

DE O REI DA VELA A MACUNAÍMA: RE-VISÕES DO MODERNISMO NA ERA DAS PALMEIRAS ELETRÔNICAS E DOS CACETETES.

Gustavo Guenzburger (Doutorando em Literatura Comparada, UERJ)

gustavo.gruta@gmail.com

RESUMO: Este artigo relaciona duas obras do final dos anos 60 que marcam também a decadência da ideologia progressista de esquerda nas artes Brasileiras. O filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, aparece aqui em contraste com a proposta tropicalista da montagem de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Corrêa.

Palavras-chave: Tropicalismo, modernização, cinema, teatro, modernismo.

A década de cinquenta deu prosseguimento a uma tendência anterior de adaptações literárias para teatro e para cinema, que evoluiu nos anos 60 para um projeto comum de revisão das vanguardas artísticas no Brasil. Uma destas adaptações chamou a atenção pelo recurso cinematográfico de re-apropriação e re-discussão de uma obra clássica da literatura modernista nacional: o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Num primeiro momento, salta aos olhos a semelhança de contexto e de projeto com o espetáculo *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, que partiu de um texto também modernista, inédito, praticamente esquecido e considerado “imontável”, para operar uma revolução na cena brasileira em 1967. Há de se notar que o período entre a estréia da peça e o lançamento do filme (1969) coincide com o surgimento e o declínio do movimento tropicalista, do qual, apesar de Joaquim Pedro dizer não fazer parte, é impossível não se falar para analisar o

filme *Macunaíma*. Entre um e outro tivemos ainda o AI-5, que também é um contexto fundamental para se entender a relação entre as duas obras.

Uma vez que o filme já possui grandes análises que o comparam ao romance e ao mito em artigo (RANDALL) e livro (HOLLANDA), achamos que mais relevante agora seria aproximar o filme de seu contexto histórico. Muitas semelhanças e profundas diferenças entre *Macunaíma* e *Rei da Vela*, e também o quanto o filme pode ser considerado como uma resposta à peça e a todo o movimento tropicalista: isto é o que será discutido a seguir, com o apoio instrumental das análises culturais de Roberto Schwarz, literárias de Heloísa Buarque de Holanda, teatrais de Iná Camargo Costa e cinematográficas de Ismail Xavier.

1967

Em 1967, estréia em São Paulo um espetáculo que abala todo o panorama cultural brasileiro, pela ousadia estética e pela novidade de discurso. A montagem dirigida por José Celso Martinez Corrêa de *O Rei da Vela* chocou a intelectualidade da época e continua até hoje a suscitar interpretações apaixonadas e contraditórias. Um espetáculo violento, que não se acanhava em chamar a platéia de estúpida, atrasada, hipócrita. Pessoas saindo no meio, críticos elogiando ou odiando, e as platéias sempre lotadas. Segundo Roberto Schwarz (1978), o potencial de polêmica da montagem deriva de vários fatores, entre eles a entrada abrupta de novos e radicais pensamentos teatrais no Brasil, como o teatro da crueldade de Antonin Artaud, a insatisfação com uma burguesia que abaixara a cabeça para a ditadura, o grito contra a decadente estrutura de valores desta burguesia, e a tardia

constatação de que era preciso forjar uma nova forma de pensar, pois toda a ideologia progressista anterior não teria sido suficiente para evitar a derrota imposta pelo golpe militar de 1964.

E que ideologia era essa, que teria sido derrotada? Desde os anos 50, produtores e consumidores das artes vinham cada vez mais se afinando com o campo ideológico do reformismo social de esquerda, que acreditava em uma revolução democrático-burguesa pacífica, para banir o imperialismo e acabar com as forças reacionárias e feudais remanescentes do Brasil-colônia. Considerada por muitos como oriunda da estratégia política do Partido Comunista, que pregava a aliança da esquerda com a burguesia progressista, essa ideologia congregou reformistas, nacionalistas, comunistas, burguesia cosmopolita, e se alimentou da própria imagem anterior de Brasil como país do futuro, remanescente dos anos de progresso econômico e industrial da era Vargas-JK. O futuro do Brasil passava pelo de uma nação livre do imperialismo e das estruturas tradicionais e arcaicas, típicas das relações pré-capitalistas de produção. Era necessário reformar, melhorar o sistema vigente, promover o desenvolvimento de um capitalismo que fosse nacional e progressista. O caminho era universalizar a escola básica, erradicar o analfabetismo, a fome e a miséria através principalmente da reforma agrária (contra o latifúndio improdutivo), sem, no entanto, tocar na estrutura das relações de capital e produção. No início dos anos 60, portanto, o entusiasmo com o progresso nacional era o que dava o clima para militantes, jornalistas, professores, estudantes, e, logicamente, artistas. O Brasil “culto” respirava reformas e democratização. No Teatro, o Arena, de São Paulo, era o novo paradigma, com peças brasileiras que falavam dos nossos problemas sociais, num movimento de onde iria desaguar a ação politicamente mais direta do CPC. O

Cinema Novo começa a mostrar o Brasil das grandes diferenças (*Rio 40 Graus*), dos grandes problemas a serem resolvidos. Enquanto estas idéias se restringiram à classe média, elas pouco incomodaram as tais estruturas arcaicas de poder, e serviram de suporte ideológico para que tanto os governos populistas quanto o regime autoritário utilizassem um discurso de pacificação social em prol do progresso nacional. No governo Goulart, de cunho mais marcadamente nacionalista, este caldo começa a transbordar, e o que era o discurso de esquerda da elite para a elite vai vazando aos poucos para toda a sociedade, com algumas ações culturais liderando este movimento. É o tempo em que o CPC inaugura o *agitprop* no Brasil com o teatro em porta de fábrica, as experiências cinematográficas (*Cinco Vezes Favela*) com exibições populares, e toda uma estética que misturava didatismo e política. Esta tomada de posição coincide e estimula o início da organização popular no campo. Eis a origem da tensão que marca o período pré-golpe. As estruturas de poder começam a se sentir ameaçadas e, através de propaganda maciça, começam a identificar estes movimentos com o perigo soviético da sublevação total contra o capital e a ordem estabelecida. Utilizam, para isso, o fantasma de uma recente revolução cubana que poderia se repetir no Brasil. Com isso, a parte mais provinciana da burguesia passa assumir uma atitude conservadora em favor dos valores da pátria, da família e da propriedade. João Goulart, que para governar tomou partido das reformas (sem nunca conseguir efetivá-las pela via democrática do Congresso Nacional), viu-se abandonado por boa parte da classe média que o apoiara, enrascado agora no meio deste paradoxo em que se tornou a sociedade Brasileira. Em abril de 1964, setores conservadores das forças armadas decidiram ser aquele o momento propício de aplicar no Brasil uma ditadura que garantisse os direitos da propriedade (do capital) e as estruturas de produção, frente ao fantasma comunista.

Aqui cabe ressaltar um aspecto importante levantado por Schwarz para se compreender culturalmente o governo militar no período de 64 a 68. Ao contrário do que muitas vezes se pensa, nesse período o regime não incrementou a censura política, e pouco perseguiu a arte das elites enquanto esta estivesse sendo produzida e consumida por elas. Mesmo espetáculos ou filmes com discurso claramente revolucionário foram lançados e fizeram muito sucesso. Passaram mesmo a ser objeto de consumo da classe média. No Teatro, O Arena inaugura sua fase de musicais políticos (*Zumbi, Tiradentes*), no Rio de Janeiro estréiam, em seguida ao golpe, *Liberdade, Liberdade e Opinião*. O Cinema Novo finalmente constrói uma estética radicalmente brasileira com filmes que corroboravam a idéia de progresso e a revolução inevitável de um sertão arcaico e estagnado (*Vidas Secas, Deus e O Diabo Na Terra do Sol, Os Fuzis*) – sendo que, na maioria das vezes, este sertão aparecia como metáfora para o que aquela ideologia entendia como atraso geral da sociedade brasileira subdesenvolvida. Na música, várias gradações do “violão de rua” (cujo ícone mais radical era Geraldo Vandré) eram turbinadas por festivais na televisão e uma geração de jovens talentos que usavam todo o tipo de metáfora para falar mal da ditadura em suas canções.

Enquanto matéria de consumo para a classe média e alta, a ideologia de esquerda foi folgadoamente permitida nos primeiros anos do regime militar. Seu caráter nacionalista inclusive ia ao encontro do ideário nacional-fascista dos primeiros chefes do regime, remanescente do forte nacionalismo tenentista do início do século.

Nesse período inicial do golpe a perseguição foi fatal para grupos como o CPC da UNE, para a arte engajada que ousasse chegar às classes mais baixas. Segundo Schwarz (1978), este intercâmbio ideológico entre as classes é que incomodou o regime. A repressão

foi cruel também com os sindicatos e organizações populares. O primeiro preso político de peso do golpe de 64 foi Miguel Arraes, o então governador de Pernambuco, onde se organizavam as ligas camponesas, onde o secretário de educação era o criador da Pedagogia do Oprimido (Paulo Freire), e onde o MPC tinha originado o CPC, ambos com apoio governamental.

Mas em geral, artistas e intelectuais de esquerda puderam e se mantiveram na “trincheira” de 64 a 68, no período mais fértil da arte engajada no país. Esta efervescência cultural, como um brado de repúdio ao golpe reacionário, escondeu por alguns anos a grande reviravolta que a derrota sofrida representava na ideologia reformista. Afinal, o país tinha voltado atrás pelo menos trinta anos, em termos políticos. Cortada pelos militares qualquer possibilidade de contato com as massas, a cultura Brasileira (urbana, de classe média) viveu profundamente a contradição de uma geração que não sabia mais o que dizer a si mesma, diante da realidade retrógrada que vinha se desenhando na sociedade brasileira.

Voltando a 1967. Este é o ano fundamental para o surgimento de uma consciência de que o reformismo não mais levaria a lugar algum, principalmente na ditadura. É o momento em que os estudantes começam a se firmar como o grande mercado consumidor da arte nacional. Esses estudantes eram de esquerda, e apesar de formados culturalmente por décadas de progressismo, não estavam mais dispostos esperar pelas reformas, principalmente num governo ditatorial, e ao contrário, eram ávidos por novas e contundentes soluções para os problemas nacionais.

1967 também é o ano em que vão aparecer nas artes as primeiras rupturas drásticas com as linguagens e com o pensamento progressista de esquerda. No cinema, Glauber Rocha faz um apanhado do que não deu certo para a sua geração com o

revolucionário e tropicalista “*Terra em Transe*”. Na música, surge a tropicália dos baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, que propõe uma nova e ambígua forma de lidar com o moderno e o arcaico na sociedade brasileira, somando guitarras elétricas a modinhas do século XIX, Carmem Miranda com *Jornada nas Estrelas*, e sugerindo uma mudança de paradigma para a inserção individual na indústria cultural, frente à crescente invasão de produtos culturais estrangeiros. Esta passagem de uma perspectiva coletiva anterior para a individualizada do tropicalismo é fundamental para se compreender a mudança proposta por este movimento e, mais ainda, para se compreender seus críticos, incluindo aqui Joaquim Pedro de Andrade.

Inesperado foi o fato de que no Teatro, a grande revolução tropicalista de 1967 viesse pelas mãos justamente de um grupo até então considerado bem-comportado – o Oficina. Este grupo, formado inicialmente por estudantes, teve um breve começo amador em que se inspirava no Teatro de Arena, e depois se profissionalizou, com peças do repertório realista e naturalista, de Gorki a Tchécov, que tratavam de temas ligados à família burguesa. O diretor José Celso Martinez Corrêa conta¹ que a ideia de montar *O Rei da Vela* surgiu depois de uma semana de *workshop* do grupo com o papa da contra-cultura no Brasil naquela época, Luiz Carlos Maciel, que sugeriu ao grupo montar aquele antigo texto de Oswald de Andrade de 1933 (de um Oswald já mais stalinista do que modernista), para falar da falência da instituição burguesa no Brasil. A peça, que na época em que foi escrita havia sido recusada por todos os grupos e produtores abordados por Oswald, era considerada anarquista, maniqueísta, muito didática, sem dramaticidade e amoral.

Mas o tema da peça e seu discurso antiburguês eram oportunos para os planos do grupo, que se sentia livre para mexer, através da encenação, no cerne da estrutura do texto,

e assim superar os percalços de seu formato antiteatral e didático. Isto aconteceu porque o grupo estava munido de todo um novo aparato prático-teórico advindo das novíssimas correntes teatrais da época, que sopravam internacionalmente a supremacia da encenação sobre o texto.

No texto de Oswald, o assunto é a própria decadência da burguesia. Desfilam, em três atos, maracutaias, casamentos arranjados, prostituição na alta sociedade de São Paulo, transexuais, sujeição ao imperialismo americano, novas classes exploradoras – traíndo e sucedendo as velhas. A dramaturgia é assumidamente distensionada, sem linha ou curva dramática, dando a impressão de que os três atos são três quadros fixos sem maiores peripécias. O único ato com um acontecimento importante é o terceiro, quando o empregado Abelardo II (antigo socialista) trai o patrão, o industrial fabricante de velas Abelardo I (uma referência à troca de poder que permanece o mesmo na essência), mesmo assim sem um caminho propriamente dramático, mas debochado e mesmo distanciado (ainda que Oswald naquele momento não conhecesse as técnicas usadas por Brecht).

O tratamento dado à encenação é que é a causa de todo o estardalhaço que a peça causou. Ao radicalizar as propostas do autor, a montagem de 1967 se afinava com a enorme onda revisionista que juntava burgueses e marxistas num mesmo caldeirão de derrotados e traidores, tudo junto. Também afinava com a idéia tropicalista de tirar a platéia burguesa de sua cadeira, incomodá-la, agredi-la mesmo, pois ela seria a responsável por toda aquela situação, e estava na hora de assumir isto. Na platéia, o elenco xingava e agredia pessoas do público, enquanto, no palco o burguês, aparecia carnavalizado em toda sua hipocrisia e falta de valores, e terminava sendo literalmente empalado com uma de suas velas, morrendo de sua própria traição. O carnaval era o visual da cena, seguindo a lógica alegorizante do texto,

e seguindo a estética de bananas *à la* Carmen Miranda do tropicalismo. O espetáculo, amado por uns e execrado por outros, transformar-se-ia num marco para uma juventude de classe média que queria revisar seus valores, questionar seus mitos e, é claro, acompanhar a revolução internacional de costumes.

Só que no Brasil a revolução de costumes dos jovens veio acompanhada da radicalização política. Para o público dos estudantes, era impossível a conciliação social numa ditadura que começava a mostrar seu desinteresse pela educação, pela redemocratização, e principalmente, pelas reformas sociais que eram o eldorado de toda aquela geração que sonhava com uma sociedade mais justa, com melhor distribuição de renda, saúde, educação e moradia para todos.

Em 1968, esta situação se torna insustentável, com crescentes confrontos dos estudantes com a repressão, culminando com eventos que mobilizaram toda a classe média da época: a morte do estudante Edson Luís e as grandes passeatas. A partir de 68, os estudantes passam a ser o inimigo nº 1 do regime, que em dezembro fecha o cerco. É lançado o “golpe dentro do golpe”, como foi chamado o Ato Institucional nº 5.

Fechamento total de liberdades, censura ideológica, prisão dos estudantes, que caíam na clandestinidade da luta armada; prisão ou exílio dos principais artistas, militantes e intelectuais brasileiros e início da tortura em massa. Eis o quadro histórico sinistro em que se insere o principal objeto de estudo deste ensaio; a adaptação cinematográfica de 1969 do romance de Mário de Andrade “Macunaíma”.

1969

O terceiro filme lançado de Joaquim Pedro de Andrade é o primeiro filme do Cinema novo a juntar linguagem inovadora, mensagem política e (a novidade:) grande popularidade em todas as classes, e não apenas nos meios intelectuais e de estudantes.

Fato curioso é que em uma entrevista de 1966ⁱⁱ, Joaquim Pedro diz que os cineastas do Cinema Novo fariam muito bem em reexaminar o movimento modernista dos anos 20 nos termos da situação sócio-política do final dos anos 60. O cineasta parecia estar premonizando a grande virada cultural de 67, quando explodiu o tropicalismo em todas as artes, inclusive no cinema.

A presença do tropicalismo no filme de Joaquim Pedro é tão notória quanto sua certeza em não se reconhecer no movimento. Ele declarou em uma entrevista de 1969, posterior ao filme: “A impostação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento” (Hollanda, 1978, p. 119).

Mas o próprio ato de recolocar as questões modernistas no âmbito da cultura de massa da década de sessenta já era uma postura identificada ao tropicalismo. E era um caminho natural para os artistas do Cinema Novo, cada vez mais conscientes de que algo lhes escapara na tentativa de revolução social. Além do que o Cinema Novo é, na verdade, profundamente identificado com a problemática enfrentada pelo modernismo literário em pelo menos duas questões: democratização da arte brasileira através de uma visão nacionalista de cultura, e rejeição à imitação de modelos europeus em favor de fórmulas populares e nativas de expressão e da cultura dos brasileiros. Pois, neste segundo item, o

tropicalismo também representa uma retomada, como atesta o artista plástico Helio Oiticica, um dos criadores do movimento, em 67: “essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra...” (In. BASUALDO, 2007, p.240).

No entanto, o que causava repulsa ao tropicalismo em muitos dos artistas militantes da época (inclusive Joaquim Pedro) era a total ausência de filtragem cultural pregada pelos tropicalistas, que achavam que tudo poderia ser importado, desde que reincorporado antropofagicamente no Brasil em moldes brasileiros. Outro ponto causava polêmica entre os esquerdistas históricos e os recém-auto-criados tropicalistas: o tropicalismo, ao desautorizar (como Mário de Andrade) a cultura européia, desautorizava também toda uma linha de pensamento racionalista, burguês ou não, que passava pelo positivismo e desaguava no marxismo histórico – referência máxima para várias gerações da intelectualidade politizada brasileira. Esta negação levava a um subjetivismo que soava perigoso para quem sonhava com uma revolução. Deslocava-se o problema do gosto das massas para o gosto do indivíduo, e uma questão social passava a ser pessoal. Para o tropicalista, cada um é que deveria escolher o que e como consumir no mercado cultural, massificado ou não. Isso podia soar irracionalista e alienado para um intelectual educado no mundo do pensamento marxista socializante (*O Rei da Vela* foi criticado neste meio), mas para os jovens artistas tropicalistas, era a única estratégia eficiente de se quebrar a barreira do intelectualismo que vigorava na arte e a separava do povo. Ou como disse Oiticica:

(...) É a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós; da intelectualidade que predomina sobre a criatividade – é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado.” (In BASUALDO, 2007 , p.240).

Desde o início, então, deve-se compreender que Joaquim Pedro de Andrade, apesar de não trilhar a via “tropical”, compartilhava com eles a vontade de uma arte que fosse popular, de um filme que pudesse ser compreendido e apreciado por todas as classes de Brasileiros. Para isso o cineasta lançou mão da única linguagem cinematográfica brasileira que até então havia sido realmente popular: a chanchada. Não como um acessório ou um dispositivo de linguagem, mas no centro do filme. A cena primordial, aquela que as pessoas que viram o filme na época se lembram até hoje, acontece logo no começo, quando o herói Macunaíma nasce. Pois bem, ao contrário do livro, no filme Macunaíma nasce adulto. E quem nasce é Grande Otelo, o maior comediante do Brasil na época, parceiro de Oscarito nas mais populares chanchadas. O filme está dando o seu recado sem deixar dúvida: pelo menos no começo, trata-se de uma piada, e uma piada bem ao gosto popular.

O Macunaíma do romance escrito em 1926 é composto de vários heróis encontrados por Mário de Andrade nas lendas recolhidas pelo etnologista alemão Theodor Koch-Grünberg nas cabeceiras do Rio Orinoco, Norte do Brasil e Sul da Venezuela, entre 1911 e 1913: Kone’wó, um herói astuto e corajoso, Kalawunseg, um mentiroso, e Makunaíma, o herói tribal. A natureza contraditória e ambivalente de Makunaíma esta na etimologia de seu próprio nome, composto por “Maku” (mal, demônio) e o sufixo “-ima” (grande, grandioso, no sentido moral). Macunaíma, como herói, é tanto bom quanto mal, corajoso e covarde, capaz e inepto. Mário manteve essa ambigüidade na concepção do personagem. Ligado à tradição da narrativa oral e popular, o romance *Macunaíma* tenta ser uma rapsódia da alma brasileira, que mistura as várias regiões, a sátira, a fantasia e o real e

em um universo ficcional bastante fragmentário e jocoso. É interessante lembrar que se trata de uma tentativa de costura de um caráter nacional a partir de fragmentos de narrativas lendárias, muitas vezes de povos indígenas distintos, sem ligação cultural entre si.

O filme tem uma estrutura de enredo bem ligada à do romance. Nascido já adulto na selva, Macunaíma e seus irmãos, Jiguê e Maanape, partem para São Paulo depois da morte de sua mãe. Na cidade, Macunaíma encontra Ci, uma guerrilheira urbana que gosta de brincar com ele. Depois de morar feliz com ela algum tempo e depois de ela dar à luz um neném (preto), Ci explode com sua bomba caseira. A muiraquitã, o talismã de boa sorte de Ci, explode com ela. Macunaíma sofre heroicamente e um dia descobre que a pedra tinha sido recuperada pelo gigante Venceslau Pietro Pietra. Depois de muitas tentativas frustradas, Macunaíma finalmente derrota o vilão e recupera a Muiraquitã. Ele retorna à sua terra carregando badulaques da civilização moderna. Por causa de sua preguiça e falta de vontade pra procurar comida, ele é abandonado por seus irmãos. Finalmente, ele é devorado pela Uiara.

Entretanto, a adaptação não é apenas uma tentativa de expressar as idéias de 1926 em uma outra mídia. Muito pelo contrário. Ao confrontarmos livro e filme, constatamos diferenças significativas em vários níveis da narrativa e no discurso. Verificamos que o cineasta opera uma radicalização ideológica da rapsódia de Mário de Andrade em termos da realidade econômica, social e política do final dos anos 60. Isso significa também uma alegorização radical (no sentido benjaminiano), com elementos arcaicos e mesmo míticos convivendo com a metrópole e a modernidade. Lendas e mitos representados de maneira carnalizada, onde o suporte da representação é mostrado a céu aberto, assim como a

aleatoriedade entre forma e conteúdo. A lei da selva e a vida na cidade grande se igualam no filme, minando a noção de história enquanto progresso.

Deste processo resulta a inversão de hierarquias estabelecidas, códigos sociais e, acima de tudo, das expectativas da platéia. O espaço de *Macunaíma* é o da incongruência, da descontinuidade. Nasce adulto, filho de uma mão velha (feita por um ator). A família é racialmente misturada: um de seus irmãos é preto, o outro, branco. Sofará, namorada de Jiguê, usa um vestido de saco branco com um emblema da Aliança Para o Progresso, no meio da selva. A descontinuidade espaço-temporal acontece justamente com o uso destes elementos disparatados. Até aqui, tudo dentro de um programa que poderia se encaixar no tropicalista. Mas algo na caracterização do Macunaíma do filme denuncia a diferença ideológica do cineasta com aquele movimento.

O “herói sem nenhum caráter” da literatura de Mário de Andrade, assim como seu modelo das lendas, é um grande feiticeiro. Ele se transforma num príncipe bonito, em uma anta, e ao final da narrativa, na constelação da Ursa Maior. Ele freqüentemente transforma pessoas em coisas ou em instituições e, ainda, antes de voltar para casa, transforma a cidade de São Paulo em uma preguiça gigante de pedra. Esta dimensão mito-poética era muito útil para quem estava querendo descobrir ou inventar um país que carecia de uma origem mitológica, ainda que quixotesca, e acabou por dar ao livro um lugar entre os cânones da literatura brasileira. Transformou ainda o personagem em uma espécie de referência para o “não-caráter” e a preguiça do brasileiro, lugares-comuns tão fortes entre nós quanto as idéias de cortesia e de democracia racial, alguns de nossos mitos de formação nacional.

40 anos depois, Joaquim Pedro de Andrade eliminou da trama todas estas transformações mágicas com exceção de duas: Macunaíma se transforma em um lindo

príncipe branco e depois vira branco permanentemente. Mas mesmo nestes casos não é o herói o agente da transformação, não são deles os poderes mágicos. Os dois únicos outros episódios mágicos mantidos no filme são o do “curupira” e a cena em que Macunaíma usa a macumba para dar uma surra no vilão Venceslau. Em nenhum destes episódios, porém, o poder mágico emana de Macunaíma, que é assim desmitizado enquanto herói.

Continuando a “materialização” dos personagens, temos Ci, a “mãe da floresta” no livro, que virou Ci, guerrilheira urbana no filme. Macunaíma, depois de encontrar e conquistar Ci, transforma-se em seu objeto de desejo, ao contrário do livro, onde ele se transforma no imperador da Floresta Virgem. Em um desmascaramento análogo às aristocratas decaídas de *O Rei da Vela*, Macunaíma também se prostitui por dinheiro. Depois termina abandonado por seus irmãos, morre por sua concupiscência. Eis a diferença de Joaquim Pedro para os tropicalistas: o cineasta acredita em uma solução coletiva, e desmitifica o herói individualista; faz questão de mostrar que sua falta de caráter o transforma em um herói sem propósito e sem destino.

O Vilão, Venceslau Pietro Pietra, que no livro também é o mitológico gigante canibal Piaimã, no filme se materializa como um grotesco, porém corriqueiro, gigante da indústria e comércio, um campeão da livre iniciativa – mas em relação de dependência com os Estados Unidos (tal como na peça de Oswald de Andrade).

Algumas outras criaturas mágicas ou fantásticas, habitantes do mundo da narrativa de Mário de Andrade, foram transformadas pelo cineasta em excluídos da sociedade Brasileira. Através, portanto, da simplificação e da condensação da narrativa do livro e da concretização de seus elementos mágicos e fantásticos, o filme tenta atualizar o romance

frente à realidade brutal da indústria cultural, da modernização à força e excludente, e do impasse ideológico no final dos anos 60.

O filme de Joaquim Pedro brinca, ri, mas ao final parece negar o irracionalismo como saída para a encruzilhada do pensamento racional. Segundo Alfredo Bosi, com *Macunaíma*, Mário de Andrade estava em acordo com as “estéticas cujo horizonte de sentido era a denegação da mente racionalizadora imposta ao planeta inteiro desde que se consolidara o modo de viver e pensar capitalista” (2003, p.192). Quanto a este quesito, Joaquim Pedro parece muito mais afinado com o Oswald de Andrade marxista de 1933, do que propriamente com o autor da história que ele escolheu para adaptar.

Oswald já via naquela época a possibilidade de o cinema cumprir um grande objetivo do Modernismo: ser um “biscoito fino para as massas”. Joaquim Pedro de Andrade resgata também da proposta modernista “uma recusa do que representasse valores e processos diretamente importados, sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade. Uma tentativa de encontrar os processos legitimamente brasileiros, que seriam, por princípio, comunicativos e desalienantes”ⁱⁱⁱ. Nesta mesma entrevista, o cineasta identifica a incapacidade do Cinema Novo e da literatura em cumprir este papel, por causa da pretensão formal, que sempre impossibilitou sua comunicação com a massa.

Mas ao chamar à tona *Macunaíma*, é como se Joaquim Pedro usasse criticamente a história maravilhosa de Mário de Andrade para tentar fazer cumprir um sonho antigo de Oswald, realizando o projeto modernista de uma epopéia popular Brasileira, meio pop meio erudita, prosa cinematográfica que divertisse e fizesse pensar. Neste sentido, e em muitos outros, mais oswaldiano do que a montagem do “Rei da Vela” do Oficina, *Macunaíma* é uma mistura bem sucedida de Cinema Novo e Tropicalismo, diferindo, entretanto, deste e

de qualquer projeto do Modernismo original brasileiro. Afinal de contas, de 1922 para 1969 muita coisa aconteceu, e no filme a antropofagia modernista ou tropicalista ganha o caráter pessimista do que o cineasta chama de “autofagia”, a antropofagia dos fracos que se auto-devoram. A entropia da sociedade consumista brasileira dos anos 60, que se reinventa e se aniquila, aparece no filme como o remédio que é o próprio veneno, saltando da concepção sofisticada que o modernismo tinha da nossa antropofagia cultural para uma muito mais chã, pessimista, que chega a dizer: Macunaíma, nosso símbolo, nosso mito, não tem saída, sua dissolução é inevitável. Não é mais o país do futuro, pois Macunaíma não virou uma constelação, sua saga termina numa mancha de sangue por causa de seu egoísmo. Para Joaquim Pedro, não há mitificação possível ou saída para o país que não tenha caráter – ou pelo menos um projeto coletivo de futuro.

ABSTRACT: This article relates two works of the late 60's that mark the decline of progressive left ideology in Brazilian arts. The film *Macunaíma*, by Joaquim Pedro de Andrade, appears here in contrast to the tropicalist staging of *O Rei da Vela*, by José Celso Martinez Correa.

Keywords: tropicalism, modernization, cinema, theater, modernism.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

BASUALDO, Carlos. *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. (org) São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. *Situação de Macunaíma*. In: _____. *Céu e inferno*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal/Paz e Terra, 1996

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

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*.. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura Política, 1964-1969: alguns esquemas*, In *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

XAVIER, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: aesthetics and politics in modern brasilian cinema*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1997.

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

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Intérpretes: Grande Otelo; Paulo José; Dina Sfat; Milton Gonçalves e outros. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Música: Jards Macalé, Orestes Barbosa, Silvio Caldas e Heitor Villa-Lobos . Brasil: Embrafilme (180 min). 1 DVD, widescreen, color. Produzido por Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes.

ⁱ Entrevista à Folha de São Paulo, 31/8/1997, Caderno Mais!, p. 5-1 a 5-8.

ⁱⁱ "O poeta filmado". Joaquim Pedro de Andrade. Suplemento Literário do Diário de Notícias, 17 de março de 1966 - SP

ⁱⁱⁱ Entrevista a Alex Vianny, três anos antes do lançamento do filme (Vianny, 1999, p. 168).