

# ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO NO CINEMA BRASILEIRO: REFLEXÕES PROPOSTAS A PARTIR DO FILME MACUNAÍMA

Wallace Andrioli Guedes\*

## Introdução

Este texto é uma compilação dos pontos principais da pesquisa que desenvolvi no mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, na qual investiguei as relações estabelecidas pelo cinema brasileiro de fins da década de 1960 com um dos mais controversos e estudados movimentos artístico-culturais do período: o tropicalismo.

Meu olhar está focado, entretanto, em um caso específico: o do filme *Macunaíma* (1969), do cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade, tido costumeiramente como exemplo máximo de “cinema tropicalista” produzido no Brasil. Ao olhar para *Macunaíma*, busco compreender tanto as possibilidades de análise estética do filme, ou seja, concernentes ao discurso interno à sua narrativa, suas opções visuais e de linguagem, quanto suas relações externas, a partir, especialmente, de um acompanhamento detalhado de sua trajetória nos cinemas nacionais e internacionais, sua repercussão em festivais e na crítica especializada – consequentemente, estendo essa análise para a trajetória de seu diretor, acompanhando suas entrevistas em jornais e revistas da época.<sup>1</sup> Esse mapeamento da trajetória de *Macunaíma*-filme é importante para a compreensão da relação que este estabelece com o tropicalismo, que é o centro da discussão que proponho. Até que ponto a obra mais célebre de Joaquim Pedro pode, como vem sendo ao longo do tempo, ser taxada de “filme tropicalista”? Há claros diálogos entre o filme e o referido movimento, entretanto, também há afastamentos importantes, que busco ressaltar em minha pesquisa.

---

\* Mestre em História Social – Linha de pesquisa História Contemporânea II pela Universidade Federal Fluminense

1 Utilizei-me principalmente de fontes recolhidas no arquivo da Agência O Globo, que se resumem a uma série de recortes de jornais e revistas reunidos sob uma pasta intitulada “Joaquim Pedro de Andrade”, no acervo da revista Filme Cultura, importante meio de divulgação do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, e no acervo digital da revista *Veja*, disponibilizado no endereço eletrônico <http://veja.abril.com.br/acervodigital>

Há, no entanto, um ponto fundamental nesta, que na realidade constitui-se em seu ponto de partida: o estudo do conceito de antropofagia. Explico: tanto o tropicalismo, em sua vertente musical, quanto o filme *Macunaíma* recuperaram, naqueles últimos anos da década de 1960, as discussões em torno da prática antropofágica na cultura brasileira apresentadas, entre as décadas de 1920 e 1950, pelo (poeta, filósofo, ensaísta, romancista, dramaturgo, jornalista) modernista Oswald de Andrade. Entretanto, e isso é algo que busco explicitar em meus escritos, essa recuperação se dá de formas diversas, e, logo, podemos falar em diferentes antropofagias nesse momento do cenário artístico-cultural do país – diferenciação que reverberará na problematização da relação estabelecida entre *Macunaíma*-filme e o tropicalismo.

Julgo necessário aqui um esclarecimento: iniciei minha pesquisa de mestrado tendo como ponto central desta justamente este estudo do conceito de antropofagia no filme *Macunaíma*, buscando diferenciá-lo do “original” oswaldiano, historicizando-o, colocando-o no tempo, lançando sobre ele um olhar diacrônico. Esta é uma ambição que mantenho no estágio atual de minha pesquisa. Entretanto, o contato com determinadas fontes fez com que a antropofagia, ou melhor, essa busca por uma “história do conceito de antropofagia”, deixasse de ser o ponto central da pesquisa, tornando-se então uma espécie de chave, responsável por abrir-me portas para a compreensão da complexa relação entre o Cinema Novo brasileiro, e mais especificamente o filme *Macunaíma*, e o movimento tropicalista. Essa é uma relação geralmente naturalizada. O que intento aqui é contribuir no sentido de problematizá-la.

### **1) Cinema Novo no Brasil: multiplicidade e contradições de um movimento**

O Cinema Novo representou, provavelmente, o momento mais relevante da história do cinema brasileiro. Significou o surgimento e amadurecimento de um cinema de autor no país, que rapidamente alcançou status de arte em festivais internacionais. Até os dias atuais, o cinema produzido no Brasil dialoga com a prática cinemanovista – seja abraçando-a, imitando-a ou buscando negá-la.

Numa apresentação breve e simplista, o Cinema Novo foi uma tentativa

conduzida por um grupo de jovens cineastas – liderados pela figura incontornável do baiano Glauber Rocha – de produzir um cinema no Brasil marcado pela condição de subdesenvolvimento do país, tematizando pela primeira vez o povo, os despossuídos, os marginalizados, os oprimidos (no campo e na cidade). E, ao mesmo tempo, de construir uma cinematografia fortemente autoral, que tinha como principais inspirações, nesse sentido, dois movimentos cinematográficos internacionais de enorme alcance: o Neo-Realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa.

Cito aqui a definição de José Carlos Avellar, que me parece perfeita para a sintetização das várias facetas do movimento:

Assim como o Teatro de Arena, de São Paulo, tentou botar o homem brasileiro como sujeito de sua história, o Cinema Novo deu seqüência a esse tipo de aproximação, a esse processo, mas já dentro de uma perspectiva de linguagem, tentando ser também uma linguagem nova. Tentando, também, estabelecer uma linguagem cinematográfica nova, que veio a contribuir de uma maneira ou de outra para várias outras cinematografias. (...) Além de ser um pensamento sobre a realidade social, política e econômica do país, além de tentar mapear o nordeste, a favela, o trabalho industrial, o marginal, os explorados, os oprimidos, e os sem voz, além de dar espaço para eles nos filmes, além disso, o Cinema Novo foi também resultado da necessidade de abrir espaço para a expressão pessoal de cada cineasta. (...) Quando se consegue ligar a maturidade de um cinema de autor, de expressão pessoal, à participação crítica, ou seja, quando se faz um cinema voltado para os temas populares, para os interesses populares, o autor recupera, de novo, sua idéia inicial.<sup>2</sup>

Na verdade, há uma diferenciação importante a ser feita, quando discutimos tal movimento: ainda que tocando-se e compartilhando temas e preocupações, existem autores e momentos distintos dentro do Cinema Novo. É difícil definir, afóra os filmes de Glauber, o que é e o que não é Cinema Novo. O próprio cineasta baiano aponta o início do movimento no ano de 1962.<sup>3</sup> Entretanto, Nelson Pereira dos Santos, posterior

---

2 AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., pp. 311-312.

3 1962 foi o ano do lançamento de obras como *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, *Cinco vezes favela*, produção coletiva do CPC que contava com a participação de alguns cineastas que alinhariam-se ao pensamento cinemanovista, como Leon Hirszman, Carlos Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, *Barravento*, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, e *O pagador de promessas*, que, apesar de produzido externamente ao grupo de jovens que constituíam a base do Cinema Novo nascente, e dirigido por alguém proveniente do universo das chanchadas (Anselmo Duarte), foi um marco importante na história do cinema brasileiro e trouxe muitas das temáticas caras aos cinemanovistas. É patente como o filme de Anselmo Duarte foi valorizado por estes. Glauber, por exemplo, em entrevista a Alex Viany, em 1962, quando perguntado sobre quais seriam os maiores filmes brasileiros,

participante do núcleo central cinemanovista, é, antes, um grande influenciador de Glauber, produzindo filmes – dois especialmente, *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) – fortemente marcados pelos princípios do Neo-Realismo italiano, e anteriores ao início da carreira de Glauber Rocha e da sistematização de suas idéias, sendo tido, por este, como um modelo a ser seguido pelos filmes do Cinema Novo – ao menos em sua “primeira fase”.

Existia também arte sendo produzida segundo pressupostos próximos aos dos cinemanovistas, mas ligados a forças políticas e partidárias muito claras: me refiro aqui à produção cultural dos Centros Populares de Cultura (os CPC's) da União Nacional dos Estudantes – no caso do cinema, do filme *Cinco vezes favela* (1962). Este consistiu num longa composto por cinco episódios (cada um a cargo de um diretor), todos trazendo populares como tema, num olhar positivo sobre os oprimidos, possíveis agentes de uma revolução que estava por vir. Joaquim Pedro de Andrade dirigiu um desses segmentos, o mais elogiado deles, *Couro de gato*. E também aquele que foge um pouco do esquema nacional-popular das produções dos CPC's (até porque o filme foi feito antes do início do projeto *Cinco vezes favela*, sendo posteriormente incorporado ao longa).

Para esse cinema, seja o Cinema Novo de Glauber, seja aquele produzido pela UNE, a tematização do povo não bastava por si só: era preciso que o povo assistisse a esses filmes. E aí esteve o grande dilema desses cineastas. Seus filmes, em sua grande maioria, foram grandes fracassos de bilheteria no país – mesmo premiados em alguns dos principais festivais de cinema do mundo.<sup>4</sup> O público do Cinema Novo era, em geral, uma classe média intelectualizada, universitária principalmente. O “povo” não assistia aos filmes de Glauber, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues entre outros. O debate em torno dessa questão foi pungente no seio do movimento, provocando grandes discussões sobre a facilitação ou não da linguagem dos filmes para que o público almejado fosse alcançado.<sup>5</sup>

---

não esquece de citar *O pagador de promessas*, o qual ele chama de “o maior filme brasileiro, maior mesmo que *Ganga Bruta*.” VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Org: AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 39.

4 No biênio 1963/64, por exemplo, foi lançada a “trilogia do sertão”, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e *Os fuzis*, de Ruy Guerra. Os dois primeiros estiveram presentes no Festival de Cannes, enquanto o terceiro não só participou do Festival de Cinema de Berlim de 1964, como saiu de lá com o Urso de Prata de melhor direção.

5 Nesse sentido, é de enorme riqueza o livro de Alex Viany *O processo do Cinema Novo*, organizado por José Carlos Avellar. Tal livro consiste, na realidade, em uma série de entrevistas realizadas por

Joaquim Pedro de Andrade inseriu-se nesse movimento, ainda que de uma forma bem particular. Participou do grupo central (o chamado “núcleo histórico”) do Cinema Novo, era bastante próximo de Glauber Rocha, entretanto, seu cinema sempre foi dotado de características muito peculiares, que, por mais que dialogasse com os pressupostos cinemanovistas, jamais demonstrou total sujeição a eles – até porque o Cinema Novo jamais foi uma “receita de bolo”.

Por mais que essa denominação possa ser estendida a boa parte dos participantes do movimento, Joaquim Pedro parece-me ser um típico caso de *auteur*.<sup>6</sup> Não deixa de ser instigante, então, que seja um filme seu, *Macunaíma*, o primeiro grande sucesso de público de uma obra produzida por um cinemanovista.

## **2) Antropofagia e tropicalismo no Brasil: uma tortuosa viagem dos anos 1920 aos anos 1960**

Feita essa breve apresentação do Cinema Novo, parto então para a discussão do tropicalismo, sobre o qual também muito já foi dito, debatido e escrito. As propostas musicais-artísticas-estéticas-políticas do grupo encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil (e que acabou por envolver, de alguma forma, um sem número de artistas, como Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes) foram polêmicas desde seu surgimento, nos idos de 1967-68. Definir o tropicalismo, portanto, pode ser, ao mesmo tempo, um exercício de repetição do que já foi dito (logo, mais do mesmo), e também uma tarefa de grande dificuldade. Fico aqui com a definição do próprio Caetano Veloso,

---

Viany com alguns desses cinemanovistas, onde debates em torno da questão da falta de público para o cinema produzido pelo movimento aparece com particular força.

- 6 Vale aqui a citação de sua clássica resposta, em uma entrevista, à pergunta “por que você faz cinema?”, que acabou até mesmo musicada pela cantora Adriana Calcanhoto: “Para chatear os imbecis/ Para não ser aplaudido depois de sequências dó de peito/ para viver à beira do abismo/ para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público/ para que conhecidos e desconhecidos se deliciem/ para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo/ porque de outro jeito a vida não vale a pena/ para ver e mostrar o nunca visto, o bem, o mau, o feio e o bonito/ porque vi Simão do Deserto/ para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam como cachorros dentro d’água no escuro do cinema/ para ser lesado em meus direitos autorais.” Essa resposta me parece uma demonstração de seu olhar sobre a arte que pratica, um olhar ao mesmo tempo romântico, no sentido de reconhecer um potencial subversivo do cinema, e prático, ao reconhecer o lado profissional de sua atividade, a necessidade de ganhar dinheiro com ela. Joaquim Pedro não parece, ao menos aqui, preocupado com um “projeto de Brasil”, mas com um “projeto de cinema”, ainda que não seja um projeto que funcione como uma prescrição para outros cineastas. Em alguns de seus principais filmes, entretanto, como *Macunaíma* e *Os inconfidentes*, discussões sobre questões como a identidade cultural brasileira, a postura política do povo, o papel dos intelectuais na sociedade e mesmo os acontecimentos políticos que marcavam o Brasil daqueles anos, apareceram com bastante força.

que traz os pontos centrais do debate proposto pelos tropicalistas:

“(…) um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas (...) queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil (...) movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-universo paralelo e o país periférico ao Império Americano (...) Um movimento que queria apresentar-se como a imagem de superação do conflito entre a consciência de que a versão do projeto do Ocidente oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era potencialmente liberadora – reconhecendo sintomas de saúde social mesmo nas demonstrações mais ingênuas de atração por esta versão – e o horror da humilhação que representa a capitulação a interesses estreitos de grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais.”<sup>7</sup>

De forma resumida, portanto, podemos definir o tropicalismo como uma tentativa de alcançar as raízes culturais brasileiras rompendo com o olhar nacional-popular de boa parte da esquerda da época, abraçando elementos múltiplos da cultura *pop* e de outras manifestações artísticas de diversas partes do mundo. Moderno e arcaico, juntos. Falta acrescentar a esta definição um elemento fundamental, também apresentado por Veloso em seu livro: os diálogos estabelecidos entre os tropicalistas e o pensamento do modernista Oswald de Andrade, particularmente com seu conceito de antropofagia. Conceito contestador e subversivo da realidade sócio-cultural brasileira, que buscou, nas palavras de Randal Johnson e Robert Stam, a criação de uma cultura nacional genuína, através da consumação e da reelaboração crítica tanto da cultura nacional quanto das influências estrangeiras.<sup>8</sup> “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”,<sup>9</sup> dizia Oswald em determinada passagem do *Manifesto Antropófago* de 1928. “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo que é vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas (...)”,<sup>10</sup> continua o escritor. O antropófago devora o que não é seu, o estrangeiro, para digerí-lo e devolvê-

---

7 Caetano Veloso. *Verdade tropical*. pp.16 e 17.

8 Randal Johnson & Robert Stam. *Brazilian cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1988.

9 Oswald de Andrade. op. cit.

10 *Ibidem*, pp. 48-49.

lo sob uma nova forma, marcada pelo primitivismo.

Na efervescência dos anos 60, nos embates estabelecidos com os defensores de uma arte nacional-popular, a antropofagia oswaldiana seria de grande valor às intenções dos tropicalistas. Recorro novamente à Caetano:

“A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. (...) Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60.”<sup>11</sup>

Caetano, como o próprio conta em seu livro, descobrira Oswald de Andrade em 1967, por conta da encenação da peça *O rei da vela* (escrita pelo modernista 30 anos antes), pelo *Teatro Oficina*, comandado por José Celso Martinez Corrêa. Segundo o tropicalista, ali percebera que “havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.”<sup>12</sup> Seria esse um movimento amplo de redescoberta da antropofagia, que ecoaria também, para além da música e do teatro, no cinema. Aqui entra *Macunaíma*-filme.

### 3) *Macunaíma* e o “cinema tropicalista”

Como apontado anteriormente, *Macunaíma* foi a primeira obra de um cinemanovista a alcançar verdadeiro êxito de bilheteria – tendo, inclusive, tornado-se referência nesse sentido entre os cineastas do período.<sup>13</sup> O sucesso de público veio acompanhado de premiações em festivais, nacionais e internacionais,<sup>14</sup> o que contribuiu

---

11 VELOSO, Caetano. op. cit. pp. 247 e 248.

12 Idem, p. 244.

13 Como aponta Fernão Ramos Pessoa: “O filme [*Macunaíma*], 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”. Fernão Ramos Pessoa. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

14 *Macunaíma* ganhou, entre outros, os prêmios de melhor ator, melhor roteiro, melhor argumento, melhor cenografia e melhor ator coadjuvante no Festival de Cinema de Brasília de 1969, melhor filme do Festival de Cinema de Marília, em São Paulo, melhor ator e melhor fotografia no I Festival de Cinema de Manaus, em 1969, e melhor filme do Festival de Mar del Plata, Argentina, também em

para o fortalecimento do filme como uma espécie de exemplo a ser seguido.

Ao adaptar para o cinema a rapsódia escrita 40 anos antes por Mário de Andrade, Joaquim Pedro trilhou caminhos arriscados. Primeiramente, abriu mão de qualquer pretensão de fidelidade exagerada. Percebeu ser impossível transpor o texto de Mário para o cinema da forma como este estruturava-se no papel – o que deveria ser feito era reinventar *Macunaíma*, em diálogo com o Brasil dos anos 60. Joaquim Pedro de Andrade construiu, em seu filme, uma espécie de adaptação-releitura-diálogo-reimaginação-reescrita-crítica<sup>15</sup> da rapsódia modernista. Ou, como quis o próprio cineasta, “um comentário do livro”.<sup>16</sup> Para isso, Joaquim Pedro realizou um movimento que já vinha ocorrendo em outros setores do campo artístico brasileiro, como apontou Caetano Veloso: o de redescoberta de Oswald de Andrade e da antropofagia. De certa forma, Joaquim Pedro “traiu” Mário de Andrade com Oswald, ao propor uma versão oswaldiana do livro *Macunaíma*. A antropofagia é fundamental para a compreensão de *Macunaíma*-filme. Como aponta Ismail Xavier,

“(…) *Macunaíma*-filme elege (...) a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade. Ela aparece, portanto, como núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se, o capitalismo num país periférico)”<sup>17</sup>

Nessa passagem de Xavier está um primeiro indício do caminho analítico a se seguir no que concerne às relações do filme com o movimento tropicalista. *Macunaíma* é, tradicionalmente, considerado um “filme tropicalista”. Mais: ao lado de *Terra em Transe*,<sup>18</sup> de Glauber Rocha, é comumente tido como exemplo máximo dessa “vertente” no cinema brasileiro, um fase que teria surgido no interior do Cinema Novo, a partir de

---

1969. In: Ivana Bentes. Joaquim Pedro de Andrade. A Revolução Intimista. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

15 Me utilizo aqui de alguns termos propostos por Robert Stam. STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*.

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

17 Ismail Xavier. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo, Brasiliense, 1993. p. 150.

18 A relação de *Terra em transe* com o tropicalismo é, no mínimo, curiosa. Também naturalizado como um “filme tropicalista”, aquele que talvez seja a obra máxima de Glauber foi, na verdade, um catalisador do movimento, um dos elementos deflagradores deste, como afirma o próprio Caetano Veloso: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7”. Caetano Veloso. Op. Cit. p. 99).



1967-68, rompendo com a busca pelo nacional e o popular, sofrendo forte influência dos feitos de Caetano e Gil na música – nesse caminho, uma série de outros filmes teriam sido feitos seguindo pressupostos tropicalistas, como *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. e, numa vertente não exatamente interior ao Cinema Novo, o ícone máximo do cinema marginal brasileiro, *O bandido da luz vermelha*. Vejamos alguns comentários que comprovam essa caracterização de *Macunaíma*-filme como tropicalista.

Na edição do dia 29 de outubro de 1969, a revista *Veja* noticiava o encerramento do I Festival Norte do Cinema Brasileiro, em Manaus, do qual *Macunaíma* sagrou-se o grande vencedor. Diz a reportagem:

“O primeiro festival de cinema brasileiro deste ano, encerrado domingo último em Manaus sob um calor de 36 graus, confirmou, com a vitória de *Macunaíma*, (...) um tendência para premiar filmes coloridos, de produção cara e cuidada, com temas bem nacionais. E é certo que o tropicalismo, morte e enterrado na música popular, continua cada vez mais vivo no cinema brasileiro.”<sup>19</sup>

Ainda a *Veja*, agora na edição do dia 24 de dezembro do mesmo ano, anuncia a estreia do filme de Joaquim Pedro em São Paulo, chamando-o de “versão colorida e tropicalista do livro de Mário de Andrade.”<sup>20</sup>

Nove anos depois, em 1978, o diretor de teatro Antunes Filho, que encenava uma adaptação da rapsódia modernista, ao ser entrevistado pela revista *Veja*, e questionado sobre a semelhança ou não de sua versão de *Macunaíma* com a de Joaquim Pedro, declara:

“Joaquim Pedro, a quem eu admiro muito, estava na época engajado no movimento do tropicalismo e fez um filme decididamente tropicalista, que servia ao movimento. Eu particularmente não gosto do filme: acho que, ao servir às contingências de um determinado momento, Joaquim Pedro reduziu muito o livro de Mário de Andrade...”<sup>21</sup>

Por fim, as palavras de Robert Stam e Randal Johnson, dois grandes estudiosos do cinema brasileiro do período:

---

19 Revista *Veja*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1969. p. 71. In: <http://veja.abril.com.br/acervodigital>

20 Idem, 24 dezembro de 1969, p. 15.

21 Idem, 4 de outubro de 1978, p. 4.

“*Macunaíma* is generally classified as part of the (...) so called 'cannibal-tropicalist' phase. (...) Because of rigorous censorship, the films of this period tends to work by political indirection, often adopting alegorical forms...”<sup>22</sup>

Pois bem, vale questionar aqui o seguinte: ser antropofágico, ou tematizar a antropofagia, nesse contexto, significa necessariamente ser tropicalista? Parece-me que não. Existem formas diversas de apropriar-se do pensamento oswaldiano, e significados múltiplos para a antropofagia em fins da década de 1960. Por isso a relevância do que diz Xavier na citação acima. Assim, se Caetano Veloso vê na antropofagia oswaldiana paralelo com o que os tropicalistas estavam fazendo, em sua devoração indiscriminada e sem preconceitos das mais diversas referências, nacionais e estrangeiras – “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” – Joaquim está falando de outra antropofagia. “O núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se, o capitalismo num país periférico)”, aponta Xavier. Ou seja, Joaquim Pedro de Andrade está, em *Macunaíma*, falando do canibalismo que move as relações capitalistas de uma sociedade em processo de industrialização e modernização, daqueles que são engolidos, devorados nesse processo. Mais: naquele ano de 1969, Joaquim Pedro falava também de *Macunaíma* como “um brasileiro devorado pelo Brasil”, que sucumbe, ao som do hino patriótico *Desfile aos heróis do Brasil*, de Villa-Lobos, e deixa para trás sua jaqueta verde-oliva, de onde emerge seu sangue – numa possível referência (o verde-oliva dos militares?) ao momento político vivido pelo país. Enfim, parece-me inegável que existem diferenças visíveis entre a antropofagia dos tropicalistas e a de *Macunaíma*-filme.

No entanto, se poderíamos questionar o enquadramento de qualquer filme do período dentro do tropicalismo – mesmo que fosse para, no final, concordar com tal classificação, mas ao menos embasando-a empiricamente – no caso da obra máxima de Joaquim Pedro há ainda um outro problema, que extrapola os sentidos intrínsecos à sua narrativa. Me refiro aqui ao esforço do próprio cineasta em afastar-se ideologicamente do tropicalismo, algo explicitado em declaração sua à revista *Fatos e Fotos*, em 1970:

---

22 “*Macunaíma* é geralmente classificado como parte da assim chamada fase “canibal-tropicalista”. Devido à censura rigorosa, os filmes deste período tendiam a trabalhar através das indiretas políticas, costumemente adotando formas alegóricas.” Randal Johnson & Robert Stam. op.cit. (tradução minha)

“*Macunaíma* mostra que o balão inchado e colorido do tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar, do mesmo jeito que *Macunaíma*, personagem, festeja muito, mas acaba comido pelo Brasil.”<sup>23</sup>

Entretanto, há também pontos de diálogo entre o filme de Joaquim Pedro e o tropicalismo: ambos apostam numa estética *kitsch*, alicerçada sobre um “mau gosto” agressivo e cáustico, no uso de alegorias para discutir o Brasil, e na recuperação de gêneros (cinematográficos e/ou musicais) de amplo diálogo com o público consumidor de cultura no país. Logo, apesar das negativas de Joaquim Pedro, parecem existir certos motivos para a aproximação entre sua obra mais conhecida e o movimento tropicalista. Como solucionar esse impasse?

### Conclusão

Há um ponto que talvez me ajude nessa discussão: a frequente opção de Joaquim Pedro de Andrade por se apropriar de determinados gêneros e/ou estéticas *mainstream*, para criticar estes mesmos gêneros e estéticas por dentro, utilizando as armas do “inimigo”. Foi assim com os filmes históricos em *Os inconfidentes*, com a pornochanchada em *Guerra conjugal* e *Vereda tropical*, e com a chanchada no próprio *Macunaíma*. Além destes casos, vale lembrar também que *Garrincha, alegria do povo* era inicialmente um projeto, capitaneado pelo produtor Luiz Carlos Barreto e pelo jornalista Armando Nogueira, que deveria retratar o futebol brasileiro sob os moldes de uma “reportagem autêntica”, seguindo os parâmetros do cinema documentário produzido por Jean Rouch, sem sofisticação ou fantasia, que cobriria a idolatria existente em torno do craque do Botafogo<sup>24</sup> – mas acabou se transformando em um olhar com fortes tendências analíticas, uma visão altamente crítica sobre o papel do futebol na sociedade brasileira; *Brasília, contradições de uma cidade nova*, documentário em curta-metragem de 1967, produzido com financiamento da Olivetti,

---

23 Joaquim Pedro de Andrade. In: JOÃO, Antônio. “Dizem que meu filme é grosso. Também acho.”, in *Fatos e Fotos*, Rio de Janeiro, 2 abril de 1970. Apud: Heloísa Buarque de Hollanda. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora e Embrafilme, 1978.

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

que deveria mostrar a beleza arquitetônica da nova capital brasileira, mas que, sob as mãos de Joaquim Pedro e do roteirista Jean-Claude Bernadet, se transformou em uma poderosa reflexão crítica sobre a desigualdade social que marcava a cidade, e sobre o afastamento entre ideais estéticos modernos e a realidade do povo que estes ideais buscavam alcançar. O filme foi rejeitado pela Olivetti, não chegou a entrar em circuitos de exibição, e o cineasta chegou a ser ameaçado judicialmente caso o levasse a público;<sup>25</sup> *A linguagem da persuasão*, que, produzido pelo SENAC, deveria ser uma espécie de filme institucional, “para mostrar a importância e atualidade do curso de aperfeiçoamento de profissionais na área de comunicação visual, promovido pela instituição”,<sup>26</sup> acabou por se tornar meio para Joaquim Pedro criticar a lógica manipulativa da propaganda, a linguagem publicitária que tem a única função de convencer as pessoas a consumir.

Mas volto a *Macunaíma* para tentar desvendar, através deste procedimento comum na filmografia de Joaquim Pedro de Andrade, a relação estabelecida entre seu filme e o Tropicalismo. A apropriação que o cineasta fez do cinema popular de comédia brasileiro, a chanchada, em *Macunaíma*-filme, esteve longe de ser acrítica. Joaquim Pedro se utiliza de uma figura muito comum nas chanchadas, o malandro, aquele sujeito simpático, esperto, malemolente, que engana qualquer um, sempre se dá bem, mas que, no fundo, tem bom coração. O protagonista de seu filme, o Macunaíma interpretado por Grande Otelo e Paulo José, é, *a priori*, um típico malandro destes filmes populares. Joaquim Pedro suspende, no filme, os poderes mágicos que o herói possuía no livro de Mário de Andrade – e todas as vitórias do personagem ao longo de sua trajetória

---

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

26 ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Beleza e poder: Os documentários de Joaquim Pedro de Andrade*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004., p. 251.

ocorrem graças à sua malandragem, “pela força exclusiva da sua sagacidade e do acaso, tal como é próprio do malandro”.<sup>27</sup> Como aponta, ainda, Xavier, “o percurso de Macunaíma está afinado a um imaginário da malandragem dos pequenos golpes à luz do dia; mentiras, seduções, espertezas para enganar quem trabalha ou tem dinheiro”.<sup>28</sup> Durante a maior parte da narrativa de *Macunaíma*-filme, é difícil, enquanto espectadores, não simpatizarmos com a figura do herói. Divertido, esperto, Macunaíma representa a capacidade brasileira de driblar infortúnios, de improvisar quando necessário, e sua lógica da preguiça acaba se contrapondo à ética protestante do trabalho visando a acumulação e o lucro. O personagem derrota o grande capitalista industrial, Venceslau Pietro Pietra. No entanto, com o decorrer de sua trajetória, aqueles que cercam o herói, especialmente seus irmãos, Jiguê e Maanape, que desde o início apoiaram seus golpes e sofreram com suas trapaças, acabam cansando de seu egoísmo sem limites. Após retornarem a sua terra natal (depois da vitória de Macunaíma sobre Venceslau), diante da preguiça do herói e de suas mentiras descaradas, os irmãos e sua nova companheira (Princesa), o abandonam. Neste momento do filme, Macunaíma, decadente, sozinho, abandonado e com saudades de Ci, recebe um tratamento implacável de Joaquim Pedro. O movimento de rejeição do herói realizado pelos irmãos é acompanhado pelo cineasta: não há perdão para Macunaíma, herói individualista, egoísta, sem consciência nenhuma de coletividade. Sua morte é brutal, seu aniquilamento é radical.<sup>29</sup> O Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade jamais se transformará na Ursa Maior.

O cineasta comenta sobre seu herói:

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

O herói moderno, para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino de seu povo. Uma das suas características fundamentais é a consciência coletiva. Ao contrário de Macunaíma, ele terá de encarnar um ser moral, no sentido de estar possuído por toda uma ética social. Ainda não apareceu o herói moderno simplesmente porque ele terá de ser um

---

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

28 Idem, p. 144.

29 Idem, p. 142.

vencedor, ao contrário do herói romântico, que era o herói vencido, triste. Em suma, o herói moderno terá de ser evidentemente uma superação de Macunaíma, embora conservando algumas características dele.”<sup>30</sup>

Macunaíma é um herói que não se transforma. Apesar das mudanças físicas (o personagem começa negro, em determinado momento se transforma em um príncipe louro, volta a ser negro, e depois passa a ser branco em definitivo), estas não passam de pura aparência: o individualismo e egoísmo do herói, já manifestado em seus primeiros anos de vida, continua o mesmo. Sua postura diante do mundo é sempre a mesma, e ela é suficiente para garantir as vitórias do herói tanto na selva, na primeira parte do filme, quanto na cidade – que vive sob a lógica da selva, onde a devoração é regra. Mesmo quando vitorioso, Macunaíma não dá salto de qualidade, aponta Ismail Xavier. “Ele não cresce, recusa a condição de herói doador, responsável diante dos pares por uma ordenação do mundo e um provimento do necessário; faz exatamente o oposto. Sua aventura não tem sentido maior, sagrado, e sua vitória só faz tornar mais notória sua precariedade. Macunaíma não atinge a graça, não chega ao autoconhecimento, não terá evidentemente espessura trágica em sua agonia. Figura da mesmice, sonega a estatura de herói recebida no primeiro gesto do irmão Jiguê de saudação ao seu nascimento.”<sup>31</sup> Assim, segundo o autor, a tal “má sina” do herói seria sua eterna infância – Macunaíma não cresce. E morre brutalmente por isso.

Ao matar seu protagonista (ao invés de elevá-lo ao firmamento, como fez Mário), Joaquim Pedro mata também a figura do malandro, mata também a chanchada. A malandragem de Macunaíma acaba por assumir, no final do filme, sua função, aos olhos de Joaquim Pedro, conservadora: ela é traço da ordem instituída.<sup>32</sup> A lógica individualista de Macunaíma é parte integrada do mundo antropofágico retratado pelo cineasta em seu filme – ao negá-la, Joaquim Pedro de Andrade rejeita tudo que a ela diz respeito. A estética *kitsch* da qual o cineasta faz uso é condizente com a sociedade brasileira antropofágica e com Macunaíma – ela é também ridicularizada, desconstruída. O olhar de Joaquim Pedro é implacável, sua agressividade não deixa pedra sobre pedra.

---

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

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

32 Idem, p. 155.

Ao desmitificar seu protagonista, o cineasta põe por terra também toda a estética que tanto combina com ele. Chanchada e Tropicalismo.

Indo um pouco mais além: Macunaíma-personagem é um primitivo, um brasileiro que representa o arcaísmo do povo de sua terra, que se encanta com a cidade ao emigrar. O encantamento se dá, particularmente, através da figura de Ci, “garota papo firme”, representação do ultra-moderno, da publicidade, dos *jeans* e da roupa de couro, dos seios livres, da revolução sexual, da guerrilha urbana, da Jovem Guarda, do *rock*.<sup>33</sup> Arcaico e moderno. Herói que carrega estes dois lados, que é capaz de chocar a ordem estabelecida (sequência do discurso em praça pública), mas que ainda não tem (auto) consciência dos verdadeiros combates que deve travar, e que acaba também devorado, consumido. Tropicalismo. Tropicalismo? Seria Macunaíma-personagem uma síntese do movimento liderado por Caetano e Gil? Me parece um caminho possível de interpretação.

De qualquer forma, o que busquei apontar neste momento final de minha reflexão é que Joaquim Pedro, tal como fizera e faria em outros momentos de sua filmografia, tal como fizera no próprio *Macunaíma* com a linguagem e personagens das chanchadas, pode ter se aproximado em alguns pontos do Tropicalismo para tentar desconstruí-lo. Neste sentido, tanto as semelhanças estéticas entre movimento e filme como as declarações condenatórias de Joaquim Pedro a respeito da prática tropicalista possuem coerência. Não há mais contradição aparente entre elas. Mais uma vez o cineasta carioca teria lutado com as armas do inimigo para buscar derrotá-lo.

---

33 Idem, p. 148.

## **FONTES:**

Acervo digital revista *Veja*: <http://veja.abril.com.br/acervodigital>

## **BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 23 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1986.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia antropofágica*. Obras completas. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1995.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora e Embrafilme, 1978.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian cinema*. Austin, Texas, University of Texas Press, 1988.

PESSOA, Fernão Ramos. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

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

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Org. AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993. p. 150.