

MACUNAÍMA – A ESTÉTICA TROPICALISTA NO FILME DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE¹²

*Carlos André Carvalho*³

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar como se dão as convergências estéticas entre a transposição para o cinema do livro Macunaíma – O herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade (1928), por Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1969, e o Tropicalismo, movimento de ruptura que causou profundas mudanças no ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. O trabalho está dividido em três partes: A transposição da obra literária para o cinema, Os ecos do Tropicalismo em Macunaíma e Considerações finais.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Tropicalismo; Macunaíma; Transposição.

ABSTRACT

The present article aims to analyse how aesthetic convergences happen between the transposition to the cinema of the book Macunaíma - The hero without any character, of Mario de Andrade (1928), by Joaquim Pedro de Andrade, realized in 1969, and Tropicalismo, a movement of rupture that caused profound changes in the ambience of popular music and Brazilian culture between 1967 and 1968. The work is divided into three parts: The Transposition of the Literary Work to the Cinema, The Echoes of Tropicalism in Macunaíma and Final Considerations.

Keywords: Cinema; Literature; Tropicalism; Macunaíma; Transposition.

A TRANSPOSIÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA

O que faz do cinema e da literatura, que são linguagens diferentes, encontrarem pontos de convergência? Pode ser a possibilidade de o cinema contar “suas histórias” por meio da projeção de fotogramas que proporciona a ilusão ótica do movimento, mas, muito mais do que isso, a convergência, de fato, está na narratividade. “Muito antes de os livros existirem como objetos físicos, os contadores de histórias transmitiam dados essenciais às sucessivas gerações em forma de

¹ Trabalho originalmente apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Recebido em 12/11/2016.

³ Universidade Federal de Pernambuco. carzandre@hotmail.com

narrativa” (EPSTEIN, 2002, p. 11). Com base nisso, pode-se dizer que o processo narrativo já existia desde os primórdios da vida humana, até antes do surgimento da escrita.

O homem em sua necessidade de externar e aludir histórias de seu universo – sejam ficção ou não – fazia desta prática ancestral em forma de oralidade, que mais tarde contribuiu na construção do universo literário presente na história da humanidade. O cinema alicerçou a sua linguagem a partir da constituição literária, tendo como base a construção narrativa, a qual permeia a estrutura linguística cinematográfica.

Quando um roteiro é adaptado de um livro transforma-se em outro texto, visto que as técnicas de linguagem, embora consistam em algumas similaridades, são representadas por elementos que as tornam distintas. Além das abordagens da intertextualidade, é indispensável para compreender o processo de transposição a análise sobre a perspectiva da tradução intersemiótica de que nos fala Júlio Plaza.

De acordo com este autor (2003, p. 210), a tradução intersemiótica consiste em interpretação de signos entre sistemas semióticos, ou ainda, de um sistema de signos para outro, e está pautada na utilização de suportes, os quais apresentam estruturas técnicas e expressivas necessárias para que as linguagens se materializem em signos que, por sua vez servem também como interfaces, ou seja, mediações.

A interpretação de signos linguísticos por outros não linguísticos significa uma transmutação de signos linguísticos para não linguísticos tornando paralela uma posição verbal *versus* não verbal. A tradução nos diversos meios se dá “a partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical etc.” (PLAZA, 2003, p. 67).

A transmutação intersemiótica da literatura para o cinema demanda uma criação de signos que foram interpretados e gerados por uma mente que os traduziu ou os interpretou, no decorrer do processo de adaptação. A interpretação desses signos está relacionada à bagagem de experiências, tanto pessoais como intelectuais, que o tradutor adquiriu ao longo de sua vida. “Trata-se da experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este

interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage” (PLAZA, 2003, p.35).

O novo texto – no caso, o filme – contém elementos sígnicos inseridos em seu interior que referenciam a obra original, mas a tradução intersemiótica consiste no surgimento de outra obra, ou seja, numa transcrição. Para compreender a definição de transposição é preciso evidenciar as diferenças culturais e linguísticas que interferem no processo de tradução. Adaptar requer a forma inteligível e coerente de relacionar o contexto verbal às formas mais adequadas para a nova linguagem.

É necessário, ainda, avaliar o tempo, espaço, meio e público receptor do contexto traduzido. De acordo com Thais Diniz (1996), a cultura nunca deixa de transparecer nos textos traduzidos, mesmo na tradução interlingual, concluindo-se que toda tradução é cultural. Adaptar, portanto, é um elemento complementar e fundamental que trabalha de forma conjunta e atuante no processo de transposição. A transcrição do texto literário para o cinematográfico resulta em transformações devido às diferenças de linguagens utilizadas, além do próprio gesto de leitura do tradutor/adaptador, mesmo quando se trata de uma tradução com o objetivo de ser “literal”.

A transposição inclui uma série de transformações de linguagens que se constituem por sua neutralidade e abrangência e que estabelecem rupturas na forma estrutural do texto, modificando sua forma. Por isso, a transposição passa a ser o termo mais adequado para explicar o processo no qual uma obra literária é submetida à linguagem cinematográfica.

Muitos aspectos podem justificar a aproximação entre a literatura e o cinema (sem precisar colocar um acima do outro), e lembrando que um dos principais pontos que se encarrega de unir as duas linguagens é a própria estrutura narrativa, pois em ambas é necessário encontrar uma trama central, a descrição dos personagens e o desenvolvimento dos acontecimentos fundamentais ao enredo.

O tema do qual se serve um cineasta é de extrema importância, uma vez que bons filmes requerem temas fortes, os quais servem à história narrada. Mas é preciso esclarecer que isso não quer dizer que o cinema desfrute de uma expressão única, pois, caso contrário ele não seria nada mais que um teatro filmado, sem qualidades distintivas que o classificam como tal. O cinema tem, sim, características próprias

(montagem, som, fotografia, cenografia, figurino e o ponto de vista do realizador), elementos que dão significados ao sistema entendido como cinema.

Não se deve tentar encontrar uma correlação rápida e pontual entre a narrativa original exibida no suporte literário e a sua tradução para o meio audiovisual, mas deve-se propor um diálogo entre os diferentes sistemas semióticos; o que, segundo Robert Stam, recorrendo a Randal Johnson, mostra uma ligação mais proveitosa se o considerarmos um diálogo entre os textos:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. [...] Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz. (JOHNSON *apud* STAM 2003, p. 42).

Quando se lida com a adaptação de um texto literário para o suporte cinematográfico não há como exigir total fidelidade ao texto em que foi baseado. Mesmo porque, ao realizar uma adaptação, o cineasta/roteirista, quase sempre, busca a produção de uma obra que difere da primeira, “propondo talvez uma convergência do sentido, não necessariamente das formas” (SILVA, 2006, p.35).

De acordo com Bazin (1991, p. 135), quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio e mais também ela exige um talento criativo para reconstruir de acordo com um novo sistema, não que seja idêntico, mas equivalente ao antigo. Assim, o cineasta que adapta um texto literário tem liberdade para criar de acordo com sua criatividade artística.

Uma transposição sempre resulta em transformações, que são inevitáveis devido à mudança de suporte, assim como dos diferentes meios e modos de produção e dos diferentes públicos-alvo. O produto dessas transmutações é sempre uma nova obra, submetida, quase sempre, às críticas e confrontos com a obra em que foi baseada. Portanto, analisar essa técnica requer uma compreensão das especificidades de cada suporte (literário e cinematográfico), assim como de cada linguagem e aspectos das transformações a que a obra literária é sujeita no processo da transposição.

O texto recriado é pautado por elementos sógnicos que, em seu interior, fazem referência à obra original, porém, é importante recordar que a tradução intersemiótica baseia-se no nascimento de outra obra, isto é, “numa transcrição”, como bem nos

lembra Érica Ferreira (2006). Para entender melhor a definição de transposição é necessário destacar que as diferenças culturais e linguísticas intervêm no processo de tradução. Adaptar consiste em relacionar, de forma inteligível e coerente, o meio verbal às formas que mais se ajustam à nova linguagem que será transposta. É importante também considerar o tempo, espaço, meio e público receptor do contexto em que será traduzido.

A transposição inclui uma série de transformações de linguagens que se constituem por sua neutralidade e abrangência e que estabelecem rupturas na forma estrutural do texto, modificando sua forma (FERREIRA, 2006). Tendo em vista a tradução intersemiótica, podemos afirmar que existem muitas discussões a respeito das adaptações de obras literárias para os meios audiovisuais, tanto o cinematográfico como o televisual.

Como revela Renata Corrêa Coutinho (2009), nesse caso “questiona-se se há a transposição pontual da história ou a recriação de elementos que alterem a trajetória narrativa original, como se os critérios capazes de julgar uma obra como boa ou ruim residissem nessas dimensões – de fidelidade ou não ao trabalho literário” (2009, p.6).

Enfim, se quase sempre o valor que é dado a um trabalho recai sobre a livre interpretação que cada receptor obteve – uma interpretação que se origina a partir do repertório e bagagem de cada leitor/espectador –, então, não se poderia exigir que o cineasta ou roteirista abdicassem da possibilidade de recontar uma história de outros ângulos de visão. Apesar de lidar com duas artes distintas, deve-se notar a forte presença narrativa, assim como os elementos textuais e ficcionais, entre outros elementos que explicam a prática tão constante de se utilizar a literatura na construção da linguagem cinematográfica.

OS ECOS DO TROPICALISMO EM MACUNAÍMA

O livro modernista de Mário de Andrade e o filme tropicalista de Joaquim Pedro de Andrade travam um diálogo harmônico quando pintam com as cores da carnavalização – no sentido bakhtiniano do termo – um Brasil de diversidades como percurso literário de Macunaíma, um herói malandro, mas do povo, sem caráter por não ter caráter distintivo e não por ser um mau caráter. *Macunaíma* (1969), o filme, segue, em seu roteiro apenas as linhas gerais do enredo do romance.

O tempo histórico também é alterado e é esse tempo que é ficcionalizado pelo longa-metragem, que se passa na segunda metade da década 1960, período marcante na história do Brasil e, não por acaso, a década em que nasce o Tropicalismo. Ao analisar a natureza carnavalesca da paródia, sob o ponto de vista da obra de Dostoiévski, Bakhtin diz que:

O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a parodia é ambivalente. (...) O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (...) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus (BAKHTIN, 2005, p. 127).

O início do filme – o nascimento de Macunaíma – já dá ideia do tom parodístico da película. A cena do nascimento do protagonista é ao mesmo tempo grotesca e engraçada: o ator Grande Otelo (Macunaíma) caindo do meio das pernas de Uraricoera (Paulo José, travestido de índia). No livro, a narrativa começa com: “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. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: Ai! Que preguiça! (ANDRADE, 1987, p. 9).

No filme, o cineasta aproveita apenas parte dessa narrativa, uma vez que tem a imagem como suporte. No livro, o narrador, além de revelar ser o protagonista preto retinto e uma criança feia, não faz referência a outras características físicas do herói, como por exemplo, quando este nasceu (estatura, peso etc.), nem ao modo como veio ao mundo, se chorava naquele momento, ou quais as vestimentas da mãe ou dos irmãos, nem tampouco se refere a esse nascimento como um fato cômico.

Ao observar as primeiras cenas do filme, verifica-se a natureza parodística da transposição cinematográfica. Por exemplo, ao trecho “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera” corresponde uma cena em que a indígena grita estridentemente de tanta dor, já que está parindo um bebê de dimensões inimagináveis, apesar da pouquíssima estatura e corpulência de seu intérprete, que, expelido, cai de cabeça no chão, chorando, também de maneira estridente.

A cena é uma paródia, elemento que Bakhtin classifica como apropriação de um discurso existente e que, ao mesmo tempo, introduz nele uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original. De acordo com Robert Stam (2000, p. 54), às vezes atendem a uma estética ambivalente, típica do discurso colonizado, através da qual navegam com dificuldade entre a zombaria irreverente – caso do tropicalismo – e a imitação servil ou, ainda, terminam sendo transformadas em arma de revolta contra a hegemonia.

As paródias tropicalistas remetem a outra categoria bakhtiniana: a carnavalização, que, em poucas palavras, seria a transposição para arte do espírito do carnaval. Para Bakhtin, um autor pode usar o discurso de outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva.

Neste caso, esse discurso deve ser sentido como de outro. Assim, num único discurso podem-se encontrar duas orientações interpretativas, duas vozes. E o discurso parodístico é assim. Na paródia, “o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” e, como num espelho de diversas faces, apresenta a imagem invertida, ampliada ou reduzida “arrastando o leitor para dentro ao mesmo tempo em que o põe para fora” (FÁVERO, 1999, p.53).

Voltando ao filme, a mãe apenas fala para Maanape e Jiguê (irmãos do herói), ao afastar-se da criança, indiferente: “Pronto. Nasceu”. Daí, então, vem o diálogo:

JIGUÊ: “É hõmi, mãe! Olha só a cara dele, mãe. Não é bonitinho?”

MÃE: “Oxente! Que menino feio, danado!”

MACUNAÍMA: (Chorando) “Uêêêê! Uáááá!”

MAANAPE: “A senhora também não é nenhuma beleza, não”.

JIGUÊ: “Chora não, irmãozinho. Chora não. Feiura não é documento”.

O tom tropicalista do filme, pelo viés da antropofagia oswaldiana, já é dado no início do filme nessas cenas iniciais. Ao subverter o adágio popular “tamanho não é documento” para “beleza não é documento”, Jiguê está assumindo uma atitude tropicalista. Era muito comum entre os compositores tropicalistas não só usar frases engraçadas de domínio público nas letras das canções como também, algumas vezes, subvertê-las, dando-lhes uma leitura diferente da original.

As próximas cenas são das peripécias de Macunaíma com os irmãos até que a sua mãe o leva para bem longe e o deixa lá, sozinho, chorando e com fome. No filme, o primeiro encontro de Macunaíma é com o Curupira. Macunaíma o encontra comendo carne e diz que está com fome. O Curupira, então, arranca um pedaço da carne da própria perna com uma faca e oferece a Macunaíma.

Na verdade, a ideia do Curupira era ludibriar o protagonista para comê-lo, mas Macunaíma é mais esperto e foge. Enquanto o Curupira corre pela mata – perseguindo Macunaíma –, começa a gritar: “Carne da minha perna, carne da minha perna?” E, de dentro da barriga de Macunaíma, o pedaço de carne começa a responder: “O que foi, o que foi?”, fazendo com que o Curupira descobrisse, pela voz do pedaço de carne, em que direção Macunaíma estava fugindo.

Desesperado, depois de correr muito, o protagonista termina por “vomitar” o pedaço de carne dentro de uma poça de lama, que continua gritando “O que foi, o que foi?” até se “afogar”. E isso faz com que o herói escape das garras do Curupira.

Esse episódio também traz uma referência explícita à estética tropicalista, não só pela alusão à antropofagia oswaldiana, mas pelo surrealismo do acontecimento. Ao comer o pedaço de carne da perna do Curupira, subte-se que Macunaíma, de forma antropofágica, terminou por herdar a sua esperteza.

O filme, texto-produto, texto derivado ou originário, consegue fazer paródia de um texto já tido como parodístico, apresenta certo heroísmo da malandragem. É fundamental entender a relação entre os dois textos (livro e filme) como intertextual, de diálogo intrínseco não-hierarquizado, ou seja, a literatura não é melhor que o cinema simplesmente pelo seu caráter de texto original hipotexto, segundo Genette, do qual deriva o texto originário hipertexto, segundo o mesmo autor, cuja relevância e criatividade surgem do que se pode chamar de intertextualidade das diferenças, através de um processo de releitura paródica uma espécie de transgressão, traição, no bom sentido a partir de uma tradução intersemiótica, ou seja, neste caso, de uma linguagem verbal para uma de natureza que se convencionou chamar de híbrida.

E a paródia que Joaquim Pedro de Andrade se propõe é também outra característica do Tropicalismo. Para ilustrar isso, basta o leitor atentar para muitas das letras do piauiense Torquato Neto, uma das figuras principais do movimento

tropicalista, que em suas letras parodiava Oswald de Andrade ou subvertia suas (“A alegria e prova dos nove/ E a tristeza teu porto seguro”, em *Geleia Geral*).

O escritor Mário de Andrade, bem como Oswald de Andrade, modernistas da primeira e heróica fase do Modernismo brasileiro, repensaram nosso paradigma cultural de forma crítica, em busca de realizar uma obra verdadeiramente nacional, encontrando em nossas raízes históricas e nas camadas populares uma direção para as metas estabelecidas por eles. Seus caminhos deveriam não sair da rota que levaria à criação de uma literatura brasileira por excelência.

Joaquim Pedro, no entanto, não fez uma releitura parafrásica da obra modernista. Sua transposição para cinema, assumidamente parodística, possui também nuances cinema-novistas e, principalmente, tropicalistas, como já mostramos acima e mostraremos mais ainda adiante. É por isso que o autor lança mão de postura bem-humorada, de crítica carnavalizada, a partir de um tipo especial de colagem caótica de elementos em contraposição, díspares mesmo, além do uso crítico dos lugares-comuns, que dão a impressão de um cinema de linguagem experimental que interpreta a realidade do Brasil num estilo sensual, confuso e profuso.

Voltando ao filme, depois de ficar sozinho e ser amparado por uma senhora, na verdade uma cotia, que ensina a Macunaíma o caminho de casa, ele vai à tapera. A primeira pessoa que o protagonista encontra é a mãe, na frente da cabana, que não se assusta ao ver o filho. Este, então, diz: “Mãe, sonhei que caiu meu dente?” A mãe responde: “É morte de parente”. O herói diz: “Pois é” e entra. Na mesma hora, a mãe, que estava sentada no chão, cai morta.

Os três irmãos, tristes com a morte da mãe, partem “por esse mundo de Deus” junto com Iriqui, mulher de um dos irmãos de Macunaíma que o trai com este. Depois de alguns acontecimentos, dentre eles a mudança de cor de preto para branco do protagonista, pegam um barco, enfrentam uma viagem de pau-de-arara e chegam à cidade grande.

Só aí é que o espectador vai perceber que a história, ao ser transposta para cinema também sofre mudança de tempo. Ela ocorre exatamente no final da década de 1960. Com isso, além de relatar a história de Mário de Andrade, o filme transmite os valores culturais, sociais e políticos do fim da década daquela década. Percebe-se

isso não apenas pelos acontecimentos que se sucedem, mas também pelas locações e figurinos dos personagens.

Na cidade grande, um dos primeiros episódios enfrentados por Macunaíma (agora branco, interpretado pelo ator Paulo José) é um confronto entre uma guerrilheira e um grupo de homens engravatados (uma paródia aos *gangsters* brasileiros, já que o diretor não poderia usar policiais para essa cena por conta do regime militar). Vemos uma guerrilheira (Dina Sfat) enfrentando-os de metralhadora em punho até eliminá-los dentro de uma kombi. É importante atentar para a canção que toca nesse momento *É papo firme* (Renato Corrêa/Danaldson Gonçalves), interpretada por Roberto Carlos.

Não é novidade que a Jovem Guarda sempre foi uma das fontes de inspiração do Tropicalismo. Enquanto os compositores de protesto enxergavam a Jovem Guarda como um movimento de artistas alienados que não discutiam os problemas políticos do país, os tropicalistas exaltavam-o exatamente por essa falta de compromisso e pelo uso das guitarras elétricas. Então, a trilha sonora também dá o tom tropicalista do filme.

A garota guerrilheira do filme não é ninguém menos que Ci – que no livro de Mário de Andrade é a Mãe do Mato. Depois que moça foge, deixando Macunaíma e os irmãos na cena do crime, aparecem dois homens, que perguntam por ela, e eles, para despistá-los, dizem que Ci foi para a direção contrária à que havia ido. Macunaíma, então, entra em um edifício-garagem em busca da moça, que ao encontrá-lo trava uma luta com ele, arrebatando-o todo.

Aqui, cabem algumas observações quanto à estética tropicalista do filme. Muita gente ainda hoje confunde o Tropicalismo com a canção de protesto, mas são dois movimentos com propostas estéticas diferentes. Os tropicalistas, ao propor uma revisão crítica da cultura brasileira, evitavam assumir uma postura de atuação político-doutrinária, calcados na ideologia nacionalista, proclamada pelos artistas engajados, muito próximos da concepção de arte como instrumento de transformação social.

Os tropicalistas, apresentando soluções desconcertantes quanto à questão das relações entre arte e política, procuram romper com o discurso explicitamente político e preferem radiografar as contradições do país (ANDRADE, 2002, p.36). Como se tivessem consciência dos limites da palavra como força política, os

tropicalistas não deixaram de protestar, assim como fizeram os cantores de protesto, que acreditavam ter “a história na mão”, mas esse não era o objetivo principal das suas composições.

O Tropicalismo, ao reagir contra a ideologia nacionalista, jogava por terra o discurso populista que dominou a canção de protesto, propondo uma revisão do conceito idealizado da cultura local e buscando raízes genuinamente brasileiras. Em defesa de uma cultura capaz de elaborar de forma crítica a profusão de informações culturais, inclusive as estrangeiras –, as quais sofreriam transformações e adaptações à cultura local, rejeitam a ideia da cultura nacional como elemento puro (ANDRADE, 2002, p.36).

Essas explicações servem para justificar as cenas da luta entre Ci e Macunaíma. Ao agredir um inocente a guerrilheira está fazendo exatamente aquilo que a ditadura militar fazia com muitas pessoas durante o regime. Ou seja, de vítima a guerrilheira passa a algoz. Ao incluir esta cena no filme, o diretor mostra sua visão tropicalista em relação às pessoas que acreditam em enfrentar a violência usando para isso a violência, porque – como já explicado – esse não era o caminho mais viável para mudar a história. Depois da luta entre Ci e Macunaíma, que leva a pior, ambos terminam se amando no elevador de carros do edifício-garagem, que sobe e desce o tempo todo. A música de fundo aqui também dá o tom tropicalista do filme: *Arranha-Céu* (Orestes Barbosa/Silvio Caldas), de 1937.

O diretor usa na trilha exatamente os versos “Cansei de esperar por ela/ Toda noite na janela/ Vendo a cidade a luzir/ Nestes delírios nervosos/ Dos anúncios luminosos/ Que são a vida a mentir/ E cada vez que subia/ O elevador não trazia/ Essa mulher, maldição”. Note-se que o diretor termina subvertendo e atualizando a letra, atitude muito comum dos tropicalistas, que costumam resgatar músicas da chamada velha guarda, dando uma conotação totalmente diferente das versões originais⁴.

Macunaíma, depois disso, passa a morar com Ci em uma moderna casa. Depois desses acontecimentos, Ci termina morrendo junto com o filho que teve com Macunaíma, vítima de sua própria armadilha. Ela havia colocado uma bomba-relógio

⁴ Caetano Veloso chegou a gravar “Coração Materno”, de Vicente Celestino, numa interpretação propositadamente piegas, que ainda hoje muitos críticos não sabem dizer se era irônica ou séria.
Revista Livre de Cinema V. 4, N. 1, p. 46-62 jan-abr, 2017

no carro do bebê e sai com ele para passear, mas como o relógio estava atrasado, a bomba explode antes e mata mãe e filho. A ideia de fazer uma sátira à guerrilha brasileira, à luta armada de jovens que morreram torturados ou em combate contra a ditadura militar.

O muiraquitã, a pedra da sorte, que Ci possuía, vai parar nas mãos de Venceslau Pietro Pietra, um burguês estereotipado, grande e com uma barriga enorme, que ficou rico após achar a pedra da sorte dentro de um bagre. A partir daí as aventuras de Macunaíma se resumem a usar todo tipo de artimanha para recuperar o muiraquitã.

Ler o livro de Mário de Andrade em confronto com o filme de Joaquim Pedro de Andrade, a partir da perspectiva da intertextualidade das diferenças, sugere que o primeiro serviu de matéria-prima e realidade bruta para uma reelaboração criativa nova, que teve por origem uma transposição paródica para outra contextualidade cultural (do Modernismo para o Cinemanovismo/Tropicalismo), o que permitiu um enriquecimento surpreendente do que Genette denominou de hipo/hipertextualidade, já explicada acima.

Pode parecer ideia simplista, todavia é sabido que tais adaptações de literatura para cinema fazem com que o espectador tenha vontade de ler os originais. E atualmente pode-se dizer que uma nova concepção de leitor e leitura exige uma postura metodológica interdisciplinar, uma interação efetiva das várias modalidades discursivas e a incorporação das novas tecnologias (PALMA, 2004, p. 8-9). Também pode-se afirmar que as artes (e as ciências também, certamente) não são polos que se repelem; aproximam-se e atraem-se, pelo contrário, seja no ato fruidor ou pesquisador. Nessas permutas, o despertar da sensibilidade estética e seu aperfeiçoamento, assim como o redimensionamento da competência leitora, representam ganhos para o ensino e aprendizagem *lato sensu*.

Uma das características mais evidentes na estética tropicalista é a alegoria. De acordo com Favaretto (1979, p. 86), “a alegoria realiza uma figuração do significante primeiro, gerada pelo duplo movimento de deslocamento e condensação”. Para o autor, é uma formulação de duplo sentido que designa o outro de si mesma.

A relação que estabelece entre o sentido primeiro e o figurado é variada: tanto pode desaparecer o primeiro, como os dois podem unir-se. Mas este duplo sentido deve estar indicado na escrita alegórica, de maneira explícita. Composta de elementos díspares, concentrando-se em aspectos

fragmentários, aparentemente irrelevantes ela atinge o seu objetivo como enigma a ser decifrado, pressupondo o conhecimento do sistema convencional de signos que elabora (FAVARETTO, 1979, p. 87).

O tom alegórico-tropicalista do filme aparece em vários momentos. A principal alegoria percebida reside no próprio protagonista. Macunaíma (na “fase negra”) é a grande paródia proposta, a grande ironia do diretor, que o apresenta como “herói de nossa gente” no momento em que ele nasce em uma cabana no meio do mato, sendo praticamente defecado pela mãe. Ele é a representação do brasileiro que já nasce sem infância, abandonado a própria sorte, aprendendo no dia-a-dia a sobreviver. É órfão de pai, a representação de autoridade na simbologia familiar. Macunaíma dialoga, nesse sentido com “criança sorridente, feia e morta”, que fala Caetano Veloso na canção *Tropicália*.

Em sua trajetória, Macunaíma é destituído de limites e das noções de direito e dever para com seus semelhantes, cria uma noção particular e egocêntrica da própria vida, outra característica das letras das canções tropicalistas, principalmente as escritas por Torquato Neto. A descrição de Macunaíma chama a atenção: “Dormia o dia inteiro, mas acordava para ganhar dinheiro”. Não bastasse sua inerente preguiça, Macunaíma é manhoso e chora para conseguir o quer – mas nem sempre consegue.

Quando a família reparte os pedaços de uma anta durante a refeição, Macunaíma fica apenas com as tripas. “Pra você tá muito bom! Come e não discute!”, respondem os irmãos e a mãe do menino ao ouvir as queixas dele. Mas há também em Macunaíma, o filme, uma alegoria do Brasil de então – assim como o fez Glauber Rocha em *Terra em Transe* e Cacá Diegues em *Os Herdeiros* –, um país cheio de contrastes, contradições etc.

Esta é a resposta do filme *Macunaíma* em sua lida com aspectos contraditórios da experiência e da cultura brasileiras. Talvez pelo momento em que se formulou, esta resposta assumiu a tarefa de afastar, mais do que tudo, a autocomplacência que pode se infiltrar na reiteração da dimensão positiva, de resistência, do ritual de identidade nacional condensado em determinadas valores. (XAVIER, 1993, p. 156).

O filme de Joaquim Pedro pode ser considerado como uma alegoria do Brasil moderno, um país que tem que dar respostas para a crise de representação do poder, do esvaziamento dos projetos alternativos e uma nova reflexão sobre a sociedade de consumo.

Depois de, na cidade grande, seguir um caminho zombeteiro, conhecendo e amando a guerrilheira Ci e enfrentando o vilão milionário Venceslau Pietro Pietra, para reconquistar o amuleto que herdara de Ci, Macunaíma retorna, vitorioso, à floresta carregado de eletrodomésticos, inúteis troféus da civilização. A passagem sugere o contexto da guerrilha urbana que se contrapôs ao regime militar instaurado em 1964 e radicalizado a partir de dezembro de 1968, quando da implantação do Ato Institucional nº. 5 (AI-5).

A cena em que Macunaíma, em um barco, com irmãos, volta à selva é pura alegoria – também remete tanto à antropofagia oswaldiana quanto ao Tropicalismo. O barco, uma embarcação precária, contrasta com os objetos modernos que carrega (ventilador, liquidificador, televisor, autofalantes e até uma guitarra elétrica, símbolo da “guerra” tropicalista contra a xenofobia dos cantores de protesto, que é tocada pelo protagonista).

Essa união de elementos contrastantes é também uma das características do Tropicalismo: berimbau e guitarra; arcaico e moderno; rural e urbano; belo e feio; praia e mata, um procedimento estético, por sinal, herdado do manifesto antropófago de Oswald de Andrade⁵. Um depoimento do cineasta Arnaldo Jabor mostra o quanto os tropicalistas lançavam mão desse procedimento para concretizar seus procedimentos estéticos:

A importância do tropicalismo foi dizer: “você não podem continuar contemplando a favela, o boi, o casebre, as mãos doloridas do operário e do camponês”. O Brasil é também a geleia de mocotó, a geleia geral, a grande confusão multinacional que aqui se instalou. Uma mistura de Janis Joplin e Jamelão. O tropicalismo foi muito educativo para todos nós⁶.

E era exatamente esse Brasil, cheio de contrastes, que o grupo tropicalista queria mostrar. Ao chegar à terra natal, com os irmãos e Princesa, uma mulher que eles conheceram na cidade grande – depois de demonstrar sofrimento pela falta que sente de Ci –, Macunaíma chega à antiga casa – “a maloca velha, agora uma tapera” abandonada. Macunaíma cai na rede enquanto todos os outros vão caçar ou pescar algo para comer, mas voltam frustrados por não conseguirem nada. Macunaíma tenta

⁵ Atente para a letra da música “Tropicália”, de Caetano Veloso, em que o compositor coloca lado a lado elementos como “bossa” e “palhoça”, “papel crepom” e “prata”, “Iracema” e “Ipaneama”, “mata” e “mulata”, “urubus” e girassóis” etc.

⁶ *Apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, pp.88-90.

ludibriar os três, alegando que não estava dormindo e conta uma estória fictícia para justificar sua preguiça.

Macunaíma, rejeitado pelos irmãos, convida Princesa para “brincar”, que se vinga dele, dizendo que quando ela o quis ele a rejeitou. O protagonista, então, acorda com febre no dia seguinte, sozinho na tapera, abandonado. Deitado na rede, repete o bordão que dizia quando criança: “Ai, que preguiça”, mas dessa vez com “ar” de tristeza, de nostalgia.

O protagonista passa a viver deitado na rede e comendo caju até dormir. Certo dia, acorda disposto e lembra que há muito tempo que não “brinca”, vai à beira do rio e, de cima de uma enorme pedra, avista uma linda mulher, nua, banhando-se nas águas do rio. Na verdade, a Uiara, a comedora de gente. Ele, inocentemente, pula no rio, nu junto com um casaco verde. Corta e vê-se o casaco boiando, e a água do rio ficando vermelha de sangue.

O casaco verde é emblemático, uma vez que no ano da realização do filme (1969), vivíamos sob o regime militar. Seria um casaco de general? A alusão a uma música do cancionário pós-tropicalista é inevitável: *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão, lançada dois anos depois por Gal Costa, em que eu poético é um traficante que se descreve da seguinte forma: “Com minhas calças vermelhas, meu casaco de general, cheio de anéis”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo tendo sido concebido nos moldes tropicalistas, *Macunaíma* é um filme que tem, digamos, luz própria. Talvez por ser vinculado ao movimento isso ajude a compreender melhor as intenções de Joaquim Pedro. Mas mesmo para quem não conhece as intenções do cineasta e nem tem conhecimento do panorama político do Brasil da década de 1960, o filme fala por si só. Depois da radicalidade do romance-rapsódia de Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade constrói uma fabulação sarcástica que desconstrói o personagem épico, heroico ou nacional pela segunda vez.

O livro de Mário de Andrade, que se configura numa discussão “elevada” no campo da cultura, surge em um filme projetado por um raciocínio que considera a participação do cinema brasileiro como uma questão de importância política no circuito

da cultura de massa. Dessa forma, afinado com o Tropicalismo, Joaquim afirmou, à época, que procurar um tipo de purismo em cinema, que implicasse uma recusa ao desafio do consumo de massa, seria um gesto reacionário.

Macunaíma, o filme, é uma síntese do Brasil, é a representação de uma nação em busca do próprio caminho. E o caminho para isso é mostrado por meio de seus costumes, de seu folclore, de sua natureza e também de suas contradições. Ali está representado o homem simples, que migra para as metrópoles em busca de sua própria sobrevivência, sem dar adeus às suas raízes. E essa questão também foi fonte de inspiração para os tropicalistas, basta ouvir canções como *No dia que eu vim me embora* (Caetano Veloso) e *Miserere Nobis* (Capinan/Gilberto Gil).

Mas *Macunaíma* vai além porque mostra a volta ao torrão, onde o que o espera é o nada, a solidão, a morte. O filme joga na cara do espectador as mazelas de um sistema político-econômico que devora o próprio homem, que o transforma em máquina, o aniquila desumanizando-o. Depois de fazer com que o espectador ria por quase duas horas com suas peripécias, *Macunaíma* recolhe-se à solidão que o leva a morte. É um filme para pensar, mas também é apenas para distrair, dependendo do olhar do observador.

Faz-se necessário lembrar, mais uma vez, que Joaquim Pedro foi um cineasta do Cinema Novo que, com *Macunaíma*, enveredou pelo Tropicalismo – que dá no mesmo, uma vez que a raiz do movimento estava também no Cinema Novo. Segundo Gláuber Rocha, o cinema que ele fazia era contra a ditadura estética e comercial do cinema americano, contra a mentalidade conservadora dos críticos e a favor do público, não paternalizando, ou seja, pensando que uma mensagem mastigada vai mudar a consciência e acabar com a alienação. Dessa forma, o sentido de liberdade defendido pelo Tropicalismo atingia todas as artes e o próprio modo de vida da sociedade principalmente o setor jovem. Os filmes de Joaquim Pedro não fogem de nada disso.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Macunaíma** – O herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto – uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COUTINHO, Renata Corrêa. **Machado de Assis, da Literatura ao Cinema**: por um dialogismo intertextual. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acesso em 27 de maio de 2016.

DINIZ, Thais F.N. **Os Enleios de Lear**: da semiótica a tradução cultural (1996). Disponível em: <http://www.thais-flores.pro.br>. Acesso em 28 de maio de 2016.

EPSTEIN, Jason. **O Negócio do Livro**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália – Alegoria alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FÁVERO, Leonor L. “Paródia e dialogismo”. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

FERREIRA, Érica E. Peroni. **A transposição da Literatura para o Cinema**. Disponível em www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006. Acesso: 19 de abr. de 2016.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SILVA, Solange Ferreira. **As memórias de Brás Cubas - da Literatura ao Cinema**. Três Corações: UNICOR, 2006.

STAM, Robert. **BAKHTIN – Da Teoria Literária à Cultura de Massa**. São Paulo: Ática, 2000.

PALMA, Glória Maria (org.). **Literatura e cinema**: a demanda do Santo Graal & Matrix/ Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro. Bauru – SP: EDUSC, 2004.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

MACUNAÍMA (1969, Brasil). Dir.: Joaquim Pedro de Andrade. Prod.: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado no romance de Mário de Andrade. Manaus: Videofilmes Produções Artísticas Ltda., 2006.1 DVD.