em virtude das instituições culturais que lá estavam instaladas, como a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas-Artes, conforme ressalta o crítico Carlos Zílio:

É quase unânime a aceitação da teoria que localiza em São Paulo a origem da arte moderna, e não no Rio de Janeiro, devido à menor solidez das instituições culturais paulistas. Longe do arbítrio e do convívio com as instituições federais, a arte moderna teria encontrado em São Paulo terreno mais favorável ao seu surgimento⁷⁶.

Certamente se soma ao elemento geográfico um segundo fator, aquele que diz respeito às transformações que se operavam na cidade e o modo como as mesmas proporcionavam aos seus cidadãos um contato direto com os novos signos da modernidade, exigindo do artista uma atualização de suas estéticas, ou seja, uma maneira de colocar o objeto artístico em sintonia com a nova sensibilidade que se instaurava. O ambiente cosmopolita que se inaugura na capital paulista (com o “automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte”, conforme nos apontava Menotti del Picchia⁷⁷) e a maneira como o cidadão o experienciava é sintomaticamente exposto no texto de Mário de Andrade quando Macunaíma, ao chegar em São Paulo, passa a denominar como “máquina” tudo aquilo que não era fruto da natureza, mas sim da

⁷⁶ ZÍLIO, Carlos. A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 40.

⁷⁷ DEL PICCHIA, Menotti. In: TELLES, Gilberto Mendonça (Org.).op. cit., p. 288.

industrialização – “máquina telefone”, “máquina ruge”, “máquina meia de seda”, “máquina cinta”, “máquina sapatos”.

A experiência de Macunaíma na capital paulista pode ser dividida, então, em três momentos: um primeira de contemplação e dúvida, quando o herói tem sua “inteligência perturbada” e não consegue compreender a relação existente entre o homem e a máquina; um segundo em que já demonstra uma certa adaptação com as máquinas, fazendo uso do telefone, de um frigorífico, de uma garrucha, entre outros; e um terceiro, em que o herói já se mostra totalmente seduzido pelos elementos da civilização industrial e, no seu retorno para casa, acaba “comprando o que mais o entusiasma na civilização paulista”⁷⁸, como um “revolver Smith-Wesson” e um “relógio Patek”. Essa aquisição dos produtos importados feita pelo índio amazonense funciona, de acordo com Eneida Maria de Souza, “emblematicamente, como o traço de ambivalência de Macunaíma, situado no limite entre a civilização e a barbárie”⁷⁹.

Macunaíma rapidamente se acostuma com a presença das máquinas no cotidiano e transforma “Jiguê na máquina telefone”. Esse gesto irreverente denuncia o processo de construção de Mário de Andrade que vai, nas palavras de Haroldo de Campos, “Cedendo às imagens da lógica fabular, ‘primitivando-se’”⁸⁰. Em outras palavras, o cenário é urbano, modernista, mas o processo utilizado é a magia, a transformação, prática comum às sociedades “primitivas”. Essa passagem de *Macunaíma*, como diversas outras, poderia nos induzir a desqualificar a narrativa de Mário de Andrade com relação ao seu pertencimento ao cenário vanguardista não fosse o fato de que a busca do “primitivismo” está na própria raiz do

⁷⁸ ANDRADE, Mario de. *Macunaíma; edição crítica*. Telê Porto Ancona Lopez, (Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 136.

⁷⁹ SOUZA, Eneida Maria de. op. cit. p. 13.

⁸⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 07.

modernismo. Ou seja, em *Macunaíma*, não é só o personagem que simboliza o “selvagem”, mas o primitivismo está no próprio processo de construção da obra.

O desejo de se explorar, no campo da linguagem, esse limite entre “a civilização e a barbárie” é o que caracteriza nossa própria experiência modernista. Dentro dessa perspectiva, *Macunaíma* se revela uma obra singular, na medida em que nos permite refletir sobre o modo como a experiência de vanguarda no Brasil se equilibra sobre a tênue linha do paradoxo, seja no seu discurso, seja no processo de construção da obra.

2 MACUNAÍMA E A EXPERIÊNCIA DE VANGUARDA NO CINEMA NOVO

2.1 Adaptação como reinvenção

No filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, a chegada do herói à cidade de São Paulo não se dá “na boca da noite”, às margens do rio Tietê, conforme destacamos na leitura do livro de Mário de Andrade. Acompanhado por seus irmãos Maanape e Jiguê, e também por Iriqui, o índio amazonense chega à capital paulista na caçamba de um caminhão, em meio a um grupo de imigrantes. Quando o veículo se aproxima do subúrbio, o motorista ordena que todos desçam e alerta: “Se o governo vê vocês chegando, vai todo mundo preso de volta pra roça. Diz que já tem mendigo demais na cidade”⁸¹.

Uma comparação entre a passagem original do texto de Mário de Andrade e a adaptação realizada por Joaquim Pedro permite constatar que, na transposição do plano da palavra para o da imagem, o diretor imprimiu um olhar contemporâneo sobre a estrutura da história, deslocando certos focos de tensão e, assim, produzindo novos sentidos para a obra do escritor modernista. No livro *Macunaíma*, por exemplo, o motivo da incursão do herói pela cidade de São Paulo é o desejo de recuperar o amuleto que simboliza o seu amor por Ci – a Muiraquitã. Já no filme, esse aspecto heróico – e um tanto romântico – da rapsódia é, nesse outro momento cultural, esvaziado.

⁸¹A partir deste capítulo, utilizaremos transcrições do filme *Macunaíma*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro/ Grupo Filmes/ Condor Filmes (Rio-GB), 1969.

Desse modo, a dimensão da busca deixa de ter motivação simbólica ou amorosa para ganhar um caráter social, já que a cena remete à questão do êxodo rural.

A comparação entre a mesma passagem no livro e no filme serve-nos como ponto de reflexão sobre os procedimentos envolvidos em uma adaptação. De um modo geral, podemos definir esse processo como uma “Reelaboração de uma obra ou expressão artística em outra linguagem ou gênero, desde que alguns elementos essenciais sejam respeitados pelo novo arranjo”⁸². Nesse sentido, é interessante perceber que assim como Mário de Andrade se apropria dos textos de Koch Grünberg para construir uma obra que serve como instrumento de reflexão sobre questões lingüísticas, políticas e estéticas do seu próprio tempo, Joaquim Pedro de Andrade faz um movimento parecido ao recorrer ao texto do escritor modernista para discutir questões contemporâneas ao seu filme.

Lançado em 1969, o filme *Macunaíma* é uma obra capital para se compreender aquele conturbado período vivido pelo Brasil. A obra de Joaquim Pedro de Andrade nos serve como elemento de reflexão sobre como a conjuntura política, marcada pela repressão militar, e também o momento estético – orientado pela multiplicidade de manifestações artísticas – influem na reescrita da obra de Mário de Andrade promovida pelo realizador brasileiro no plano cinematográfico.

De acordo com Joaquim Pedro de Andrade, o desejo de adaptar *Macunaíma* era cobiçado por diversos diretores: “nunca tentei realizá-lo antes, porque havia uma fila de gente pronta a fazê-lo, inclusive amigos meus”⁸³, contudo, sua ambição aflorou a partir do momento em que o diretor percebeu a possibilidade de se fazer uma leitura da obra de Mário de Andrade segundo a ótica da deglutição:

⁸² CUNHA, Newton. op. cit., p. 10.

⁸³ Em entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda. HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio/ Empresa Brasileira de Filmes, 1978, p. 113.

Escrevi duas adaptações que me consumiram quatro meses, mais ou menos de fevereiro a junho de 1968 (a filmagem só começou em setembro desse ano). Na primeira eu tentava racionalizar, de certa forma domar o livro. Mas as coisas colidiam. Iam em várias direções e não se completavam. Já na segunda, quando entendi que *Macunaíma* era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil, as coisas ficaram mais coerentes e os problemas começaram a ser resolvidos uns atrás dos outros⁸⁴.

A idéia da deglutição está na base da teoria de um dos manifestos mais importantes do nosso modernismo: o *Manifesto Antropófago*. Lançado em maio de 1928, no primeiro número da Revista de Antropofagia, o manifesto de Oswald de Andrade buscava promover um mergulho nas fontes “primitivas” de nossa cultura e articulá-las a um caráter contestador da estrutura política e cultural do colonizador, da sociedade patriarcal, da imitação não digerida da influência das metrópoles e também do indianismo ufanista. Toda essa crítica era feita por um viés anarquista, em que procedimentos como a paródia e a ironia objetivavam suscitar no leitor a reflexão a partir do riso.

Ao declarar que “*Macunaíma* era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil”, Joaquim Pedro nos conduz para uma das chaves interpretativas de sua obra, enfatizando que aquilo que o instigou na obra de Mário de Andrade era a sua possibilidade de leitura a partir do conceito criado por Oswald: “A antropofagia é a denúncia de uma condição primitiva de luta, uma luta resumida ao seu nível mais primário. Uma dentada, afinal de contas, destrói muito pouco”⁸⁵.

Ao longo do filme *Macunaíma* essa orientação teórica se torna perceptível, na medida em que a deglutição é evidenciada tanto em acontecimentos prosaicos quanto nos principais focos de tensão da obra: *Macunaíma* tinha como hábito decepar a cabeça de formigas saúvas, vê-se em

⁸⁴ Ibid., 112.

⁸⁵ Ibid.

apuros quando come a carne da perna do curupira e é amaldiçoado pela mãe quando se recusa a partilhar o alimento que tem escondido. Em São Paulo há a deglutição simbólica que o próprio sistema cosmopolita exerce sobre o personagem, o que se constitui também no trágico destino do principal antagonista da história: o gigante Piaimã cai na macarronada fumegante e é devorado pela própria esposa canibal, a velha Ceiuci. Vale lembrar que a última cena do filme mostra Macunaíma sendo devorado pela Uiara.

Todos os fatos acima apontados sugerem que a antropofagia é um dos principais componentes interpretativos de um percurso muito mais amplo, que inclui uma série de outros signos culturais.

Do ponto de vista estrutural, o filme *Macunaíma*, assim como o livro, pode ser dividido em três partes: uma primeira em que se narra o processo de formação do herói junto à sua família; uma segunda que retrata a incursão do protagonista no ambiente urbano de São Paulo; e, uma terceira, através da qual mostra-se o retorno de Macunaíma para a selva, fechando, então, o percurso circular da narrativa heróica. Desse modo, o filme, em primeira instância, parece seguir o modelo proposto por Haroldo de Campos na análise da estrutura do livro. Se nela, o ensaísta propõe que Mário de Andrade promove, simultaneamente uma aproximação e uma ruptura com o modelo fabular (por isso, emprega-se o termo protofábula), veremos a seguir que Joaquim Pedro tem uma atitude similar ao promover uma desconstrução do texto do escritor paulista.

Na primeira parte, a narrativa fílmica segue, de forma sintética, mas com fidelidade, o texto de Mário de Andrade. A câmera é colocada a serviço do desenvolvimento da ação e através do padrão campo e contracampo somos apresentados às peripécias do herói durante a sua fase de crescimento e de aquisição da maioridade. Além dos movimentos de câmeras e diálogos, Joaquim Pedro utiliza-se também da narração em *off* – que consiste no ato de se introduzir a voz de um locutor-narrador sobre uma determinada imagem. Os momentos em que esse recurso é utilizado

produzem uma idéia de reforço daquilo que está sendo mostrado, valorizando, também o texto de Mário de Andrade.

Do ponto de vista da trama, a primeira parte do filme (que mantém alguns dos principais acontecimentos do livro) pode ser sintetizada a partir da idéia de que, ao se mostrar o processo de formação do herói, os conflitos decorrem das rupturas com os padrões éticos de sua família. Durante o processo de formação de Macunaíma, três tipos de problemas são gerados pelo comportamento do herói: um primeiro, a partir de seus impulsos sexuais incontroláveis e de sua preguiça (que o faz brigar com os irmãos); outro decorrente do seu egoísmo (quando a família passa fome, ele esconde comida); e, finalmente, pelo fato de Macunaíma não respeitar os conselhos dados pela mãe e pelos irmãos.

Já na segunda parte da história, as intervenções realizadas por Joaquim Pedro de Andrade tornam-se mais perceptíveis. As mudanças já se iniciam, conforme destacamos, na seqüência que mostra a chegada do índio amazonense em São Paulo.

A cidade, em Mário de Andrade, era um ambiente impregnado pela presença dos paradigmas maquínicos. As máquinas, inicialmente, assustavam Macunaíma. Contudo, o indígena rapidamente aprendeu a conviver com elas, apesar de não compreender exatamente qual era o tipo de relação que as mesmas estabeleciam com o homem. Esse comportamento pode ser visto como uma metáfora da própria condição paradoxal do artista moderno brasileiro, que tentava articular – através da antropofagia – dois sistemas culturais distintos. No filme de Joaquim Pedro, a incursão do protagonista da história pela capital paulista acaba por nos apontar uma questão dúbia: Macunaíma com o seu “pensamento selvagem” não consegue entender as máquinas – produto da sociedade capitalista –; contudo, consegue incorporá-las ao seu cotidiano. É sobre essa tênue linha que se equilibram alguns dos principais focos de tensão do filme.

Já na terceira parte do filme merece destaque a seqüência final. Nela, Macunaíma encontra-se solitário no Uraricoera e preenche sua ociosidade contando suas aventuras para um papagaio. Subitamente, o protagonista é surpreendido pela aparição da Uiara – que, de acordo com as lendas indígenas, é um híbrido de mulher e peixe. Seduzido por sua beleza, o personagem pula no rio com a intenção de “brincar” com a Uiara. Após o mergulho do herói, a câmera, estática e em plano aberto, foca a superfície da lagoa, cuja água límpida vai sendo gradualmente manchada por um líquido vermelho, sugerindo tratar-se do sangue de Macunaíma, provavelmente estraçalhado no fundo do rio pela voracidade do monstro. À imagem final somam-se os créditos que, enquanto sobem, são acompanhados pela sinfonia *Marcha aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa Lobos. A repetição da música de abertura deixa claro para o espectador que se trata do final do filme, mesmo que, nesse momento, uma sensação de incompletude fique no ar e nos provoque indagações como: o que aconteceu com o herói? Por que foi estraçalhado?

No livro de Mário de Andrade, o mesmo acontecimento é movido por uma necessidade composicional. Macunaíma é trucidado pela Uiara, pois tratava-se de uma vingança articulada por Vei, a Sol, que se sentira humilhada quando o herói se recusara a casar com uma de suas filhas para ficar com uma varina portuguesa. A resolução que o livro dá para as aventuras de Macunaíma consiste na melancolia que o herói sente ao perder a muiiraquitã que motiva sua subida para o céu, transformando-se na constelação Ursa Maior.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade não traz esse epílogo e altera o sentido da obra original, na medida em que não contextualiza a morte do herói e, então, aquilo que no livro tinha uma explicação – a vingança – tem sua motivação deslocada. Conforme disse Joaquim Pedro:

“Macunaíma era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil”⁸⁶. Encerra-se o filme, portanto, com a idéia da antropofagia enquanto atitude estético-cultural.

Nesse sentido, podemos perceber que uma adaptação não consiste em uma transposição *ipsis litteris* de um texto literário para o plano cinematográfico, mas implica uma leitura interpretativa daquilo que é fundamental na obra. Essa atitude se faz necessária pela própria natureza do processo de adaptação, que envolve, como vimos, uma reelaboração no plano da linguagem.

Uma leitura comparativa entre o fragmento inicial do livro e as primeiras cenas do filme nos dá, por exemplo, a dimensão dessa experiência. Na obra de Mário de Andrade, um narrador em terceira pessoa onisciente conta que a índia tapahumas pariu uma “criança feia”. O parágrafo seguinte inicia-se com a frase: “Já na meninice fez coisas de sarapantar”⁸⁷, deixando claro para o leitor a ocorrência de uma elipse e, no terceiro parágrafo, afirma-se que o herói “Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém”⁸⁸. Nos três fragmentos destacados, os textos conduzem o leitor para a formulação de imagens mentais do que seria fisicamente esta “criança feia”, de como se deu o seu processo de crescimento, assinalado pela indicação “Já na meninice”, e, ainda, sobre como seria o movimento feito pelo herói com o objetivo de “ganhar vintém”.

A idéia que se fazia de uma “criança feia” frustra-se na medida em que, por razões que discutiremos adiante, o autor opta pela utilização de um adulto – Grande Otelo – simulando ser uma criança. O mesmo ocorre quando uma narração em *off* anuncia: “Já na meninice fez coisas de sarapantar”. O espectador que, durante a leitura do livro percebeu haver uma elipse e esperava assistir ao processo de desenvolvimento da criança, vê novamente o ator Grande Otelo, conforme

⁸⁶ HOLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 113.

⁸⁷ ANDRADE, Mario de. op. cit., p. 5.

⁸⁸ Ibid., p. 6.

havia sido mostrado na cena inicial. O mesmo narrador em *off* diz que o índio “Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém”, contudo, a imagem nos mostra o herói sentado, comendo algumas ervas, frustrando, portanto, a expectativa que tínhamos de ver o herói em ação.

O exemplo acima nos permite afirmar que uma adaptação é um processo através do qual se faz uma seleção dos elementos que, de alguma forma, provocam o diretor. Esse processo não se situa somente no desejo do realizador, mas também implica uma necessidade, na medida em que se trata de uma correspondência que se busca estabelecer entre duas linguagens distintas.

Tradicionalmente, as relações entre literatura e cinema foram, de um modo geral, exploradas no sentido de se comparar o enredo de um livro às soluções apresentadas por um diretor em sua adaptação. Essas discussões tomam como referência a linguagem escrita e a imagem visual. Certamente, o ato de adaptar implica estabelecer uma correspondência entre dois sistemas lingüísticos distintos, o que exige que sejam tomadas uma série de decisões, conforme nos mostra Antônio Holfeld, no seguinte exemplo:

A mais simples enunciação literária, digamos: ‘Pedro saiu apressadamente de sua casa em direção à escola’, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato: Pedro é menino, adolescente ou adulto? Que cor de pele e outros aspectos físicos caracterizam Pedro? Como se veste ele? Que características têm sua casa? O que significa, para uma imagem cinematográfica, o advérbio “apressadamente”? Como é a escola? Esta direção significa à esquerda ou à direita, ladeira ou rua plana, ladeada de árvores, asfaltada ou ainda uma simples estrada de terra batida?⁸⁹

O exemplo acima nos é extremamente profícuo para se refletir sobre as relações entre literatura e cinema. Contudo, é importante destacar que ele se detém à distinção clássica: palavra

⁸⁹ HOLFELD, Antônio. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Lígia. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 129.

e imagem, no sentido de investigar os procedimentos empreendidos pelo diretor para representar, através da imagem em movimento, aquilo que um texto diz. No processo de adaptação, entretanto, o diretor possui cinco materiais de expressão que, de acordo com Christian Metz⁹⁰ são os seguintes: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano⁹¹). Desse modo, é possível afirmar que, apesar das inúmeras distinções, o cinema possui uma sistematicidade à maneira de uma linguagem e isso é o que permite reelaborar um discurso literário no plano cinematográfico. Nesse sentido, diversas questões foram levantadas ao longo história da teoria do cinema, entretanto, aqui nos interessa, sobretudo, refletir sobre as relações entre linguagem literária e cinematográfica para, em seguida, podermos perceber as opções empreendidas por Joaquim Pedro de Andrade.

Por se tratarem de signos distintos, palavra e imagem desempenham papéis específicos naquilo que diz respeito à construção do tempo no romance e no cinema, conforme afirma o teórico Gérard Betton, recorrendo a uma idéia de Jean Mitry:

O tempo do romance é construído *com palavras*. No cinema, ele é construído *com fatos*. O romance suscita um mundo, enquanto o filme nos coloca diante de um mundo que ele organiza de acordo com uma certa continuidade. O romance é uma narrativa que se organiza em mundo, enquanto o filme é um mundo que se organiza em narrativa⁹².

Voltando à cena de *Macunaíma* sobre a qual falávamos, seria possível, então, remeter à adaptação de Joaquim Pedro perguntas similares àsquelas elaboradas por Antonio Holfeld: por exemplo, como se dá o primeiro contato do herói com a cidade de São Paulo? Na narrativa do

⁹⁰ METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁹¹ O plano, aqui, deve ser compreendido na mesma acepção que na fotografia: aquilo que se vê dentro de um enquadramento.

⁹² BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 116.

livro de Mário de Andrade, Macunaíma chega à noite nas margens do rio Tietê. A noite funciona como um elemento que vela a cidade ao olhar do índio amazonense. O herói dorme aterrorizado com os sons das máquinas que ele só vem a contemplar no dia seguinte. Já no filme de Joaquim Pedro, Macunaíma chega em pleno dia e apesar das máquinas ocuparem um espaço de grande importância, o foco principal da narrativa centra-se nas questões sociais: o herói chega a São Paulo com um bando de retirantes; logo em seguida vemos Macunaíma e seus irmãos serem abordados por um senhor que alerta sobre a necessidade de se seguir os trâmites burocráticos da cidade grande, entre outros aspectos que, nesse mesmo sentido, serão tratados mais tarde.

De um modo geral, o ato de adaptar um texto literário para o cinema sempre esteve intimamente ligado aos interesses ideológicos e estéticos de um determinado período. Quando Georges Méliès, por exemplo, recorre ao texto de Júlio Verne (*Viagem através do impossível*), percebemos que o prestidigitador e pioneiro do cinema francês buscava uma obra que lhe permitisse a utilização das técnicas de trucagem que ele havia criado. Não se trata aqui, obviamente, de resumir o ato da adaptação a um pretexto, mas sim de destacar a importância da questão estética nessa atividade e os recursos utilizados para sua reinvenção.

As modificações impostas por Joaquim Pedro à obra de Mário de Andrade nos mostram que a atividade da adaptação não é simplesmente uma transposição da trama e das questões abordadas pelo livro para o plano cinematográfico, mas, dentro desse processo de reelaboração, é possível perceber que o diretor impõe o olhar do seu próprio tempo e dos seus próprios interesses estéticos e políticos.

Durante os anos 20, o modernismo brasileiro, como vimos, foi influenciado pelos movimentos da vanguarda européia e deu uma feição estética própria às questões levantadas no plano internacional, como, por exemplo, as novas relações que se estabeleciam entre o homem e a presença dos paradigmas maquínicos em nosso cotidiano. Já durante a década de 60, vivíamos

no contexto do pós-desenvolvimentismo de JK e, dentro dessa perspectiva, os movimentos de vanguarda novamente se voltam para uma perspectiva crítica da cena urbana. Desse modo, a aproximação entre as duas obras acaba nos revelando de que maneira seus respectivos períodos de realização influenciam na concepção estética e, por conseguinte, no modo de construção discursiva de cada uma.

A mudança no enredo efetuada por Joaquim Pedro de Andrade indica que, para o diretor, o trabalho da adaptação não se limita à transposição da linguagem literária para a linguagem fílmica, mas implica também uma reinterpretação do texto de Mário de Andrade à luz das questões temáticas e estéticas do seu próprio tempo.

É nesse sentido que o filme *Macunaíma* nos coloca diante desse processo no qual as escolhas do diretor são reveladas. Escolhas que, sobretudo, atualizam as discussões modernistas para o contexto político-econômico-cultural brasileiro da década de 60. As mudanças que ocorrem no plano da trama exigem transformações correspondentes do campo formal.

A desconstrução lingüística e narrativa promovida por Mário de Andrade em *Macunaíma* serviu aos interesses do diretor Joaquim Pedro de Andrade que, formado no seio do Cinema Novo, vivenciava, em 1969, um momento de tensão estética e política no cinema brasileiro. As experimentações lingüísticas dos autores cinemanovistas eram tidas como complexas para o espectador comum e era necessário buscar uma forma de confluência entre as tendências experimentalistas e o apelo popular.

Não por acaso, um ano antes do lançamento do filme de Joaquim Pedro de Andrade, a arte brasileira sofre uma guinada com o início do Tropicalismo. Este movimento estético buscava explorar os paradoxos presentes dentro da cultura brasileira. Para tal, criou um discurso igualmente paradoxal, já que a ruptura se dava com a retomada de uma tradição e o

experimentalismo era fruto do modo peculiar como se articulavam os elementos da cultura de massa.

Lançado em 1969 (dentro de um período de tensão política e estética), *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, singulariza-se como um híbrido de tradição e modernidade narrativa. Inicialmente, a adaptação do livro homônimo de Mário de Andrade nos parece um filme concebido dentro das normas clássicas, já que faz uso de enquadramentos, campo e contracampo e de uma montagem que está a serviço da linearidade da ação. Contudo, aos poucos, vamos percebendo que o filme de Joaquim Pedro de Andrade vai, sutilmente, impondo perturbações ao espectador, na medida em que provoca rupturas com os princípios de verossimilhança que regem a narrativa clássica. Não por acaso, de acordo com Fernão Ramos, “O filme, na época foi constantemente citado em entrevistas de integrantes do Cinema Novo como exemplo da possibilidade de atingir o grande público sem as fórmulas gastas da narrativa clássica”⁹³.

A adaptação do texto de Mário de Andrade, por um lado, oferecia um vasto campo de discussões ideológicas que poderiam – como foram – ser adaptadas para as questões contemporâneas ao diretor. Todavia, esse processo também envolveu uma série de escolhas estéticas, que promoveram uma reinvenção do texto de Mário adequada à sensibilidade e aos elementos de vanguarda do seu período de elaboração.

⁹³ RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 379.

2.2 A experiência de vanguarda no cinema

A vanguarda cinematográfica⁹⁴ dos anos 60 lançava mão de um conjunto de procedimentos estéticos instituídos por aquilo que chamamos de cinema moderno. Utilizamos esse termo para definir uma concepção fílmica que surge no pós-guerra e que busca provocar uma ruptura com os sistemas cinematográficos vigentes até então, que tinham um vínculo estrito com determinadas formas de composição e de representação da realidade. Refiro-me ao modo de representação, pois ele está na base até mesmo do estatuto daquilo que chamamos como vanguarda.

Conforme vimos, a experiência de vanguarda na literatura e nas artes plásticas do início do século XX se notabilizou como um campo de pesquisa permanente, através do qual buscava-se uma ruptura com as técnicas de composição que seguiam, durante séculos, paradigmas vinculados tanto ao espaço plástico renascentista enquanto modelo de representação a ser seguido, quanto ao utilitarismo que marcava a relação do artista com o seu mecenas⁹⁵.

Certamente não queremos aqui apresentar uma visão reducionista, na qual a história da arte até o século XIX é tomada como algo estanque que, em um determinado momento, sofre uma reviravolta em seus métodos e fins. É sabido, através da própria observação das mudanças que se operam no plano estilístico, que a arte sempre encontrou-se em um constante processo de transformação e de aperfeiçoamento técnico. Contudo, o período circunscrito entre o final do século XIX e o início do século XX deve ser visto como singular, na medida em que funcionou

⁹⁴ É importante ressaltar que trabalharemos aqui com a presença da vanguarda no cinema narrativo, que é o caso do objeto a ser analisado.

⁹⁵ A ruptura com o espaço plástico renascentista tem início, ainda, ao longo da segunda metade do século XIX, com os pintores ligados ao impressionismo.

como uma zona de confluência dos valores burgueses, das inovações tecnológicas e das revoluções sociais que, juntos, criaram condições para que se colocasse sob os holofotes a questão da tradição e da ruptura dentro da linguagem artística.

O movimento modernista – e as vanguardas, por conseguinte – se consolidou como uma ação estético-ideológica que visava romper com as concepções artísticas ligadas a um certo rigor tradicionalista. Sua legitimação, portanto, tinha como pressuposto a existência de um passado contra o qual se insurgir. É dentro dessa perspectiva que o estudo das manifestações da estética vanguardista na arte cinematográfica deve ser problematizada, já que, diferentemente das artes plásticas e da literatura, o cinema da virada do século XIX para o século XX não tinha uma tradição com a qual romper – no campo do próprio cinema –, mas buscava, através de ações pioneiras, a constituição de sua própria linguagem cinematográfica. Desse modo, quando se visa estabelecer uma relação entre vanguarda e cinema deve-se considerar dois pressupostos: um primeiro, que se atém exclusivamente ao campo estético no qual considera-se vanguardista todo exercício de experimentação; e um segundo, em que se vê o discurso artístico de vanguarda enquanto político-estético, ou, nesse último caso, além dos componentes intrínsecos à própria arte, são consideradas também as relações que a obra mantém com o sistema de valores da sociedade capitalista.

Inicialmente, poderíamos caracterizar como vanguardista toda atitude pioneira, qualquer ato criador que tivesse como timoneiro a pesquisa estética. Desse modo, Georges Méliès é vanguardista se tivermos como referencial de tradição os filmes dos irmãos Lumière, assim como D.W. Griffith é vanguardista se nos referenciarmos no cineasta francês. Nesse caso, pioneirismo e vanguarda têm os seus sentidos correlacionados.

Em contrapartida, a noção de vanguarda que vimos na literatura e nas artes plásticas necessitava do componente tradição contra o qual se insurgir para se legitimar e, dentro da

história do cinema, essa tradição se edifica a partir da consolidação de um sistema de montagem norte-americano, vinculado, sobretudo, às indústrias que são criadas em Hollywood durante os anos dez.

Em sua análise sobre os processos de montagem cinematográfica à luz das relações entre espaço e tempo desenvolvidas pelo filósofo Henri Bergson, Gilles Deleuze identifica a existência de uma escola norte-americana de montagem que pratica aquilo que o filósofo francês define como composição orgânica. Esse termo está diretamente relacionado com a percepção que se tem de que os filmes norte-americanos possuem uma organização e, como um organismo, as partes estão dispostas em relação a um todo, ou seja:

O organismo é primeiramente uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas: há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores, etc. Tais partes são tomadas em relações binárias que constituem uma *montagem alternada paralela*, a imagem de uma parte sucedendo a imagem de uma outra segundo um ritmo.

[...]

Finalmente, é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar, simultaneamente, como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade⁹⁶.

Essa perspectiva de montagem apontada por Deleuze foi responsável pela construção de uma gramática, através da qual consolidou-se uma tradição que poderíamos chamar de clássica não por um suposto vínculo com os padrões artísticos da Antigüidade, mas sim pela consolidação dos paradigmas do cinema norte-americano, os quais, de acordo com David Bordwell, podem ser caracterizados da seguinte forma:

⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem- movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 44 - 46.

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos.⁹⁷

Esse tipo de procedimento ilustra aquilo que compreendemos como uma experiência ficcional do tipo “empático”. A experiência ficcional, de acordo com Murray Smith, tem como um de seus aspectos fundamentais o poder de provocar uma alteração em nossa percepção cotidiana, de modo que “aquele que percebe – espectador ou leitor – de certa forma perde sua consciência habitual durante o envolvimento com a ficção”⁹⁸. Desse modo, a experiência da espectralidade é contemporaneamente vinculada à metáfora do sonho⁹⁹. Este tipo de procedimento é comumente conhecido, de acordo com Noël Burch, como “efeito diegético”, que consiste em um processo cognitivo que se instaura durante uma projeção de um filme no qual o espectador “se esquece” da realidade e passa a viver a realidade do filme.

Se, desse modo, o padrão clássico notabiliza-se como a instituição de um padrão, de uma normatização, de uma gramática, poderemos considerar como vanguardistas os movimentos de pesquisa estética que tinham como objetivo romper com essa tradição cinematográfica da primeira metade do século XX. Gilles Deleuze aponta para a existência de outras três escolas de montagem que funcionam como uma alternativa ao modelo norte-americano. Em primeiro lugar, o filósofo francês encara a montagem russa como uma “espiral orgânica”, constituída de oposições múltiplas:

⁹⁷BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução Fernanda Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volumes I e II*. São Paulo: Senac, 2005, p. 278 - 279.

⁹⁸SMITH, Murray. Espectralidade cinematográfica e a instituição da ficção. Tradução Fernanda Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). op. cit., p. 142.

⁹⁹Ainda de acordo com Murray Smith, “O sonho também é uma das metáforas mais comumente aplicadas ao cinema, seja no debate teórico ou na discussão cotidiana. Entre os que, de uma forma ou de outra, sustentaram que a espectralidade cinematográfica é uma experiência ilusória semelhante ao sonho, que envolve uma perda de consciência, estão Jean Miltry, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey, Noël Burch e Mary Ann Doane. Ibid.

[...] quantitativa (um-vários, um homem-vários homens, um único tiro-uma salva, um navio-uma frota), qualitativa (as águas-a terra), intensiva (as trevas-a luz), dinâmica (movimento ascendente e descendente, da direita à esquerda e inversamente)¹⁰⁰.

Deleuze ainda destaca que, nos filmes russos, o crescimento se dá a partir dos movimentos opositivos e contraditórios, estando, portanto, a serviço da unidade dialética, que marca a sua progressão.

Em segundo lugar, a propósito da escola alemã, o filósofo francês destaca o intenso combate travado entre as áreas de luz e sombra nos filmes expressionistas, resultando naquilo que ele denominou como composição intensiva. A ruptura com o padrão classicista norte-americano provocada por essa escola de montagem, de acordo com Deleuze, tinha como objetivo invocar “uma obscura vida pantanosa onde mergulham todas as coisas, que são ou retalhadas pelas sombras ou escondidas nas brumas”¹⁰¹.

Por último, Deleuze analisa o método de composição francês, que ele denomina como composição quantitativa. De acordo com o filósofo francês este método de montagem promoveu uma ruptura com a composição orgânica norte-americana e também com a escola soviética, elaborando “uma extensa composição mecânica das imagens-movimento”¹⁰². Essa composição é vista pelo filósofo como análoga à arte impressionista pelo modo como “Os móveis são sobrepujados para extrair um máximo de quantidade de movimento num dado espaço”¹⁰³.

Essa última perspectiva leva Deleuze não só a analisar um método de montagem alternativo ao norte-americano utilizado pelo cinema narrativo francês, mas também a concluir o fundamento da vanguarda cinematográfica francesa residia no seguinte princípio:

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles.op. cit., p. 49.

¹⁰¹ Ibid., p. 69.

¹⁰² Ibid., p. 58.

¹⁰³ Ibid.

Uma arte abstrata deveria daí porvir, onde ora o movimento puro se destacava de objetos deformados por abstração progressiva, ora, de elementos geométricos em transformação periódica, um grupo de transformação afetando o conjunto de um espaço. Era a busca de um cinetismo enquanto arte propriamente visual, e que colocava, a partir do mudo, o problema de uma relação da imagem-movimento com a cor e com a música¹⁰⁴.

A grande diferença entre os artistas da vanguarda francesa para os demais, de acordo com Almeida Salles, era que os outros efetuavam momentos de pesquisa dentro de uma produção tradicional, já os cineastas pertencentes ao grupo francês se dedicaram exclusivamente à pesquisa estética. Sua grande ambição era, nas palavras de Almeida Salles, “explorar o cinema como um jogo de puras formas em movimento”¹⁰⁵.

É importante, neste ponto, ter em mente que o conceito de vanguarda pode ser aplicado às escolas de montagem alemã, russa e francesa, que buscavam uma ruptura estética com um padrão narrativo norte-americano, ou seja, contra uma tradição, mas é fundamental destacar que, historicamente, aplicado ao cinema, o termo vanguarda foi mais vinculado às experimentações realizadas pela *avant-garde* francesa. Utilizamos esse termo em sua forma original para nos referirmos a um grupo de artistas que, residindo em Paris, buscavam romper com os limites artísticos e, desse modo, promover uma hibridização entre pintura, poesia, fotografia e cinema. Neste sentido, suas experiências cinematográficas se caracterizavam pela busca de efeitos plásticos em detrimento da subordinação dos mesmos à narrativa, conforme nos aponta Almeida Salles:

A *avant-garde*, portanto, para Germaine Dulac, constituía um campo de pesquisa consciente e deliberado, visando não à criação das obras desejadas em cinema, mas ao máximo de experimentação possível no campo da técnica e da expressão cinematográfica, de cujos resultados se alimentaria o cinema ideal a ser criado¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Ibid., p. 60.

¹⁰⁵ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Cinema de vanguarda. In: *Cinema e verdade*. Bender, Flora Christina. ; Laurito, Ilka Brunhilde.(Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.48.

¹⁰⁶ Ibid.

Como nos mostram algumas dessas experiências como *Anemic Cinéma*, de Marcel Duchamp (1926); *Entr'acte*, de René Clair (1924) e *Le Ballet Mécanique*, de Fernand Léger (1924), o tom dessas películas era dado pelo desejo de se cruzar as fronteiras que dividiam os modos de expressão artística. Essas experiências circunscreveram um período específico: de 1921 a 1931, quando algumas divergências internas fazem com que esse grupo seja extinto. Porém, seus preceitos acabam influenciando a vanguarda norte-americana do pós-guerra.

Robert Stam ressalta ainda que, sob o ponto de vista dos meios de produção das obras, “Os filmes de vanguarda definiam-se não apenas por sua estética diferenciada, mas também por seu modo de produção, geralmente artesanal, com financiamento independente e sem conexões com os estúdios ou a indústria”¹⁰⁷. A utilização do termo vanguarda relacionada à arte cinematográfica deve ser vista por dois ângulos distintos, de acordo com Stam: “Em termos políticos, pode-se distinguir entre uma vanguarda alto-modernista preocupada com a forma autotélica e uma vanguarda ‘baixa’, carnalizada, antiinstitucional e antigramatical, que atacava o sistema artístico”¹⁰⁸.

Esse fato ocorre porque o cinema hollywoodiano consolidou uma gramática através da qual tem-se como referencial a idéia de reproduzir a realidade tal como ela se apresenta aos nossos olhos. A busca de um realismo absoluto dentro da linguagem cinematográfica atende aos anseios que se estabelecem a partir da própria invenção do cinema. Tomemos como referencial, por exemplo, a declaração abaixo feita pelo escritor Máximo Gorki:

Quando as luzes se apagam na sala em que nos mostram a invenção dos irmãos Lumière, uma grande imagem cinzenta – sombra de uma gravura ruim – aparece de repente na tela; é *Une rue de Paris*. Examinando-a, vemos veículos, edifícios, pessoas, todos imóveis, e prevemos que esse espetáculo não trará nada de novo: imagens de Paris, quem já não as viu inúmeras vezes? Mas, de repente, um

¹⁰⁷ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 72.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 72.

curioso clique parece produzir-se na tela; a imagem ganha vida. Os veículos que estavam no fundo da tela vêm direto em nossa direção. Em algum lugar no fundo, umas pessoas aparecem e quanto mais se aproximam, maiores ficam. No primeiro plano, crianças brincam com um cachorro, ciclistas evoluem e pedestres tentam atravessar a rua. Tudo isso se mexe, tudo isso transpira vida e, súbito, ao chegar à beira da tela, desaparece sabe-se lá onde¹⁰⁹.

Espanto, incredulidade e euforia marcam as primeiras sessões de cinema do final do século XIX. Espanto provocado por aquilo que Máximo Gorki descreveu como um aterrorizante “movimento cinza de sombras cinzentas, mudas e silenciosas”¹¹⁰; incredulidade pelo fato de que, de uma tímida primeira sessão para 33 espectadores, a necessidade de ver para crer levou, em poucos dias, cerca de duas mil pessoas para o Salão Indiano, no Boulevard des Capucines, em Paris; e euforia gerada pela expectativa de que o cinema seria uma forma de representação tão completa da realidade que sugeria, para alguns, ser capaz de substituí-la, conforme o relato abaixo, colhido pela historiadora do cinema Emmanuelle Toulet:

Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando todos puderem fotografar os seres que lhe são caros, não mais em sua forma imóvel, mas em seu movimento, em sua ação, em seus gestos familiares, com a palavra nos lábios, a morte deixará de ser absoluta¹¹¹.

A busca pela criação de tecnologias que pudessem oferecer uma cópia absolutamente realista do mundo sensível foi um imperativo no final do século XIX. O desejo de substituir a ausência pelo simulacro de uma presença levou-nos à criação da fotografia, do museu de cera e encontrou sua melhor expressão através do cinema. As potencialidades oferecidas pela sétima arte enquanto meio mecânico de reprodução do real fizeram com que passássemos, rapidamente,

¹⁰⁹ GORKI, Maximo. apud GUNNING, Tom. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 22.

¹¹⁰ TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Objetiva, 2000, p. 136.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 17.

da simples documentação da realidade feita pelos irmãos Lumière à recriação e representação do próprio drama humano através do cinema narrativo.

O sistema de estúdios que se formou em torno da região de Hollywood foi movido por esse desejo obsedante de se reproduzir, com o máximo de fidelidade, o mundo real. É dentro dessa perspectiva que, ao longo do século XX, uma série de técnicas foram sendo desenvolvidas no sentido de aproximar o espectador da sensação de realidade, com cenários, cores e sonorização que pudessem sugerir estar-se diante da imagem exata da natureza, além da construção de uma relação espaço-temporal coerente, que respeitasse a duração real do acontecimento.

Esse conjunto de procedimentos caracterizou um tipo de construção chamada “clássica hollywoodiana” que, de acordo com David Bordwell, “constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo”¹¹². Centrada dentro de uma unidade de espaço, tempo e ação, a narrativa clássica singularizou-se como um conjunto de procedimentos formais que centraliza sua atenção nos movimentos efetuados por um protagonista no sentido de resolver um problema ou atingir objetivos específicos.

A noção de vanguarda que vimos na literatura e nas artes plásticas necessitava do componente tradição contra o qual se insurgir para se legitimar e, dentro da história do cinema, esse gesto de ruptura se manifesta a partir do momento em que os cineastas começam a problematizar a questão da representação realista no cinema, típica do cinema hollywoodiano.

Utilizamos, aqui, o vocábulo vanguarda não só para caracterizar as experiências estéticas radicais feitas dentro do cinema, mas alargamos o seu sentido com o objetivo de abrigar toda a

¹¹² BORDWELL, David. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). op. cit., p. 277.

manifestação estética que apresenta um certo nível de experimentação. No caso de *Macunaíma*, narratividade e experimentalismo formam uma obra híbrida.

Vejamos o caso do cinema brasileiro. A perspectiva documental que era um procedimento comum ao nosso cinema é uma contribuição do neo-realismo italiano. Surgido no pós-guerra, essa estética cinematográfica substitui a realidade simulada do cinema clássico por uma tentativa de se retratar a realidade tal como ela se apresenta, ou seja, dentro de uma perspectiva documental. Isso significa dizer que a câmera já não é um instrumento que leva o espectador para dentro da cena, mas torna-se apenas observadora; um registro do cotidiano.

Dentro dessa perspectiva, os diretores do Cinema Novo buscavam, então, adaptar textos literários que estivessem em consonância com os seus pressupostos ideológicos. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, escolhe a prosa econômica de Graciliano Ramos em *Vidas Secas* para contribuir, através de sua estética documental, com o debate sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira, como o próprio diretor destacou em 1972:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas Secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje¹¹³.

Assim como o filme *Vidas Secas*, *Macunaíma* é fruto das transformações tanto temáticas quanto formais sofridas pelo cinema mundial ao longo do pós-guerra. De um modo geral, já é perceptível que a partir dos anos 40 a história do cinema faz um movimento muito parecido com

¹¹³ CÁRDENAS, Frederico de. & TESSIER, Max. [“Entretien avec Nelson Pereira dos Santos”] apud JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: *Literatura, cinema e televisão*/ Tânia Pelegrini et al. São Paulo: Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

a história da literatura. No início do século XX, conforme vimos, o romance passa por uma série de transformações que, de alguma forma, estão vinculadas com o modo como se apresenta a própria realidade do mundo moderno. Idéias como fragmentação e relativismo temporal passam a estruturar as obras dos escritores modernistas.

O cinema faz esse mesmo movimento a partir da década de 40, momento em que a narração não é mais vista exclusivamente como uma mimetização da realidade, tomada como unidade linear. Neste sentido, merece destaque o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, que narra a história de um grande magnata da imprensa norte-americana, subvertendo a ordem cronológica e utilizando-se de diversos modos de interferir na narrativa, como o uso da narração em *off*.

Paralelamente às inovações introduzidas por Welles na linguagem cinematográfica, surge, na Itália do pós-guerra, um modelo de cinema voltado tematicamente para uma posição de questionamento político, de autoconsciência, o já referido neo-realismo. Além da inovação temática, essa estética buscava uma linguagem que pudesse funcionar como um documento da realidade. Evidentemente, o diferencial aqui está no fato de que essa realidade a ser mostrada não se enquadrava no modelo clássico, pois fugia ao padrão mocinhos e mocinhas hollywoodiano, por utilizar cenários naturais e não estúdios e também por serem protagonizados por atores desconhecidos.

Esse modelo é importante pois será adotado por alguns representantes do cinema moderno brasileiro, como é o caso de Nelson Pereira dos Santos que, como vimos, ao adaptar *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, busca construir um retrato fiel do dia-a-dia dos retirantes nordestinos.

Ao longo dos anos 50, um outro fator age no sentido de se estabelecer uma consolidação do cinema moderno: a evolução tecnológica. Os negativos tornam-se mais sensíveis, surgem

câmeras e refletores mais leves possibilitando formas de produção mais baratas e uma maior agilidade nos movimentos de câmera.

Todo o conjunto de mudanças acima destacado vai influenciar o aparecimento de diversos movimentos de renovação do cinema ao redor do mundo. De um modo geral, esse cinema que se erige a partir da transição dos anos 50 para a década de 60 é marcado, pelo menos, por três características: a saída dos estúdios e uma maior preocupação com o registro da realidade; uma maior liberdade narrativa, com o uso de recursos como a narrativa não-linear (uso do *flashback*, abandono da introdução e adoção dos tempos mortos); e o abandono da narrativa fundamentada nos pontos “altos” (que mostram os fatos excepcionais da vida), com maior atenção correlata aos fatos cotidianos.

Certamente as características acima apresentadas variam em maior ou menor grau do trabalho de um cineasta para outro, entretanto, existe, pelo menos, dois pontos para onde convergem as preocupações desses realizadores: a experimentação no campo da linguagem e o discurso político e/ou existencial, em movimentos chamados Nouvelle Vague (França, Japão e Polônia), Cinema Novo (Brasil e Índia) e Free Cinema (Inglaterra).

O Brasil, em termos históricos, sempre apresentou grande desejo, mas pouco sucesso, de implantar um sistema de estúdios e, na década de 50, havia vivido um novo momento de fracasso com as experiências das companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilme. Os preceitos do cinema moderno da transição da década de 50 para a de 60 aparecem como um paradigma a ser utilizado em nossa cinematografia, ou seja, investe-se na idéia de se fazer filmes baratos, mostrando o Brasil de maneira realista, mas também inventiva, e abordando os problemas sociais da população. Surge assim o Cinema Novo que teve como mote a famosa frase de Glauber Rocha: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, significando que as idéias suprem as dificuldades econômicas.

Do ponto de vista do discurso, os cinema-novistas seguiam o paradigma instaurado por um manifesto de Glauber Rocha intitulado “Estética da fome” que, em síntese, defendia a realização de um cinema que esteticamente se adequasse ao objeto mostrado, ou seja, a “pobreza técnica” era a melhor forma de se representar a pobreza da própria população.

O filme *Macunaíma*, como ressaltamos anteriormente, foi lançado em 1969 e situa-se em um momento em que, esteticamente, os cinema-novistas buscam formas de aproximação com o público sem, necessariamente, lançar mão das fórmulas gastas da narrativa clássica hollywoodiana, conforme afirma Glauber Rocha:

Atualmente (1970) investigamos estas formas populares brasileiras muito ligadas ao público através do teatro, da música popular, das danças populares e também da literatura, extraindo daí algumas estruturas que possam ser empregadas [...] na comunicação com o público, com muitos elementos criados por esse mesmo público.

[...]

dentro da tradição da literatura e música brasileira e dentro desta tendência que chamamos de Tropicalismo [...], há uma gama infinita de possibilidade de comunicação com o público através de uma linguagem muito violenta, muito agressiva¹¹⁴.

Dentro dessa perspectiva, uma série de filmes foi realizada com o intuito de se representar o Brasil através de formas alegóricas, como *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr., *Pindorama*, de Arnaldo Jabor e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

No filme de Joaquim Pedro, o livro de Mário de Andrade serve como referencial para se construir, conforme vimos, uma alegoria histórica sobre o próprio país a partir da história de um índio que foi “devorado” pelo Brasil. Esteticamente, a obra do cineasta brasileiro situa-se em uma zona limítrofe entre a linguagem clássica e a linguagem moderna do cinema.

¹¹⁴ ROCHA, Glauber. apud RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 374.

Macunaíma é uma obra sincrética que reúne as diversas influências do cinema moderno que apontamos. O personagem é um anti-herói, sem uma identidade definida e, por isso, é ao mesmo tempo bom e mau e a cada momento veste-se de uma maneira diferente, dificultando para o espectador a sua identificação com o protagonista, como ocorre nas narrativas clássicas.

Outros elementos como o uso da narração em *off*, da metalinguagem, a concepção plástica e a sonoplastia nos mostram que, no processo de adaptação, o diretor Joaquim Pedro de Andrade buscou adequar ao cinema e às concepções estéticas de seu próprio tempo, o discurso vanguardista de Mário de Andrade.

3 MACUNAÍMA: CINEMA E LITERATURA REINVENTADOS

A obra de Joaquim Pedro de Andrade propicia ao espectador uma experiência singular. Ao longo dos seus cento e vinte minutos de exibição, *Macunaíma* oferece ao público não só uma história sobre a epopéia de um anti-herói, mas também um objeto artístico que lhe permite refletir sobre questões políticas e estéticas fulcrais para a compreensão da própria cultura brasileira ao longo da década de 60.

Cerca de quarenta anos depois de sua incursão pela São Paulo de Mário de Andrade, o índio amazonense tem seu itinerário reeditado pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Contudo, o espanto e a perturbação do personagem, provocados pela civilização maquinica, cedem lugar a uma experiência urbana marcada pelo choque de idéias e por uma estética multifacetada. O *Macunaíma* de Joaquim Pedro vive no contexto da ditadura militar e tem que enfrentar a burocracia da cidade grande, casa-se com uma guerrilheira e é acusado de ser um subversivo. Além disso, o protagonista hibridiza em si uma multiplicidade de referências da indústria da cultura de massa, que vão do rock'n roll ao tango, das roupas sintéticas à estética hippie.

Os quatro decênios que separam os heróis de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro nos mostram que, da primeira geração do modernismo brasileiro ao Cinema Novo, a cultura brasileira passou por transformações significativas e coube à sensibilidade do cineasta carioca a tarefa de articular os pontos-chave da rapsódia modernista às questões políticas e estéticas do seu próprio tempo.

A obra de Mário de Andrade, conforme vimos, significou um marco no modernismo brasileiro por abrir um novo campo de discussão acerca das questões identitária e estética. Utilizando-se de procedimentos nada convencionais como a mistura de gêneros e a ruptura com

as estruturas narrativas clássicas, o livro *Macunaíma* rendeu diversas reflexões, entre as quais destacamos duas: 1) a mistura entre elementos arcaicos e modernos em nossas representações culturais; e 2) a utilização do humor, da ironia e da paródia como forma de crítica. Desse modo, o interesse despertado pelo livro de Mário de Andrade abrange tanto o campo da história das idéias quanto o das formas, e o processo de adaptação de Joaquim Pedro levou em consideração esses pressupostos.

Se imaginássemos, hipoteticamente, o filme *Macunaíma* como uma realização absolutamente fiel ao original, certamente teríamos visto na tela um filme cujas idéias estariam estancadas em um período específico: a década de 20. Contudo, conforme já salientamos, uma adaptação é sempre um ato ideológico e estético, e, no trabalho de Joaquim Pedro é perceptível que as linhas de interesse do livro – destacadas acima – são um ponto de partida para que se reflita sobre a contemporaneidade. No ato de reelaborar, portanto, a obra de Mário de Andrade, o diretor brasileiro imprimiu um olhar atualizado, em consonância com as questões políticas e estéticas de seu próprio tempo.

Do ponto de vista formal, enfatizamos que a obra de Mário de Andrade possui um aspecto notável: ela consegue ao mesmo tempo utilizar-se de uma estrutura esquemática – a rapsódia – e de elementos vanguardistas como a busca por uma ruptura sistemática com regras de composição de espaço, tempo, personagem e linguagem. De acordo com Haroldo de Campos, “Mário conseguiu divisar o que havia de *invariante* na estrutura do conto folclórico para, justamente, com intuítos artísticos, poder jogar criativamente com elementos variáveis sobre o esquema de base”¹¹⁵. O filme de Joaquim Pedro respeita a proposta estrutural do texto de Mário de Andrade, acrescentando, no entanto, novos elementos. Inicialmente, nossa percepção nos leva a crer que

¹¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. op. cit., p. 375.

estamos diante de um filme pertencente a um padrão narrativo convencional. A câmera é sempre posicionada de modo a termos um enquadramento dos personagens — seja em um plano americano, italiano ou primeiríssimo plano — de um modo geral sem desestabilizações ou movimentos bruscos. A gramática classicista também é respeitada no jogo campo e contracampo que se estabelece através da montagem e que nos permite ter a impressão de estarmos diante de uma história linear, com personagens definidos e divididos entre bons e ruins que definem os conflitos que se sucedem. Contudo, aos poucos, vamos percebendo que o diretor introduz na narrativa signos que vão provocando perturbações no espectador e, desse modo, mostram a vinculação do filme ao cinema moderno.

Como vimos, a natureza do cinema moderno estava ligada, em síntese, à recusa sistemática dos procedimentos narrativos clássicos e, em contrapartida, instituía uma maior intervenção estilística e ideológica do diretor na obra. Em *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade subverte as normas clássicas ao utilizar atores inadequados para os papéis e uma concepção de sonoplastia, cenário e figurino que o colocam em sintonia com as vanguardas artísticas brasileiras da década de 60 e com o cinema internacional de vanguarda.

Na cena de abertura do filme, os créditos iniciais são sobrepostos a uma imagem verde-amarelada cujo enquadramento sugere uma perspectiva da grandiosidade da natureza brasileira. Ao fundo, ouvimos a *Marcha aos Heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos. Na obra de Mário de Andrade, conforme analisa Haroldo de Campos, o primeiro período do texto retém um elemento de plenitude natural, de paradisíaco que é dado pelo vocábulo “silêncio”: “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera [...]”. No filme, esse equilíbrio é dado pela justaposição da marcha de enaltecimento dos heróis associada à bela imagem estática de fundo.

À introdução, segue-se uma tela vermelha e, ao fundo, ouve-se a voz de um narrador que retoma o período inicial do texto de Mário de Andrade: “No fundo do mato-virgem, foi um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera que” e, então, a narrativa é interrompida e, em seguida, somos surpreendidos por uma imagem grotesca: o ator Paulo José, travestido de mãe de Macunaíma soltando um enorme grito. É interessante perceber, nessa cena inicial, que Joaquim Pedro joga com um recurso que só o cinema poderia oferecê-lo. Como a cena dos créditos já sugere um mato-virgem, é de se pensar que a narração poderia continuar sobre a tela verde-amarelada, o que provocaria uma harmonização entre imagem e narração. Contudo, Joaquim Pedro opta pelo efeito contrastante provocado pela narração em off sob uma tela vermelha, preparando – como um prelúdio que visa chamar a atenção do público - o espectador para a grotesca cena inicial que vai simbolizar, justamente, a quebra dessa harmonia.

Além desse aspecto que está em acordo com o desenvolvimento fragmentário da narrativa, há um outro que, nessa mesma cena, provoca uma dissonância na relação de verossimilhança. De um modo geral, os diretores clássicos sempre buscaram, para atuar em seus filmes, atores cujas características físicas enquadravam-se nos papéis destinados a eles e, assim, produziam no espectador a sensação de se estar diante de uma situação real. Em *Macunaíma*, essa expectativa frustra-se já na primeira cena, em que vemos um homem – Paulo José – travestido de mulher e um outro homem – Grande Otelo – representar o papel de um recém-nascido. Ao longo do filme, o mesmo ator – Grande Otelo – reaparece mais uma vez como um bebê – agora filho de Macunaíma e Ci. Esse procedimento cria no espectador a idéia de distanciamento, na concepção brechtiniana¹¹⁶ do termo, em que aquele que assiste a uma encenação tem a consciência disso.

¹¹⁶ De acordo com o dicionário Sesc de cultura: “Como observou Roland Barthes, o épico em Brecht constitui uma forma de ‘deciframento’ do mundo, mais audaciosa do que ‘pura subversão da linguagem’ proposta pelas vanguardas de sua época ou posteriores. Na qualidade de um teatro da inquietação, buscou fazer com que a audiência se percebesse separada do drama, se distanciasse mentalmente dos eventos, a fim de poder criticá-los, intuir suas causas

A noção de distanciamento se reitera no uso da narração em *off*. Em *Macunaíma*, percebe-se que esse tipo de técnica é utilizado em duas situações específicas. Em alguns momentos, funciona como uma forma de valorização do texto de Mário de Andrade, pois as informações que são veiculadas pela narração versam, fundamentalmente, sobre eventos que são perceptíveis através da própria imagem. Nesse caso, teríamos uma espécie de dupla forma de comunicação da mesma informação que tem por objetivo reforçar o texto original.

Já em outros momentos, o uso da narração em *off* cumpre a função de interferir na própria narrativa, chamando atenção para o seu processo de construção e, portanto, instituindo a referencialização metalingüística. Na cena em que se mostra a chegada de Macunaíma, seus irmãos e Iriqui na cidade de São Paulo, o narrador em *off* diz que “Iriqui gostou muito da cidade e arrumou um emprego numa casa de moças, desaparecendo do filme.” Esta interferência da locução em *off* institui a autoconsciência de estarmos diante de um filme em que, por desejo do diretor, um personagem está sendo eliminado e essa intenção é comunicada ao público, gerando um efeito algo cômico.

Em outro momento, quando Macunaíma encontra-se morando com Ci, a interferência dentro da narrativa é feita através do uso de intertítulos. Esse recurso, como se sabe, foi difundido durante a era do cinema mudo, em que os filmes necessitavam da inserção de fotogramas com textos que explicassem determinadas passagens da história ou que apresentassem, por escrito, o diálogo entre os personagens. A partir dos anos 30, no início da era do cinema sonoro, o procedimento cai em desuso. No entanto, em filmes modernos como *Macunaíma* o uso dos intertítulos não se dá por necessidade, mas sim como uma forma de se fazer uma referência à própria linguagem cinematográfica, instaurando um processo metalingüístico. Na cena em

mais profundas e reais, e ainda desejar que uma outra situação fosse não apenas possível, como suscetível de reivindicação”. CUNHA, Newton. op. cit., p. 640.

questão, o intertítulo escrito “Muitas vezes depois” aparece entre duas cenas, separando dois momentos, entre vários outros, em que o casal mantém relações sexuais. O detalhe a ser notado é que a tipologia utilizada nos caracteres nos remete ao padrão gráfico da era do cinema mudo, o que caracteriza, mais uma vez, a intenção de se fazer uma referência à própria história do cinema de maneira paródica.

As perturbações provocadas pelo filme não se limitam aos aspectos visuais, mas também abrangem o campo da sonoplastia. Ela funciona como um elemento que interfere na narrativa. Há no filme *Macunaíma*, pelo menos três momentos que podem ser considerados extremamente representativos desse recurso.

O primeiro deles se refere ao modo como a sonoplastia funciona, como um comentário dissonante sobre aquilo que é mostrado. A primeira tomada do filme é seguida por um *close* das pernas da mãe de *Macunaíma* e o surgimento do herói que surpreende o espectador pela falta de realismo da cena, já que se mostra o ator Grande Otelo berrando como um recém-nascido. Em substituição ao discurso do narrador, no filme vemos os irmãos Maanape e Jiguê pegarem *Macunaíma* no colo, a mãe chamar atenção para a feiúra do menino e anunciar o nome da criança com um comentário supersticioso que não havia no livro: “*Macunaíma*, nome que começa com ma, tem má sina”. Ao anúncio do nome, sucede, enfaticamente o grito de celebração de Maanape e Jiguê: “*Macunaíma*, herói de nossa gente.” Mais uma vez o espectador é surpreendido, pois surge um outro traço de antinaturalismo, já que ouve-se um coro proferir a frase, algo que a imagem não mostra.

Numa cena seguinte, Sofará e Jiguê se aproximam de *Macunaíma*. Sofará brinca com o herói e coloca as mãos em sua genitália. A mãe de *Macunaíma* enuncia o provérbio popular: “espinho que pinica de pequeno já traz ponta” e, em seguida, ouve-se um barulho de um tiro. Como ninguém portava uma arma e não havia nenhum tipo de conflito que envolvesse o uso da

mesma, a sonoplastia não serve à produção de sentido da narrativa, mas indica uma intervenção do diretor, uma colagem aleatória à maneira tropicalista¹¹⁷.

Num terceiro momento, após relação sexual entre Macunaíma e Ci, o telefone toca. O herói atende e uma imagem nos mostra sua interlocutora: uma mulher usando um vestido de couro em primeiro plano e, ao fundo um poster de Ci – fotografada como uma guerrilheira. Quando ouvimos a voz extremamente grave da mulher que pergunta “A Ci está?”, percebemos que não se trata de sua voz natural, mas sim de um som que é processado artificialmente. Contudo, ao procurarmos no cenário, não encontramos nenhum tipo de equipamento que dê verossimilhança ao fato. Como não há nenhum recurso cênico que justifique o ocorrido dentro do próprio filme, somos remetidos para fora dele, para o seu próprio processo de construção.

Esses procedimentos narrativos não-convencionais que aproximam a obra de Joaquim Pedro de Andrade do cinema de vanguarda da década de 60 no Brasil e no mundo nos mostram a preocupação do diretor em produzir uma obra que tivesse, naquela contemporaneidade, os mesmos componentes estéticos que a obra de Mário de Andrade possuía nos anos 20, porém atualizados. Desse modo, assim como a obra do escritor paulista estava para as vanguardas históricas do início do século, a obra do diretor carioca se relacionava com o movimento tropicalista, o que se percebe claramente na concepção plástica e sonora do filme.

A partir do momento em que chega na cidade de São Paulo, Macunaíma passa a carregar consigo toda uma multiplicidade de signos da civilização moderna, como roupas sintéticas, guitarra elétrica, entre outros. A maneira como o personagem – símbolo do *primitivismo* – incorpora os elementos modernos nos remete para uma das discussões centrais na arte brasileira do período: o modo como o artista brasileiro articulava os elementos “arcaicos” da própria cultura com os signos da industrialização e da cultura de massa. Não por acaso, no sentido de

¹¹⁷ Desenvolveremos esse conceito adiante, Cf p. 80.

refletir sobre esse fato, volta à baila uma das principais chaves explicativas da cultura brasileira durante a década de 20: a antropofagia.

Sob o signo da *deglutição* que, conforme vimos, é a idéia basilar desse movimento, surge, nesse período, dentro da cultura brasileira, o movimento tropicalista, cujas experiências estéticas se refletem no filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Esse movimento mostrou as suas primeiras obras e intenções em outubro de 1967, durante o III Festival de Música Popular da TV Record de São Paulo. Na ocasião, as canções *Alegria*, *Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, causaram estranheza e admiração ao mesmo tempo, tendo sido executadas sob vaias, protestos e aplausos.

O filme de Joaquim Pedro se mostra claramente em sintonia com o movimento tropicalista, como afirma Fernão Ramos:

Macunaíma é obra próxima ao movimento tropicalista, não só por ter sido feita a partir de um original de Mário de Andrade, mas também pela justaposição repetida do arcaico e do moderno. Dentro da trama original do romance, Joaquim Pedro introduz aspectos do Brasil “moderno”, de 1968, explorando os seus aspectos mais bizarros e cafonas.¹¹⁸

Do ponto de vista da concepção visual, *Macunaíma* apresenta uma construção heteróclita bem à maneira tropicalista¹¹⁹. Os cenários, os figurinos e os objetos em cena nos oferecem uma explosão de cores e cumprem um papel que vai muito além da simples imitação da realidade – como no cinema clássico. No filme de Joaquim Pedro, os objetos entram em cena para provocar o espectador no sentido do seu significado dentro de determinado contexto. Sob essa perspectiva,

¹¹⁸ RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). op. cit., p. 374.

¹¹⁹ De acordo com Celso Favaretto, o tropicalismo “Elabora uma construção feita de imagens estranhas, de caráter onírico, que, desmontadas, iluminam como numa cena as indefinições do país. Esta cena é alusiva: a mistura e a dramatização das ‘reliquias do Brasil’ evidenciam a aberração resultante da justaposição dos anacronismos e da modernização”. FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995, 113 - 114.

há pelo menos três cenas exemplares: quando Ci chega em casa e encontra Macunaíma, o momento em que o herói se traveste de francesa e tenta reaver a Muiraquitã na casa de Venceslau Pietro Pietra e quando o indígena vai embora de São Paulo com seus irmãos.

Após chegar a São Paulo e travar contato com Ci, Macunaíma passa a morar com a guerrilheira. Na primeira cena em que o interior da casa na qual eles moram é revelado vemos, através de um plano seqüência, a guerrilheira chegando em casa e, na medida em que ela caminha, percebemos que paredes, portas e janelas são pintadas com cores variadas e berrantes: azul, verde, amarelo e lilás. Além disso, a decoração da casa é fundamentalmente constituída de elementos pertencentes à indústria de cultura de massa – televisão e toca-discos – e signos que remetem à guerrilha – mimeógrafo, metralhadora e garrafas de coquetel molotov preparadas. Esses elementos cenográficos nos afastam de uma perspectiva realista e acabam interferindo na própria narrativa. Se, nos filmes clássicos, um objeto ou elemento do cenário só era destacado quando exercia uma função importante dentro da trama (uma prova de um crime, por exemplo), em *Macunaíma* esses elementos cenográficos são dispostos como uma colagem de referências e devem ser compreendidos como uma estetização dos produtos industrializados. Na cena destacada, por exemplo, vemos uma metralhadora pregada em uma parede. O objeto em si serve-nos para a identificação de Ci como uma guerrilheira, contudo, ao ser colocado em uma parede vermelha, ele é não apenas submetido a uma situação antinaturalista, como também fica em uma condição de exposição que chama atenção para o seu próprio design. O mesmo acontece com o toca-discos, o rádio e o mimeógrafo que destacam a presença da modernidade tecnológica na casa de Ci, gerando um efeito de grande plasticidade.

A presença desses aparelhos industrializados também cumpre a função de destacar a presença dos meios de comunicação de massa no cotidiano do brasileiro. A metralhadora na parede vermelha soa como uma publicidade em uma revista e, dentro dessa perspectiva, vale

também destacar outra cena, em que Macunaíma atende ao telefone e uma mulher com voz masculinizada pergunta por Ci. A mulher encontra-se sentada em uma poltrona, ao fundo há uma parede branca com um poster de uma mulher – que reconhecemos ser a própria Ci – vestindo uma calça jeans, com uma metralhadora em uma mão e um revólver em outra. O poster faz, obviamente, referência à linguagem publicitária e, por conseguinte, à indústria de comunicação de massa.

A seqüência seguinte destaca o momento em que Macunaíma se traveste de francesa e vai à casa de Venceslau Pietro Pietra para recuperar a muiraquitã. Quando o anti-herói adentra a casa de seu antagonista, encontra-o em uma banheira. Ao fundo, vemos uma cortina vermelha e duas mulheres seminuas que simulam serem estátuas.

A terceira seqüência destacada é, talvez, a passagem mais emblemática do filme (e do livro também). Ela diz respeito ao momento em que o herói retorna para a selva amazônica dentro de uma jangada, vestido de cowboy e tocando uma guitarra elétrica.

O que vemos nesta cena é uma justaposição de várias referências culturais. É fato que desde o início do modernismo as fronteiras puristas têm sido destruídas, todavia na cena que se vê, os múltiplos signos expostos funcionam, emblematicamente, como um comentário sobre o próprio modo como a cultura brasileira se comportava naquele período: um índio (desde o romantismo o grande símbolo da civilização genuinamente brasileira) vestido de cowboy (influência do cinema norte-americano) e tocando uma guitarra elétrica (referência ao rock'n roll). Desse modo, Macunaíma causava no espectador um efeito parecido com a canção *pop Alegria, Alegria* que, de acordo com Celso Favaretto: “denotava uma sensibilidade moderna, à

flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda”¹²⁰.

As três seqüências analisadas são exemplares para se pensar no modo como, esteticamente, buscava-se pensar sobre as questões culturais brasileiras daquele período promovendo, em síntese, uma hibridização de diversas matrizes culturais.

Dentro dessa perspectiva, ainda é importante refletir sobre os aspectos plásticos sugeridos naquilo que diz respeito ao uso das cores. Conforme vimos nas seqüências enfocadas, de um modo geral, os cenários e os figurinos de *Macunaíma* apresentam uma explosão das mais variadas cores. Em um determinado momento, o herói aparece vestido com um roupão roxo, em outro com um casaco colorido e cheio de colares, enquanto o industrial Venceslau Pietro Pietra concilia terno e gravata com bermuda. Esse procedimento nos mostra que Joaquim Pedro de Andrade constrói uma crítica bem humorada do modo como o brasileiro sincretiza diversas influências culturais, conforme reitera Celso Favaretto: “De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de ‘cafonismo’”¹²¹.

O “cafonismo” é um procedimento estético que está diretamente vinculado com a idéia de mau gosto. Etimologicamente, a palavra cafona tem origem no italiano *cafone* que, desde o século XIX era utilizada para designar aquele indivíduo que era tido como humilde, tolo. Essas características eram perceptíveis no modo como ele se apresentava ingênuo diante das inovações tecnológicas e na mudança dos costumes. O tropicalismo – e o filme *Macunaíma* por extensão – propõe uma leitura semelhante no que diz respeito à postura do brasileiro diante das transformações advindas da industrialização.

¹²⁰ FAVARETTO, Celso. op. cit., p. 20.

¹²¹ Ibid., p. 23.

O modo como os personagens se vestem alude a essa perspectiva crítica na medida em que, através dele, instaura-se o procedimento cafona que, conceitualmente, deve ser compreendido a partir da noção de *kitsch*. Essa palavra alemã, cuja melhor tradução é mau gosto, foi criada no intuito de se estabelecer uma crítica aos procedimentos relativos à industrialização do objeto artístico que, nesse estágio, era visto como um produto estético de mau gosto, sem refinamento, de qualidade inferior¹²².

O kitsch manifesta-se na combinação heterogênea e no pastiche de estilos, na imitação e apropriação, na banalização, na deterioração do gosto e, o que é fundamental em se tratando de indústria cultural, na facilidade de reprodução. É nessa perspectiva que, o Macunaíma “contrabandista de signos” lingüísticos, conforme expressão utilizada por Eneida Maria de Souza, amplia a sua prática na adaptação de Joaquim Pedro, na medida em que o anti-herói contrabandeia também signos visuais e sonoros, produtos da civilização industrial, e que tornam o índio amazonense um consumidor como qualquer outro. Esse aspecto democrático é apontado por Clement Greenberg: “O Kitsch é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal”¹²³.

Macunaíma hibridiza esses signos culturais adquiridos a partir do consumo. Essa atitude indica uma clara ironia em relação ao modo como um cidadão do terceiro mundo molda uma identidade cultural híbrida que se situa entre sua cultura genuína e a maneira como incorpora os padrões estéticos e comportamentais das metrópoles. O anacronismo se revela então no cafona, no kitsch, ou seja, no sentido estético do protagonista que transita entre várias identidades: é índio, veste-se de cowboy, de hippie, de roqueiro e de cantor “brega”. É importante ressaltar que

¹²² MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1994.

¹²³ GREENBERG, Clement. In: FERREIRA, Glória. e COTRIM, Cecília. (Org.). op. cit., p. 28.

esse híbrido entre diversas matrizes culturais citadas não é visto como desprezo às mesmas, mas sim enquanto um modo de valorizá-las.

Desse modo, *Macunaíma* vai, aos poucos, distanciando-se das narrativas clássicas e se singularizando como uma obra efetivamente *alegórica*. O conceito de alegoria é extremamente abrangente e abarca desde a idéia do tropo lingüístico até atingir uma concepção cultural mais ampla como ocorre nos textos de Walter Benjamin¹²⁴.

O professor Ismaill Xavier construiu uma tese sobre a presença da alegoria no discurso cinematográfico brasileiro dos anos 60, cujo referencial pode ser estabelecido no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha:

Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil, filme de Glauber anterior ao golpe de 64, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese¹²⁵.

A alegoria deve ser compreendida aqui, portanto, como uma forma estético-simbólica de se expressar o pensamento contraditório da cultura brasileira ao longo dos anos 60. É neste sentido que se torna fundamental recorrer, novamente, ao ponto de partida de nossa análise que diz respeito às escolhas empreendidas por Joaquim Pedro na adaptação a obra de Mário de Andrade.

Como vimos, *Macunaíma* é um filme que pode parecer, em primeira instância, convencional, principalmente se tomarmos como ponto de referência a obra original de Mário de

¹²⁴ De acordo com Ismaill Xavier: “A idéia da presença de uma experiência não mediada no símbolo é agora vista como uma tentativa ilusória de negar a mediação da linguagem, e a alegoria é redimida como discurso que mergulha”, citando Walter Benjamin, “nas profundezas que separam a existência visual do significado”. XAVIER, Ismaill. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema, volumes I e II*. São Paulo: Senac, 2005, p. 358.

¹²⁵ XAVIER, Ismaill. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.134.

Andrade. Nesse caso, poderíamos ter a falsa impressão de que o diretor teria, digamos, domesticado a obra revolucionária do escritor paulista. Contudo, conforme temos demonstrado, o caráter vanguardista permanece na obra cinematográfica, sobretudo por dois motivos. Em primeiro lugar, deve se considerar o fato de que a cultura brasileira nesse período expressava esteticamente as contradições na qual estava inserida, buscando uma forma de expressão híbrida entre o moderno e o arcaico, o erudito e o popular e entre a vanguarda e a tradição. Propor uma forma híbrida entre a tradição e a vanguarda é um tipo de experimentalismo e, portanto, constitui-se como uma atitude vanguardista, mesmo que pareça contraditório. É importante lembrar que a música brasileira do mesmo período tinha como princípio conceitual buscar uma conciliação entre tradição e ruptura, conforme afirma a pesquisadora Santuza Cambraia Naves:

Ao contrário das vanguardas estéticas, as quais geralmente postulam a ruptura radical com a tradição, a *tropicália* adotou uma postura incorporativa com relação a grande parte do repertório popular musical. Em outras palavras, no movimento tropicalista a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados¹²⁶.

Além do aspecto paradoxal fazer parte da idéia de experimentação artística na cultura brasileira dos anos 60, é importante destacar que o refinamento da expressão alegórica, que se dá através da montagem, também constitui um elemento por excelência vanguardista, como salienta o ensaísta Peter Bürger:

It is important to clearly understand at the very onset that the concept of montage does not introduce a new category meant to replace the concept of allegory. Rather, It is a category that permits a more precise definition of a particular aspect of the concept of allegory. Montage presupposes the fragmentation of reality and describes the phase of the constitution of the work. Since the concept plays a role only in the fine arts and in the literature but also in

¹²⁶ NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 47.

the film, it is necessary to first clarify what it refers to in each of the various media¹²⁷.

O discurso de vanguarda, nos moldes em que propomos, está presente na narrativa fílmica de Joaquim Pedro de Andrade. Através de uma análise detalhada das formas imagéticas dadas às passagens adaptadas do livro de Mário de Andrade, percebemos que o diretor carioca buscou utilizar-se de procedimentos estéticos em sintonia com a modernidade artística brasileira da década de 60.

Essa adequação entre forma e conteúdo é fruto da confluência de idéias entre o modernismo literário dos anos 20 e o cinema moderno brasileiro da década de 60, conforme afirma Heloísa Buarque de Holanda:

A década de 60, por sua vez, retoma em novos termos, a proposta modernista de descoberta do Brasil. Em 22, falava-se em independência cultural como em 60 falava-se em independência econômica. A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica.¹²⁸

Nesse sentido, é sintomático que, tanto o início quanto o final do filme tenham ao fundo a marcha *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos. No início, conforme analisamos, ouve-se a música embalando a apresentação do filme que é feita sobre uma tela com cores e formas que sugerem a grande extensão da natureza brasileira, o que soa como um discurso ufanista romântico. Ao longo do filme, vemos que, na verdade, a perspectiva que se instaura é a de se criticar a própria pátria.

¹²⁷ BÜRGER, Peter. op. cit., p. 73.

¹²⁸ HOLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 66.

Já no final do filme, o sentido de “heroísmo” é retomado pela marcha justamente no momento em que Macunaíma é devorado pela Uiara. A idéia que nos fica é a de que Macunaíma metaforiza o próprio povo brasileiro que incorpora formas artísticas e comportamentais alheias à sua cultura e assume uma postura “heróica” ao lutar e ser devorado diariamente pelos absurdos da realidade de um país subdesenvolvido.

Talvez a melhor forma para compreendermos a dimensão dessa luta seja recorrer, mais uma vez, à estrutura do filme.

Na primeira parte vimos como acontece o conflito entre o arcaico e o urbano. No filme, a segunda parte de *Macunaíma* tem início com a sua chegada à cidade de São Paulo. Se, no Uraricoera, os conflitos surgiam a partir das constantes quebras da ética tribal promovidas pelo herói, na capital paulista, a inadaptação com os sistemas de valores cosmopolitas vão gerar problemas ainda maiores para o índio amazonense.

Ao chegar ao centro de São Paulo, a câmera nos mostra Macunaíma e seus irmãos andando por entre as multidões. De repente, vemos o herói ouvindo as instruções de um senhor que indica a necessidade de os indígenas regularizarem seus documentos e de, portanto, enfrentar toda a burocracia estatal. Em outro momento, o protagonista discursa sobre a origem da constelação do Cruzeiro do Sul. Seu discurso é confundido com o de um subversivo e Macunaíma e seus irmãos têm que fugir da fúria popular. Durante a fuga, o herói é abordado por um policial que lhe dá voz de prisão por encontrar-se em atitude suspeita. Em seguida, uma multidão se forma, diante da bolsa de valores de São Paulo, em torno de Macunaíma que, na tentativa de se livrar daquela súbita abordagem, diz que estava procurando um rastro de cotia. Até que alguém diz: “Cavalheiro, se me permite, qual a significação exata das suas palavras?”, “Ei, espera aí, isso não fica assim não, enquanto a gente fica se matando pra ganhar dinheiro vem um indivíduo desconhecido e tira a gente do trabalho para ficar procurando rastro de cotia”.

A seqüência em destaque nos remete, de uma só vez, aos problemas gerados pela perseguição aos comunistas, pela burocracia estatal e, ainda, pela necessidade de se adequar à linguagem culta.

Sendo assim, se analisarmos as mudanças efetuadas por Joaquim Pedro de Andrade na obra de Mário de Andrade e, sobretudo, se avaliarmos as escolhas formais empregadas pelo diretor, poderemos ter um bom referencial da experiência de vanguarda na cultura brasileira no final da década de 60. Digo na cultura brasileira, pois, dentro do processo de adaptação, Joaquim Pedro imprime um olhar em sintonia com as novas estéticas artísticas brasileiras.

Em síntese, é possível afirmar que a obra do diretor carioca é elaborada no intuito de se atualizar as questões apresentadas por Mário de Andrade no seu *Macunaíma*, pois, conforme vimos, um processo de adaptação não é um ato gratuito, mas um procedimento motivado pela riqueza temática e formal que a obra “original” apresenta. *Macunaíma* atingia esse anseio em dois quesitos: possuía um discurso crítico sobre o Brasil e representava estruturalmente uma obra de ruptura com os padrões estéticos vigentes na literatura brasileira. A adaptação de *Macunaíma* vem a representar, portanto, uma atualização das questões temáticas e estéticas vigentes no modernismo brasileiro da primeira fase, mantendo intacto, porém, o olhar crítico e revelador dos paradoxos presentes na cultura brasileira.

CONCLUSÃO

Duas obras, dois períodos, dois autores convergentes. Tanto o *Macunaíma* de Mário de Andrade, quanto o de Joaquim Pedro de Andrade são obras que, a partir da análise de seus processos construtivos, evidenciam um vínculo com as estéticas de vanguarda de seu tempo e com a cultura brasileira.

A obra do escritor paulista apropria-se de narrativas populares para construir uma história onírica, intertextual e com uma linguagem literária inteiramente renovada pelo direito à pesquisa estética defendido pelos modernistas. O texto de Mário de Andrade apresenta uma dicção peculiar, resultado da influência de estéticas de vanguarda como o futurismo e o cubismo, além de tendências como o primitivismo, que, utilizados no contexto da arte e da cultura brasileira, serão importantes na geração de uma linguagem sintética, ágil e coloquial, expressões da sensibilidade e do pensamento brasileiros.

Num intuito similar, cerca de 40 anos depois, o diretor Joaquim Pedro de Andrade, realiza o seu *Macunaíma* com intuito similar. Situado em um ponto de confluência entre a estética cinemanovista e a tropicalista, o realizador carioca promoveu, em sua obra, uma hibridização de elementos estéticos advindos de fontes heterogêneas.

Ao promover uma aproximação entre as duas obras, tivemos como objetivo perceber que, tanto na obra do escritor paulista quanto na do diretor carioca, os processos de escrita (livro) e de adaptação (filme), respectivamente, foram orientados por novas concepções estéticas. Essas concepções vanguardistas foram a força motriz de um processo de reinvenção, a partir do qual a intertextualidade, a fragmentação do discurso, a ironia e a multiplicidade de referências culturais, de fontes populares ou eruditas, tornaram-se alguns dos procedimentos mais recorrentes.

Num momento em que se reflete sobre o legado dos movimentos de vanguarda e se discute sobre a permanência desse conceito dentro da arte contemporânea, a análise dos procedimentos estéticos envolvidos na construção do livro e do filme *Macunaíma* contribuem para pensarmos a respeito da manifestação da vanguarda na literatura e o cinema do século XX e sobre sua permanência no século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- _____. *Coleção Mário de Andrade: Religião e magia, música e dança, cotidiano/* Marta Rossetti Batista (Org.). São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. *Macunaíma; edição crítica*. Telê Porto Ancona Lopez,(Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- _____. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas, crítica, poesia e teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. [sem referência de tradução]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral*. Tradução Denise Bottman . São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva/ Sesc, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem e movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Imagem e tempo*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1990.
- GREENBERG, Clement. *Vanguarda e Kitsch*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*, Glória Ferreira ; Cecília Cotrim (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- GUNNING, Tom. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo e abstração*. Tradução Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- HAUSER, Arnold. *A história social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1996.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio/ Empresa Brasileira de Filmes, 1978.
- HOLFELD, Antônio. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Ligia. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo : Nobel, 1984.
- HÜHNE, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2002.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Linguagem e cinema*. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MICHELSON, Annette. Cinema e vanguarda: Eros e iconoclasmo; desejo e perversão na cinefilia de vanguarda. In: XAVIER, Ismail. *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1994

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*; Otília Arantes.(Org.). São Paulo: EDUSP, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

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

_____(Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volumes I e II*. São Paulo: Senac, 2005.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Cinema de vanguarda. In: Bender, Flora Christina.; Laurito, Ilka Brrunhilde. (Org.). *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA. Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde – uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1997.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Objetiva, 2000.

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

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarcila, Di Cavalcanti e Portinari*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

FILMOGRAFIA:

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Produção: Mercury/ RKO Pictures (EUA), 1941.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro/ Grupo Filmes/ Condor Filmes (Rio-GB), 1969.

VIAGEM ATRAVÉS DO IMPOSSÍVEL. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film (FR), 1904.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles (Brasil), 1963.