



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LINGUÍSTICA**

**Carlo Loria**

**ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE,  
MACUNAÍMA DO LITERÁRIO AO FÍLMICO**

**ORIENTADOR: PROF. DR. MAURO PORRU**

Salvador  
2010-1

**Carlo Loria**

**ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE,  
MACUNAÍMA DO LITERÁRIO AO FÍLMICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras.

**ORIENTADOR: PROF. DR. MAURO PORRU**

Salvador  
2010-1

## AGRADECIMENTOS

A minha MÃE que me ensinou o que é o amor e a meu PAI que me ensinou a dedicação ao trabalho.

A minha esposa JACIARA que soube me tolerar, junto aos meus filhos, nos momentos mais delicados.

Ao meu orientador Prof. Dot. MAURO PORRU que além de me ensinar o amor à tradução e ao cinema, me mostrou o caminho da integração social.

Aos Professores e amigos ROMANO e GINA GALEFFI, que me ensinaram o amor à Cultura Italiana e o respeito pela Cultura Brasileira.

À para sempre querida Professora GABRIELLA MICKS que me ajudou a dar os primeiros passos desta caminhada.

Ao amigo e irmão Dom Gregório Paixão OSB que sempre me incentivou e me deu força nos momentos de fraqueza.

À Professora e amiga Lys Santanchè pelas muitas valiosas sugestões feitas durante a execução desta dissertação.

Aos professores e colegas do Curso de Mestrado, pelas profícuas discussões que propuseram e a todos aqueles cujos nomes não estão expressos aqui, mas que sempre me ajudaram com estima e incentivo a resolver as dúvidas, contribuindo para a realização deste trabalho.

## RESUMO

Trata-se de uma dissertação de mestrado que - mediante a análise da transposição cinematográfica do romance *Macunaíma*, do escritor modernista Mário de Andrade, realizada pelo diretor do Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade - se propõe fornecer uma contribuição aos estudos sobre a relação entre literatura e cinema, na linha da tradução intersemiótica. Para tal propósito se recorreu a teorias sobre tradução e a conceitos semióticos - principalmente o de equivalência na tradução. Ao longo da análise dos *corpora* do trabalho, verificou-se que os dois artistas possuem um objetivo comum -“descobrir o Brasil” - e expressam, em dois momentos históricos cruciais da realidade brasileira, a mesma preocupação pela (re)significação da produção cultural, operando uma importante reflexão sobre cultura, arte e literatura. Ambos repensam o paradigma cultural brasileiro de forma crítica, em busca de realizar uma obra verdadeiramente nacional, encontrando nas raízes históricas e nas camadas populares uma direção para as metas estabelecidas por eles.

Palavras - chave: Literatura, Cinema, Tradução Intersemiótica, Equivalência, Antropofagia

## ABSTRACT

This thesis is proposed to be a contribution to the studies about the relation between literature and cinema following the line of intersemiotic translation through the analysis of the cinematographic transposition of the novel *Macunaíma* by modernist writer Mário de Andrade. This film was made by *Cinema Novo* director Joaquim Pedro de Andrade. Translation theories and semiotic concepts were approached, especially the concept of equivalence in translation. By the analysis of the *Corpora* in this work, it was possible to verify that both artists have a common objective – “discover Brazil” – and both express in two different crucial historical moments of the Brazilian reality the same concern for the (re)signifying of cultural production. This generates an important reflection upon culture, art and literature. Both rethink the Brazilian cultural paradigm critically searching for a truly national work. They find a direction for their aims in the historical roots and in the popular layers of society.

Keywords: Literature, Cinema, Intersemiotic translation, Equivalence, Antropophagy

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 7
1 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DO ROMANCE AO CINEMA .....	p. 11
2 O MODERNISMO BRASILEIRO .....	p. 19
3 MÁRIO DE ANDRADE E OS ELEMENTOS ESTRUTURANTES DA ESTÉTICA MODERNISTA .....	p. 40
4 JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE E A RELAÇÃO ENTRE CINEMA NOVO E MODERNISMO .....	p. 46
5 MACUNAÍMA: O ROMANCE .....	p. 52
6 MACUNAÍMA: O FILME .....	p. 59
7 MACUNAÍMA: DO LITERÁRIO AO FÍLMICO .....	p. 64
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	p. 78
REFERÊNCIAS .....	p. 80
APÊNDICES .....	p. 82
A) FICHA DE INFORMAÇÕES DO FILME .....	p. 82
B) CURRÍCULO DO FILME .....	p. 83

## INTRODUÇÃO

**Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano.**

**Julio Plaza**

Esta pesquisa ambiciona fornecer uma contribuição para os estudos sobre a relação entre a literatura e o cinema, mediante a análise da transposição cinematográfica da obra modernista *Macunaíma* de Mário de Andrade, efetuada pelo diretor do Cinema Novo Joaquim Pedro de Andrade.

Tal escolha deve-se ao fato de esta obra realização estar sendo alvo de um processo de revalorização no bojo dos atuais debates sobre as problemáticas modernistas. De fato, em agosto de 2006, o Festival de Cinema de Veneza homenageou Pedro Joaquim de Andrade apresentando na primeira sessão o filme *Macunaíma*. Em outubro do mesmo ano, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo escolheu o mesmo filme, pela sua importância histórica, para o encerramento deste importante evento cultural. Em fevereiro de 2007, a Revista de História da Biblioteca Nacional dedicou sua capa a *Macunaíma*, acompanhada por um dossiê interno que questionava a idéia de preguiça como fraqueza e valorizava o ócio criativo do brasileiro.

Um projeto pioneiro dos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores levou, com o patrocínio da Petrobras, ao restauro digital em alta definição da filmografia completa do cineasta carioca. Essas iniciativas confirmaram o reconhecimento da lucidez e do olhar atento de Pedro Joaquim de Andrade em relação às coisas brasileiras e, particularmente, da sua habilidade em traduzir para o código cinematográfico o universo modernista e tropicalista de Mário de Andrade. Em 1974, uma das Escolas de Samba mais importantes do Rio de Janeiro, a Portela, escolheu *Macunaíma* como tema. *Macunaíma* entrava assim, para o centro de uma das arenas culturais mais populares do Brasil: o desfile das Escolas de Samba do Rio; e hoje realmente faz parte do repertório cultural mínimo de qualquer universitário e das suas reflexões de cunho nacionalista.

No que diz respeito à obra literária, procuraremos ressaltar os elementos que a colocam no âmbito do movimento modernista brasileiro. Mário de Andrade dedicou *Macunaíma* a José de Alencar, o qual buscou glorificar o nacionalismo brasileiro, fotografando a terra e o encontro do europeu com índio, por meio de uma descrição que apreende as origens de forma coesa, positiva

e unificadora, onde a nação brasileira constitui-se de uma razão clara e esclarecedora, sendo, suas idéias, conformes às das propostas dos colonizadores. O escritor paulista, porém, em seu texto, desconstrói o modelo romântico situando-se, em termos temáticos, entre a selva e a cidade, entre a civilização e a natureza, num movimento curvilíneo que ora retrata a urbanidade burguesa, ora retoma o primitivismo mitológico sem estabelecer nenhuma definição entre esses pólos. Situa-se no embaraço da indefinição, num beco sem saída e que conduz sempre a novos questionamentos, delineando uma visão marginalizada dos conceitos de nação e nacionalismo.

No campo da linguagem, Mario de Andrade estabelece, em *Macunaíma*, uma visão crítica e sarcástica da normatividade lingüística que estabelece misturas que vão da gíria a extrema concisão do discurso jurídico, estilizando de uma forma muito pessoal sua comunicação com o receptor. De maneira inovadora, o autor não busca expressar uma fala de uma determinada área do País, e sim vislumbra os caminhos do insólito e da ruptura com a gramaticalização. A caracterização rapsódica da obra ratifica a atmosfera oral, que se expande pelo texto escrito, tornando-se um objeto alegórico da vivacidade da língua. Esta fora uma grande preocupação das especulações teóricas do escritor paulista, isto é, dignificar o papel das expressões populares como a espinha dorsal da criatividade coletiva.

Como paulista, Mário de Andrade, estava bem situado para lançar mudanças explosivas. Vivia na tumultuada capital industrial e financeira de uma nação com dimensões continentais. Ouvia a voz do Brasil como uma cacofonia com fontes indígenas, africanas, portuguesas, francesas, italianas, sírias, japonesas e muitas outras.

O personagem Macunaíma é um homem que passa por transformações raciais e é radicalmente envolvido em situações de conflito interétnico e disputas ideológicas. Nasce Índio, mas um Índio Negro da tribo dos Tapanhumas. Em meio a suas aventuras, Macunaíma, magicamente, torna-se homem branco. Nasce no coração da floresta e suas primeiras palavras, já adulto, são: “Ai! Que Preguiça!” Além disso, “o herói sem nenhum caráter” é um migrante exposto a rápidos processos de modernização, experimentando novas e dramáticas mudanças em um contexto urbano dominado por estranhas máquinas. Ele é tomado por um fluxo de mudanças tão intensas e fantásticas que o tempo não lhe alcança para processar e compreender a seqüência de eventos. Nesse redemoinho, Macunaíma entra em luta constante contra o símbolo óbvio da modernização eternamente orientada: um rico capitalista-migrante estrangeiro. Trata-se de um



gigante que entrou em possesso do muiraquitã, essência de seu mundo e objeto mágico poderoso, cuja recuperação se torna uma obsessão para Macunaíma.

A história se desenrola principalmente em São Paulo, onde o herói se engaja em lutas corporais e mágicas contra o gigante comedor de gente, Pietro Pietra. Mas, em suas aventuras, Macunaíma viaja por lugares fantásticos — na maior parte do tempo fugindo de inimigos mitológicos. Ele pode ir das cidades amazônicas a outras, no extremo sul do Brasil, ou Argentina, passando pelo Rio de Janeiro, cobrindo distâncias de muitos milhares de quilômetros como se não fossem nada. Espaço e tempo reais não existem para ele. Em muitos dos lugares por onde Macunaíma passa, encontra figuras mitológicas ou personagens de lendas populares. No Rio, vai a um ritual afro-brasileiro para espancar, magicamente, seu oponente que quase morre com as violentas pancadas recebidas em São Paulo.

Existem razões profundas para entender porque Macunaíma se tornou um livro tão conhecido no universo cultural do Brasil. Afinal de contas, uma das ideologias brasileiras mais fortes é a que se refere à participação igualitária das “três raças”, é uma ideologia que permite conciliar uma série de impulsos contraditórios de nossa sociedade, sem que se crie um plano para sua transformação profunda.

O nosso trabalho se desenvolverá mediante uma leitura semiológica comparativa do texto literário e do texto fílmico, objetivando verificar se o diretor carioca procura, em sua adaptação para o cinema, interpretar a obra de Mário de Andrade no sentido de descobrir o sentido intrínseco de sua linguagem. Num esforço interdisciplinar, buscaremos averiguar se Joaquim Pedro de Andrade opera crítica e culturalmente sobre o texto escrito, procurando (pré) ver como a imagem possa restituir, modificar ou transfigurar o sentido do código literário.

Num primeiro momento procuraremos definir os elementos estruturantes da estética modernista. Em seguida, identificaremos os componentes que configuram esses elementos no romance de Mário de Andrade para, posteriormente, constatar a manutenção desses mesmos componentes na obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade.

Por se tratar de uma leitura semiológica, nos apoiaremos teoricamente nos estudos de Christian Metz, J. Greimas, J. Genette, e Umberto Eco, entre outros. Quanto a análise da adaptação do texto literário para o cinema, recorreremos aos estudos sobre a tradução intersemiótica, a partir dos escritos de Roman Jakobson até as colocações de estudiosos como Julio Plaza, Nicola Dusi e Rosemary Arrojo, que apontam para a necessidade de um trabalho em

conjunto de vários especialistas nas diversas linguagens para se tratar dessa modalidade tradutória.

Os traços típicos da estética modernista como um todo serão investigados através da "decoupage" de algumas sequências que possam fornecer ao nosso estudo maior estímulo para a confecção de um quadro representativo do processo de (re)criação operado por Joaquim Pedro de Andrade.

## 1. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA : DO ROMANCE AO CINEMA

O objeto de nosso estudo é, como foi dito anteriormente, a transposição para o cinema da obra literária *Macunaíma* de Mário de Andrade, efetuada por Joaquim Pedro de Andrade. Para cumprir esta tarefa, torna-se necessária uma reflexão teórica que nos ajude em nosso percurso analítico.

Já no I século a.C., Cícero - falando de sua tradução dos *Discursos* de Demóstenes - coloca o grande problema teórico que dominará a tradução por dois mil anos: se é preciso ser fiel às palavras do texto (tradução literal) ou ao pensamento nele contido no texto (tradução livre ou literária). A solução dada por Cícero torna-se uma opção fundamental:

Traduzi-os comportando-me não como simples tradutor, mas como escritor, neles respeitando as frases, com as figuras de linguagem ou de pensamento, servindo-me, todavia de termos adequados aos nossos hábitos latinos.”

(apud MOUNIN, 1965, p.31. Trad. nossa).

Segundo Dusi (2003) um aspecto básico desta pesquisa deriva da semiótica gerativa de Greimas e dos estudos da “Escola de Paris”, que partem das indicações de Saussure e da teoria semiótica de Hjelmslev, segundo as quais o objeto da semiótica não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e não interessa seu sentido *a priori*, já fixado, mas o sentido em situação de discurso. Para Greimas em (*Semantica strutturale* apud Dusi 2003), a totalidade das significações pensadas anteriormente à sua articulação deve ser considerada como um *universo semântico*, que pode ser *individual ou coletivo*. Definindo o universo semântico como um conjunto de sistemas de valores, Greimas propõe que possa ser assumido por um único indivíduo ou por uma sociedade. É necessário lembrar a importância do conceito de <<isotopia>>, mecanismo baseado nas recorrências de categorias semânticas: nas teorias de Greimas a isotopia se torna - como também na semiótica textual de Eco -, um instrumento fundamental para desambiguação dos textos, e será muito útil ao tratarmos da ambiguidade como polissemia.

Na discussão sobre as relações intersemióticas, de maneira particular entre textos escritos e textos audiovisuais, é necessário distinguir os conceitos de tradução, interpretação e transposição.

Comparando estas três possibilidades, Dusi (2003) chama a atenção para o fato que, nas duas primeiras se impõe a idéia de um processo tradutório que considera rigidamente o texto de

partida como fonte, enquanto o de chegada resulta como ‘constrangido’. No termo transposição, o uso do prefixo /trans/ comporta tanto o ultrapassar como o transgredir, querendo ir além do texto de partida e multiplicando as suas potencialidades semânticas.

A primeira abordagem que nos interessa diretamente refere-se ao problema da equivalência no percurso de transposição de um texto escrito a um texto imagístico. A definição dada pelos dicionários ingleses do termo “*equivalence*” coincidem em propô-la como uma relação que existe entre duas ou mais entidades descritas como de similaridade – igualdade – identidade.

A equivalência foi por muito tempo considerada inseparável de uma boa tradução, de modo geral. Mas esta postura parece hoje superada na opinião de muitos estudiosos da tradução interlinguística, voltados mais para as finalidades e os contextos das traduções, do que para as ‘semelhanças’ com o texto de partida.

Na metade dos anos sessenta Catford (*Linguistic Theory of Translation* apud Dusi 2003) definia a tradução como um processo orientado de maneira “unidirecional”, no qual se desenvolve uma substituição entre materiais textuais equivalentes de uma linguagem de partida para uma de chegada. Dusi (2003) observa que confrontar-se com as propostas de Catford quer dizer considerar a sua teoria do significado, definido como “a inteira rede de relações compostas por cada forma linguística”. Toda linguagem então assume valor somente dentro das próprias relações formais e contextuais.

Nos anos setenta Popovic (*Dictionary for the analysis of Literary Translation* apud Dusi, 2003) propõe uma distinção entre quatro tipos de equivalência, partindo daquela linguística que permitiria uma tradução palavra por palavra. Um segundo tipo de equivalência poderia ser colocado ao nível dos elementos do eixo paradigmático, como por exemplo, o gramatical, com uma tradução que poderia ser chamada de “vertical” (ou sistêmica). Os últimos dois tipos de equivalência seriam os “horizontais”, que por um lado nos dizem sobre a estrutura sintagmática de um texto (uma equivalência textual), e por outro sobre a estrutura chamada de “estilística” (ou propriamente tradutória), com uma equivalência que Popovic chama de “funcional”. Neste caso, traduzir de maneira funcional, quer dizer procurar uma “identidade expressiva” em relação ao texto original, garantindo antes de tudo uma *invariância de significado*. Uma tradução assim resolveria, por exemplo, o problema das frases idiomáticas e das metáforas. No campo da tradução intersemiótica poderia ser definida como uma *equivalência expressiva*.

Existe, porém, outra posição dentro da linguística textual, que é a de Nida (*Toward a Science of Translating*, apud Dusi 2003). Tendo trabalhado principalmente na tradução de textos sagrados, em particular da Bíblia, Nida considera a equivalência com o texto fonte como a base da definição de tradução: “A tradução consiste em reproduzir na linguagem de quem recebe o *equivalente* natural mais próximo à mensagem na linguagem de partida”.<sup>1</sup>

Nos anos oitenta Basnett (*The Translation* apud Dusi 2003) nos alerta sobre o uso demasiadamente extenso do conceito de “efeito equivalente” de Nida, que segundo ele, permite um número incontável de presumidas transposições sem oferecer instrumentos para limitar a variabilidade da tradução. Basnett também observa a importância de um ponto de vista “funcional” e colocado no contexto da tradução. Ele lembra a distinção entre a autonomia interna de um texto, sua estrutura, e a relação com as estruturas que o contêm (culturais e institucionais), e afirma que “a equivalência em tradução não deve ser enfrentada como uma busca por identidade”, e sim “...uma aproximação que considere a equivalência como uma dialética entre os signos e as estruturas dentro e em volta dos textos *source* e *target*”<sup>2</sup>.

Dusi (2003) observa que, a idéia de dominante alargada de um nível micro, o textual, para o macro, o cultural, permite definir melhor as normas (internas e externas) de uma boa tradução, não somente interlinguística, mas também intersemiótica. Este autor transita pela proposta de “semiose ilimitada de Peirce” (1893) – que Eco várias vezes contestou que se trata do fecundo “*principio di interpretanza*”-, antes de passar à semiótica textual de Jakobson e a de Umberto Eco, apresentando uma seção sobre tradução do texto poético, assentando assim as bases de uma semiótica da fidelidade.<sup>3</sup> Eco chama isto de “princípio de interpretança”: esta tradução de um signo (expressão) em outra expressão é o assim chamado processo de interpretação.

Gorlée (*Semiotics and the Problems of Translation* apud Dusi 2003) que explica que em cada ato sógnico é gerado novo conhecimento, porque se produz uma nova ligação com outros

---

<sup>1</sup> Nida distingue, porém, dois tipos de relações tradutórias: uma equivalência *formal*, que coloca a atenção sobre a “mensagem”, tanto na forma como no conteúdo, e uma equivalência *dinâmica*, que se baseia no princípio do *efeito equivalente*, definido como alguma coisa que está ligada “à relação dinâmica entre quem recebe a mensagem, que tem que ser substancialmente a mesma que existia entre o leitor original e a mensagem”.

<sup>2</sup> Como exemplo, Basnett compara a publicidade que deu a imprensa ao Martini e ao *scotch whisky*, na Inglaterra e na Itália. Scotch e Martini são, nas duas culturas de origem, respectivamente “equivalentes” como públicos de consumidores, mas são propostos em cada país de maneira oposta.

<sup>3</sup> Peirce (1893) de fato definia o processo semiótico como uma tradução de um signo em outro, como um contínuo crescimento de sentido, visto que “o significado de um signo é o signo em que ele mesmo deve ser traduzido”.

termos equivalentes. De tal maneira reencontramos uma interessante definição de tradução como *compreensão*, que Peirce fornece em um de seus primeiros escritos: “Qualquer coisa deve ser compreendida ou mais precisamente traduzida de alguma coisa”, o que nos lembra a posição de Jakobson (*On Linguistic Aspects of Translation*): “Todo signo é traduzível em outro signo no qual ele nos aparece mais exato e aprofundado”. Ainda Jakobson (*On the Translation of verse, 1930*) falando da tradução da poesia, afirmava nos anos trinta, que “...ao investigar a estrutura rítmica de um trabalho poético, é necessário antes de tudo estabelecer quais elementos linguísticos são os fatores criadores de ritmo”.

No final dos anos cinquenta, concluindo um encontro interdisciplinar sobre estilo, Jakobson recoloca o problema da possibilidade de tradução entre as artes em termos semióticos, desfrutando da possibilidade de comparação entre textos diferentes na substância da expressão: “Muitos processos estudados na poética não são exclusivamente relacionados à arte da linguagem. É só pensar que é possível transpor *Wuthering Heights* (*Morros Tempestuosos*) para um filme, transferir lendas da Idade Média para afrescos e miniaturas, o *L’Après-Midi d’un Faune* para uma composição musical, um balé, uma obra de arte gráfica. Por mais que pareça ridícula a idéia de traduzir a *Ilíada* e a *Odisséia* em quadrinhos, alguns traços estruturais da ação subsistem, apesar do desaparecimento da veste linguística. O fato de se colocar o problema se as ilustrações de Blake à *Divina Commedia* são adequadas ao texto, é a melhor prova que artes diversas são compatíveis entre si; que a noção de transposição contenha a idéia de algo *invariável*, ou seja pelo menos reconhecida como tal na transformação de um texto literário em um outro sistema semiótico, de uma *mídia* em outra”.

De fato, esta é a mesma posição compartilhada na mesma época por Umberto Eco (*Cinema e Literatura: a estrutura da trama, 1983* apud Dusi 2003), discorrendo sobre as relações entre cinema e literatura, apontando como conclusão preliminar, prudente e, afinal de contas modesta, que seja possível instaurar comparações entre a forma de um filme e a forma de um romance, pelo menos no plano da estruturação da ação. Daí, a busca se torna livre para quem queira entender melhor como, em um dado clima cultural, sejam colocados por diversas artes, problemas do mesmo gênero com soluções estruturalmente parecidas.

Lawrence Venutti, tradutor americano de sucesso, num Congresso de Linguística Aplicada na Unicamp (1995), relatou sua experiência de traduzir um autor italiano menor - isto é, não *canônico* - do século XIX para o inglês. Venutti é defensor da “visibilidade” do tradutor (*The*

*translator's invisibility*, 1995), ou seja, da idéia de que o tradutor deve valorizar o seu trabalho deixando sua marca, produzir um texto fluente mas inserir “rupturas” nessa fluência: vocábulos, estruturas, algo que faça o leitor perceber que está lendo uma tradução, de modo que o leitor note um certo *estranhamento*.

Eco fala da *obra aberta* (*Opera aperta*, 1962) como de um ‘modelo hipotético, um modo para estudar a estrutura de um objeto artístico, entendendo por estrutura *um sistema de relações* entre os vários níveis de um texto, que definem a sua própria ‘analísabilidade’. As obras ‘abertas’ quando em movimento são caracterizadas como convite a fazer a obra com o autor.

Em outro lugar, Jakobson (*Aspetti Linguistici della Traduzione* apud Nergaard , 2002) retoma de Peirce uma definição muito ampla da traduzibilidade, afirmando que “o aspecto cognoscitivo da linguagem não só admite, mas pretende, a interpretação por meio de outros códigos em outras palavras a tradução”. Em uma comunicação de alguns anos antes, Jakobson declarava a necessidade de incluir o estudo dos significados lexicais dentro da linguística.<sup>4</sup>

A finalidade que Jakobson se propõe , além da desambiguação, é de excluir do conceito de ‘significado linguístico’ qualquer ligação de pressuposto com ‘a presença das coisas’, combatendo assim a visão ingênua do referencialismo, que põe uma relação mais ou menos direta entre ‘o termo e a coisa’.

Umberto Eco defende a necessidade de uma aproximação convencionalista à linguagem, falando dos signos como de ‘forças sociais’ a serem inseridas em uma teoria dos códigos. Quanto às posições da lógica e da filosofia da linguagem, Eco quer de fato libertar definitivamente o termo ‘denotação’ de qualquer hipótese referencial, para afirmar que o significado de um termo (isto é o objeto que o termo ‘denota’) é uma *unidade cultural*, uma coisa que uma cultura definiu “como unidade distintiva diferente das outras”.<sup>5</sup>

Eco recalca a inconsistência desta definição, que a seu ver é a sua mesma força e a “condição de sua pureza teórica”, enquanto volta a dizer que a “circularidade contínua e a inter-definição das unidades culturais é simplesmente a condição normal da significação”. Estendendo

---

<sup>4</sup> Apresentava como exemplo um procedimento de desambiguação, partindo de um título comum de jornal (“O CIP autoriza o aumento da carne suína”), Jakobson procurava os contextos equivalentes para compreender qual era o assunto: “De um ponto de vista linguístico como definir ‘carne suína’? Carne suína é porco usado como comida”.

<sup>5</sup> Quando se diz que a expressão/ Estrela da noite/ denota um determinado objeto físico, grande e de forma esférica, que viaja no espaço a muitas milhões de milhas da terra de fato seria necessário dizer que: a expressão em questão denota uma determinada *unidade cultural* correspondente, à qual o falante se refere, e que recebeu como descrita nesta maneira da cultura em que vive, sem nunca ter tido experiência real do referente. (ECO, 1975) .

a idéia da regressão infinita dos signos a outras cadeias de signos, isto é, à semiose ilimitada teorizada por Pierce, Eco pode, então, propor uma visão da cultura como uma estrutura que funciona por *deslocamentos interpretativos contínuos*, que delimitam as unidades culturais de maneira assintóticas, isto é, sem nunca chegar a tocá-las diretamente, mas tornando-as de fato acessíveis por meio de outras unidades culturais.

As unidades culturais não são “abstrações metodológicas”, mas são “abstrações materializadas”, pelo fato que a cultura continuamente traduz signos em outros signos, definições em outras definições, palavras em ícones, ícones em signos ostensivos, signos ostensivos em novas definições, novas definições em funções proposicionais, funções proposicionais em enunciados exemplificativos, e assim por diante, nos propõe uma corrente ininterrupta de unidades culturais que compõem outras unidades culturais.

Umberto Eco: *Trattato di semiotica generale*, 1975

Como havia explicado Jakobson a respeito da evolução das formas poéticas, também no caso mais amplo dos sistemas culturais poderíamos dizer que nada se perde e tudo fica em transparência.

A hipótese do mecanismo de transformação de uma cultura por contínuos *deslocamentos interpretativos*, postulada por Eco a partir da semiose ilimitada da teoria de Pierce, nos permite uma comparação com o ponto de vista da semiótica gerativa e com a visão mais orientada para a tradução do que para a interpretação, da semiótica lotmaniana.

Uma rica pesquisa sobre os modelos dinâmicos dos sistemas semióticos e a fundação de uma autêntica “semiótica da cultura”, encontra-se entre as propostas mais interessantes da escola de Tartu, orientada por Jurij Lotman. Em um interessante ensaio (*The Dynamic Model of a Semiotic System*) ele lembra que a ambivalência tinha sido indicada primariamente por Bachtin, como fenômeno semiótico e cultural, e distingue algumas oposições fundamentais em toda cultura, entre as quais aquela monossêmica/ambivalente. Antes de tudo, ele explica que a relação binária principal é um dos mecanismos que organizam a base de qualquer cultura, depois critica um método que seja exclusivamente sincrônico na análise dos textos culturais, visto que é necessário confrontar-se com a presença de uma ampla área de neutralizações estruturais entre os pólos da oposição. Os mesmos elementos estruturais, de fato são ambivalentes em relação ao próprio contexto. Para fortalecer sua posição, Lotman convida a considerar o problema da presença de variantes em poesia, isto é quando o autor não consegue se decidir entre as várias possibilidades a serem usadas e as considera todas como possíveis. Nestes casos, explica Lotman, o texto da obra será aquele mundo artístico em todas as suas variações.



Um texto em princípio não inclui uma sequência fixa de elementos, mas deixa o leitor livre de escolher. O autor desloca o leitor (e também uma determinada parte do próprio texto) em um nível mais alto. Por tal conveniente meta-posição pode ser observado o grau de convencionalidade do resto do texto. O texto de fato se apresenta enquanto texto, e não como uma ilusão de realidade

(LOTMAN apud Nergaard, 2002, p.257).

Partindo do modelo dinâmico da transformação dos sistemas semióticos de Lotman, é possível aproximar-se dos problemas de comensurabilidade. Fabbri defende a idéia que é possível admitir que dois elementos sejam incomensuráveis mesmo que sejam confrontáveis porque:

Existe uma comparabilidade diferente da comensurabilidade. Isto é muito importante, porque o problema da tradução é o mesmo. É possível sem dúvida comparar dois sentidos. Muito difícil é construir uma comensurabilidade entre eles. Trata-se de alguma forma da tradução, em nível epistemológico, da idéia wittgensteiniana da brincadeira da linguagem, isto é: “É possível traduzir uma brincadeira de linguagem em uma outra brincadeira de linguagem?” E como pode ser feito.

(FABBRI, 1995, p.63 apud Dusi 2003)

A fórmula “manter a diferença solucionando-a” não visa a ser um paradoxo, mas quer explicar a aposta de todo processo de tradução. A idéia de uma pluralidade diferencial de cada texto não leva de qualquer forma à eliminação das correspondências de sentido e das relativas equivalências, como queria que fosse a deriva desconstrucionista (Derrida: *Des Tours de Babel* apud Dusi 2003). Na proliferação do sentido, seja na língua de partida como naquela de chegada, no seu “crescer” através da tradução, Fabbri individua um dos critérios de base para decidir a qualidade de uma tradução: ... “A boa tradução é aquela que, traduzindo em uma outra língua, enriquece a língua de partida.” (FABBRI, *L'intraducibilità da una fede all'altra* apud Dusi 2003).

A obra *Figuras* (1972), de Genette, um dos mais conceituados expoentes da nova escola crítica francesa, traz consigo elementos que nos auxiliarão sobre maneira na leitura do texto original de Macunaíma, no que diz respeito à semiologia do léxico inovador de Mario de Andrade. A partir da teoria proustiana do estilo, Genette inicia uma análise que é considerada ponto essencial por todos os estudiosos de teoria da tradução: o papel da metáfora. Assim, enquanto para os amadores ingênuos o valor supremo da escritura literária é constituído pela beleza das imagens, para Proust o que conta de fato é o conteúdo:

Para Proust, o estilo é uma “questão não de técnica, mas de visão” e a metáfora é a expressão privilegiada de uma visão profunda: aquela que vai além das aparências para ter acesso à essência das coisas. Se ele repudia a arte “pretensamente realista, a literatura da notação que se contenta em apresentar sobre as coisas um miserável levantamento de linhas e superfícies”, é porque a seus olhos essa literatura ignora a verdadeira realidade que é a das coisas...

(GENETTE, 1972, p.42)

Citando Lévi-Strauss, Genette se refere ao “pensamento selvagem”, que caracteriza o pensamento mítico como uma bricolagem, que basicamente se vale da regra de ajeitar-se sempre com o que se tem nas mãos. Assim é possível transferir para uma nova estrutura os resíduos inúteis de uma estrutura antiga. Podemos aproximar esse pensamento à permanente preocupação de Mário de Andrade de ir às raízes brasileiras, sondar o caráter nacional, descobrir o que é verdadeiramente íntegro.

As implicações de estilos, os laços intrincados - e às vezes ocultos ao nosso primeiro entendimento -, são os desafios da adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, que nos dão uma idéia do trabalho do cineasta ao transpor a palavra para a imagem.

## 2 O MODERNISMO BRASILEIRO

O modernismo brasileiro foi um amplo movimento cultural que teve grande repercussão na cena artística e na sociedade brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas.



Um dos cartazes da "semana" satirizando os grandes nomes da música, da literatura e da pintura

No Brasil a denominação de Modernismo começou a ser usada pela crítica como definição de uma específica realidade literária e artística, em geral a partir de um acontecimento público e clamoroso como A Semana de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade, com a participação de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, e de maneira particular do “grupo dos cinco”, formado por Mário de Andrade, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Graça Aranha.

O que a crítica nacional chama de Modernismo está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo.

(BOSI, 1997, p.303)



**Teatro Municipal de São Paulo:  
palco da Semana de Arte Moderna**

A partir daquele momento, tudo o que fosse escrito sob o signo de '22 usaria o termo Modernista para definir as novas idéias estéticas, que tratavam com sarcasmo assuntos como o Simbolismo, o Indianismo e o Espiritualismo - até então domínio das correntes culturais mais tradicionalistas -, e visavam buscar uma liberdade de estilo e aproximação da linguagem escrita com a linguagem falada.

É necessário lembrar que a São Paulo da Semana de Arte Moderna de 1922 já era uma cidade rica, que recebia muitos imigrantes europeus, e se modernizava rapidamente com a implantação de indústrias. No mesmo ano da Semana, foi criado o Partido Comunista e iniciado o movimento tenentista, que desafiou o Governo Federal durante toda a década de '20. O processo revolucionário teve início com a revolta dos militares do Forte de Copacabana, em 5 de julho de 1922; o movimento, entretanto, durou apenas 24 horas e terminou com a caminhada fatal, pelas ruas de Copacabana, de 17 jovens militares e um civil contra mais de 3 mil soldados das forças governistas. O momento mais alto desse movimento foi a Coluna Prestes, que percorreu 33 mil quilômetros dentro do Brasil travando em dois anos e meio, de 1924 a 1927, mais de 100 combates.



**Júlio Prestes, em primeiro plano, em foto de 1924**

O Governo Central usou todos os meios para combatê-la, lançando até o cangaceiro Lampião atrás dela. Entretanto a coluna não conseguiu que o povo se rebelasse contra o regime e, embora invicta, sumiu na Bolívia. O nome de Luis Carlos Prestes tornou-se um mito que fascinou os intelectuais da época, entre os quais se destacavam Mário de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

No entanto, a imagem de Luís Carlos Prestes, com seus prodígios de técnica militar e de bravura pessoal, constituiu um mito que exerceu sobre os intelectuais de esquerda (entre os quais se incluíam Mário de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade) uma grande fascinação.

(Jornal dos Amigos, Belo Horizonte, 25 Abril 2006)

Aquele era também o ano em que o país comemorava o primeiro centenário da Independência, e os modernistas pretendiam redescobrir o Brasil libertando-o das amarras que o prendiam aos padrões estrangeiros. Os jovens modernistas da Semana se manifestavam contra o *academicismo* nas artes.



**Cartaz da Semana de Arte Moderna**

A tal ponto, já haviam sofrido a influência estética de tendências e movimentos como o Cubismo, o Expressionismo e diversas ramificações pós-impressionistas, e partindo dali, pretendiam utilizar tais modelos europeus de forma consciente, para uma renovação da arte nacional, preocupados em realizar uma arte que fosse brasileira, sem complexos de inferioridade em relação à arte européia.

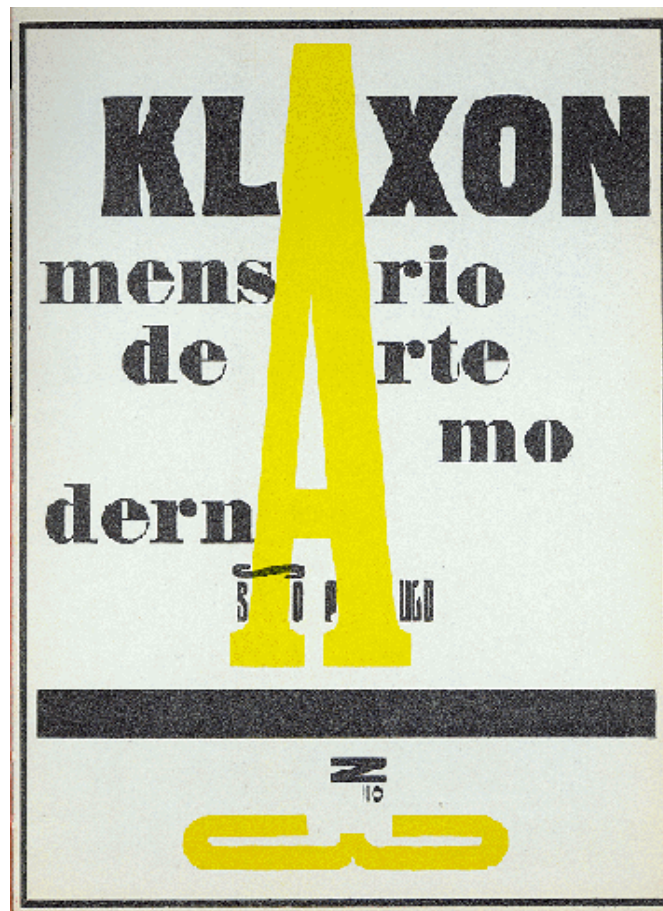


**Filippo Tommaso Marinetti**  
(1876-1944)

É preciso ressaltar que a Semana em si não teve grande importância em sua época, foi com o passar do tempo que ganhou valor histórico. Devido à falta de um ideário comum a todos os seus participantes, ela desdobrou-se em diversos movimentos.

É curioso e instrutivo considerar, hoje, a inconsistência ideológica desses grupos modernistas que, ao que parece, dado o foco puramente literário em que se postavam, não tinham condições de entender por dentro os processos de base que então agitavam o mundo ocidental e, particularmente o Brasil.

(BOSI,1997, p.343)



Capa da revista "Klaxon"

A revista Klaxon foi o primeiro periódico modernista, criado em maio de 1922 para divulgar as agitações que surgiram em volta da Semana de Arte Moderna. Durou até dezembro do mesmo ano, por um total de nove números; o termo *Klaxon*, segundo o Dicionário Aurélio, é de origem inglesa, e tem o significado de "Buzina de Automóvel". Os principais colaboradores da revista foram: Guilherme de Almeida, Mario de Andrade e Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Luis Aranha, Sergio Milliet.

A revista klaxon, publicada em São Paulo foi o primeiro esforço concreto do grupo para sistematizar os novos ideais estéticos ainda confusamente misturados nas noites bulhentas do Teatro Municipal.

(BOSI,1997, p.340)

Eis alguns trechos do "manifesto" que abriu o primeiro número da revista:

"Klaxon sabe que a vida existe". E, aconselhado por Pascal, visa o presente. *Klaxon* não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade.

(...) *Klaxon* sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre. (...)

*Não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escritores já mortos.*

*Não é futurista. Klaxon é klaxista.*

(...) *Klaxon cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz".*

Pela análise dos textos publicados em *Klaxon* é possível observar que os grandes inspiradores da primeira fase do Modernismo foram os experimentos formais do futurismo italiano, e sobretudo francês.

A revista “*Estética*” foi lançada no Rio de Janeiro, em setembro de 1924, por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda. Teve três números e durou até 1925, com artigos teóricos, sobre o Futurismo, sobre a concepção onírica e freudiana da arte e sobre a arte “interessada” - que combatia “a arte pela arte” dos parnasianos - dos países iniciantes no Modernismo. Os principais colaboradores foram os dois citados, com Graça Aranha e Mário de Andrade.

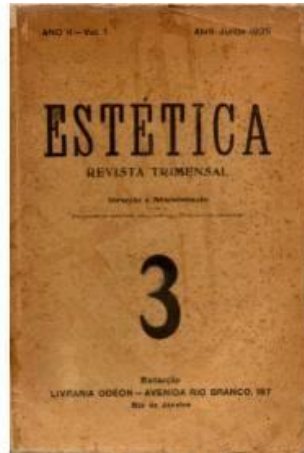


**Graça Aranha aderindo ao modernismo  
rompeu com os tradicionalistas**

Graça Aranha, empenhado até o fim da vida na teorização de uma estética mais aderente à vida moderna, foi o único intelectual da velha guarda, que a rigor, pode passar de uma vaga esfera pré modernista ao Modernismo.

(BOSI,1997, p.331)





**Capa da Revista “Estética”**

Traçaremos a seguir o perfil dos personagens mais expressivos do movimento modernista, para ter uma visão mais ampla dessa manifestação artística.

Mário Raul de Moraes Andrade além de poeta e escritor, foi musicólogo, folclorista e conferencista, estreou em 1917 com um livro de versos *Há uma gota de sangue em Cada Poema*, sob o pseudônimo de Mário Sobral. Liberta-se, porém, das primitivas influências com os versos que iriam compor a *Paulicéia Desvairada*, escritos numa noite em 1920.

Mário de Andrade defendia a disciplina formal na elaboração poética e apontava o artesanato como sua fundamentação estética. Formula um verdadeiro manifesto em "Prefácio Interessantíssimo", que precede os versos de *Paulicéia Desvairada*, e que ajudou a rotulá-lo de criador de novos rumos; valorizou a fala brasileira procurando uma "...estilização culta da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente." Entre outras instituições de ensino, lecionou por algum tempo na Universidade do Distrito Federal, e exerceu vários cargos públicos ligados à cultura, sobressaindo sua faceta de importante pesquisador do folclore brasileiro. Foi um dos principais nomes da Semana de Arte Moderna de 1922.



**Mário de Andrade**

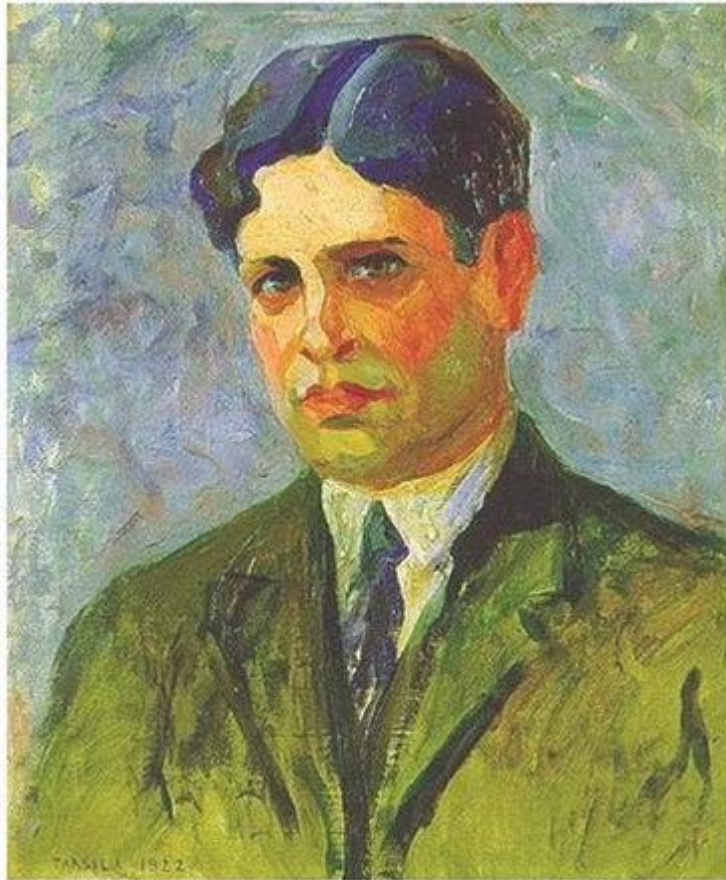
José Oswald de Sousa Andrade, ao retornar da Europa, trouxe para o Brasil as idéias futuristas de Marinetti. Revolucionário acima de tudo, procurou sempre agitar o meio artístico. Lançou em 1924, no jornal *O Correio da Manhã*, O Manifesto Pau-Brasil, que enfatizava a necessidade de se criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro, com absorção crítica da modernidade européia, seguindo uma linha anarcóide e contrapondo-se a uma corrente de nacionalismo, o Verde-amarelismo (1926), que apoiava um ideário político direitista.

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino são fatos estéticos. O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro é nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá o ouro e a dança.

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL  
(TELES,1986, p.326)



**No Manifesto Antropofágico Oswald propõe a deglutição da cultura estrangeira**



Retrato de Oswald de Andrade  
(Tarsila do Amaral)



Brasil Canibal: as práticas dos antropófagos do Brasil colonial,  
na gravura do francês Jean de Léry (1534 - 1611)

Em 1928, Oswald de Andrade lança o Manifesto Antropofágico, do qual transcrevemos alguns trechos:

"Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy or not tupy, that is the question.

(...)

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-mundi do Brasil.

(...)

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

“A alegria é a prova dos nove.”

Oswald de Andrade Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

(TELES,1986, p.353)

Ao ler o início do Manifesto se destacam a ironia e a reversão empreendidas pelo autor, na medida em que ele evoca a poesia genuinamente brasileira, inspirada pelas paisagens da cultura local. Para criticar a erudição, Oswald de Andrade incorpora elementos de uma nova linguagem poética, inspirada na linguagem que é falada nas ruas, e na realidade brasileira.

O movimento espiritual, modernista, não se deve limitar unicamente à arte e à literatura. Deve ser total. Há uma ânsia da necessidade de transformação linguística, social e artística. É o surto da consciência, que busca o universal além do relativismo científico, que fragmentou o Todo infinito.

(TELES,1986, p.323)



**Di Cavalcanti – O beijo, 1923**

Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho, ainda jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fez seus estudos secundários. Em 1903 transferiu-se para São Paulo, iniciando o curso de Engenharia na Escola Politécnica. No ano seguinte, interrompeu os estudos por causa da tuberculose e retornou ao Rio de Janeiro. Desenganado pelos médicos, passou longo tempo em estações climáticas do Brasil e da Europa, onde teve contato com a poesia simbolista e pós-simbolista. Voltando ao Brasil, morou no Rio. Em 1917 publicou seu livro de estréia *A cinza das horas*, de nítida influência parnasiana e simbolista. Não participou diretamente da Semana de 22, mas seu poema "Os Sapos", lido por Ronald de Carvalho, provocou reações radicais na segunda noite do acontecimento. Mário de Andrade chamava-o de "O São João Batista do Modernismo". Firmou-se como pioneiro do modernismo com a obra *Carnaval* (1919), na qual temos ainda o início da libertação das formas fixas e a opção pela liberdade formal, que se tornaria uma das marcas registradas de sua poesia.



**Manuel Bandeira na ABL**

Apesar dos amigos e das reuniões na Academia Brasileira de Letras - para a qual foi eleito em 1940 -, Manuel Bandeira viveu solitariamente. Mesmo sendo um apaixonado pelas mulheres, nunca se casou, dizia que "perdeu a vez". Além de poeta, foi professor, cronista, crítico e tradutor. Morreu no Rio de Janeiro, em 13 de outubro de 1968, aos 82 anos, de parada cardíaca e não de tuberculose, a doença que o acompanhara durante tão grande parte de sua vida. Foi consagrado um dos maiores poetas brasileiros.

O esforço de romper com a dicção entre parnasiana e simbolista de *Cinzas das Horas* foi plenamente logrado enquanto fez de Bandeira um dos melhores poetas do verso livre em português, e, a partir do *Ritmo Dissoluto*, talvez o mais feliz incorporador de motivos e termos prosaicos à literatura brasileira.

(BOSI,1997, p.361)



**Manuel Bandeira por Candido Portinari**

Paulo Menotti Del Picchia agricultor, advogado, editor, industrial, banqueiro, deputado estadual e federal, chefe do Ministério Público do Estado de São Paulo, jornalista, poeta, romancista, ensaísta, teatrólogo e primeiro diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do

Estado de São Paulo. Fez seus estudos secundários em Pouso Alegre, Minas Gerais onde, aos 13 anos de idade, editou o jornalzinho "Mandu", inserindo nele suas primeiras produções literárias.

Foi agricultor e advogado em Itapira (SP), onde dirigiu o jornal "Cidade de Itapira" e fundou o jornal político *O Grito*. Lá escreveram os poemas *Moisés e Juca Mulato*, ambos publicados em 1917. Passou a residir em São Paulo, onde foi redator em diversos jornais, entre os quais *A Gazeta e o Correio Paulistano*. Ao lado de Oswald de Andrade, tornou-se o primeiro grande conspirador contra os valores literários parnasianos do princípio do século e um insistente popularizador de princípios vanguardistas.

Em 1922, com Mário e Oswald de Andrade, liderou o Movimento Modernista Brasileiro, sendo um dos promotores da Semana de Arte Moderna.



**Capa da Obra "No país das Formigas"**

Pouco antes da semana, Menotti escreveu vários artigos no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo de Hélios: o *leitmotiv* de todos é o antipassadismo dinâmico, eco ainda dannunziano dos manifestos de Marinetti.

(BOSI,1997 p.367)

Autor de dezenas de livros dos mais variados gêneros, pertenceu às Academias Paulista e Brasileira de Letras. Foi eleito “Intelectual do Ano”, em 1968. Em 1982 foi proclamado “Príncipe dos Poetas Brasileiros”. Foi ainda pintor, escultor e, como político, foi por três vezes Deputado Federal e duas Deputado Estadual, sempre por São Paulo. Itapira deu o nome de “Juca Mulato” a um parque e o nome do poeta a uma praça. Instalou, também, o memorial “Casa de Menotti Del Picchia”. O poeta morreu em São Paulo a 23 de agosto de 1988, com 96 anos.



**Menotti tomando posse na ABL em 20 de dezembro de 1943**

Cassiano Ricardo Leite fez os primeiros estudos na cidade natal. Iniciou o curso de Direito em São Paulo, concluindo-o no Rio, em 1917. De volta a São Paulo, participou do movimento de reforma literária iniciada na Semana de Arte Moderna (1922). Também fez parte dos grupos nacionalistas "Verde Amarelo" e "Anta", ao lado de Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Raul Bopp, Cândido Mota Filho e outros. Estreou em 1915, com o livro *Dentro da Noite*, de cunho sentimental, passando pelo parnasianismo com *A Fruta de Pã* e definiu-se como modernista e nacionalista, a partir de 1925, com *Vamos caçar papagaios*, *Borrões de Verde e Amarelo*. Sua obra mais notável é *Martim Cererê*, de 1928 que é um longo poema indianista e nacionalista, uma cosmogonia brasileira em que o índio, o negro e o branco tomam posse e inventam um novo país Destaca-se também *O Arranhacéu de Vidro* (1956) e o notável *Jeremias sem chorar* (1965). No jornalismo, Cassiano Ricardo trabalhou como redator no "Correio Paulistano", e dirigiu *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Em 1924, fundou a *Novíssima*, revista literária dedicada à causa dos modernistas e ao intercâmbio cultural pan-americano. Também foi o criador das revistas *Planalto* (1930) e *Invenção* (1962).



**Cassiano Ricardo na ABL**

Com Menotti del Picchia e Mota Filho, fundou em 1937 a "Bandeira", movimento político que se contrapunha ao Integralismo. No mesmo ano ainda foi eleito para a cadeira



número 31 da Academia Brasileira de Letras, sendo o segundo modernista aceito na instituição - o primeiro havia sido Guilherme de Almeida, que foi encarregado de recebê-lo. Dirigiu, na mesma época, o jornal "O Anhanguera", que defendia a ideologia da Bandeira, condensada na fórmula: "Por uma democracia social brasileira, contra as ideologias dissolventes e exóticas." Também pertenceu ao Conselho Federal de Cultura, à Academia Paulista de Letras. Versátil, criativo, lírico e satírico, crítico e memorialista, valeu-se de uma técnica sempre ousada e renovada, às vezes desconcertante mas sempre fascinante, Sua linguagem incorpora os valores da prosa, com definições e explicações frequentes, mas sem prejuízo da linguagem poética.

Convém, no entanto, distinguir no interior dessa linha: se as estórias reelaboradas por Mário de Andrade provinham de todo o país e serviam para uma fusão linguística ampla, uma espécie de "idioma geral do Brasil", as preferências de Cassiano Ricardo centraram-se cada vez mais na temática paulista que, de indígena passa a bandeirantes e desta ao canto da penetração cafeeira até a vivência da São Paulo moderna.

(BOSI,1997, p.366)



**Raul Bopp**

Raul Bopp era descendente dos primeiros imigrantes alemães chegados ao Brasil em 1814, começou suas viagens aos 16 anos e nunca mais parou. Coursou Direito, entre 1918 e 1925, em Porto Alegre RS, Recife PE, Belém PA e Rio de Janeiro RJ; cada ano letivo foi frequentado em uma capital. Percorreu longamente a Amazônia, na década de 1920. Em 1922 participou na Semana de Arte Moderna, em São Paulo- SP. Dois anos depois, passou a integrar os *movimentos Pau-Brasil e Antropofágico*, com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Antônio Alcântara Machado. Em 1931 lançou *Cobra Norato*, seu primeiro livro de poesia e um dos mais importantes do Modernismo. Foi jornalista e diplomata; entre 1942 e 1973 viveu em Los Angeles (EUA), Berna (Suíça), Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF) e Porto Alegre (RS). Faleceu no Rio de Janeiro, em 2 de junho de 1984.



**Mario de Andrade (sentado) e Anita Malfatti (sentada, ao centro).**

Anita Catarina Malfatti foi pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora. Filha de Bety Krug (norte-americana de origem alemã) e do engenheiro italiano Samuel Malfatti, estudou pintura em escolas de arte na Alemanha e nos Estados Unidos. Em São Paulo, estudou no Mackenzie; na Alemanha, estudou na Academia Real de Belas Artes de Berlim. Em Nova York, teve aulas de pintura, desenho e gravura com diversos artistas na Arts Students League of New York, na Independent School of Art, e trabalhava fazendo ilustrações para as revistas Vanity Fair e Vogue. Por causa de uma atrofia no braço e na mão direita, Anita tornou-se canhota, utilizando a mão esquerda para pintar.



**Anita Malfatti, c. 1930.**



**Anita Malfatti, Tropical, 1916**

Em sua passagem pela Alemanha, em 1910, entrou em contato com o expressionismo que a influenciou muito. Já nos Estados Unidos teve contato com o movimento modernista. Em 1917, realizou uma exposição artística muito polêmica, por ser inovadora, e ao mesmo tempo revolucionária. As obras de Anita - que retratavam principalmente os personagens marginalizados dos centros urbanos -, causaram desaprovação nos integrantes das classes sociais mais conservadoras.

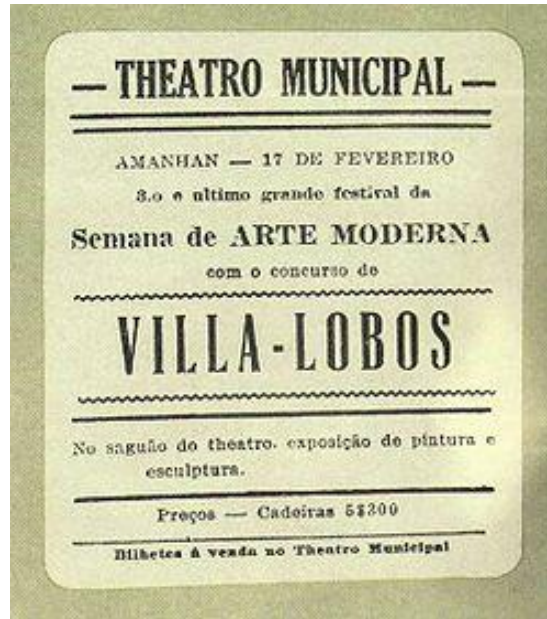
O fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Quem lhe deu, paradoxalmente certo relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um artigo intitulado "Paranóia ou Mistificação?".

(BOSI,1997, p.333)

Em 1922, junto com seu amigo Mario de Andrade, participou da Semana de Arte Moderna, fazendo parte do Grupo dos Cinco, integrado por ela, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia.

A pintora teve um amigo, confidente, sua paixão platônica de toda uma vida: Mario de Andrade. Ao que tudo indica, Mario sabia do amor de Anita, mas os dois nunca falaram sobre isso. Ele morreu, solteiro, em 1945. No décimo aniversário da morte do escritor, ela escreveu-lhe

uma carta: "Tenho medo de ter desapontado a você. Quando se espera tanto de um amigo, este fica assustado, pois sabe que nós mesmos, nada podemos fazer e ficamos querendo, querendo ser grandes artistas e tristes de ficarmos aquém da expectativa."

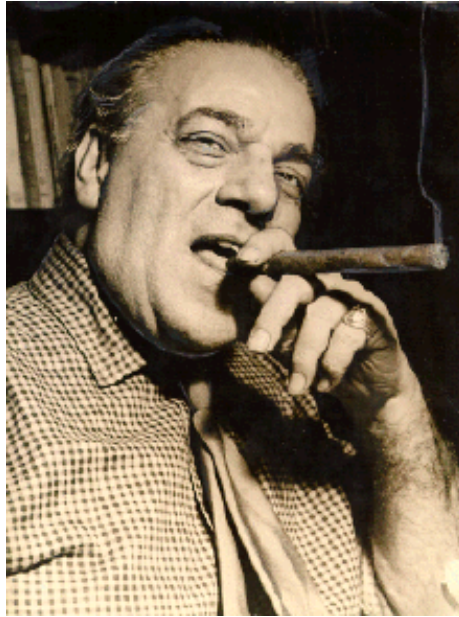


**Cartaz da apresentação de Vila-Lobos na Semana de Arte Moderna**

Heitor Villa-Lobos foi funcionário da Biblioteca Nacional e músico amador. Recebeu sua primeira instrução musical aos seis anos, vinda do pai, que adaptou uma viola para que o filho pudesse estudar violoncelo.

Em 1903, Villa-Lobos terminou os estudos básicos no Mosteiro de São Bento. Costumava juntar-se aos grupos de choro, tocando violão em festas e em serenatas.

Um grande amigo de Vila-Lobos durante sua mocidade foi o pianista polonês Arthur Rubinstein. Vila-Lobos o conheceu em um carnaval carioca. Rubinstein, que saíra vestido de mulher, encontrou Vila-Lobos, que enrolara uma cobra de verdade no pescoço, e foram, os dois, pular o carnaval. Acabaram na delegacia de polícia.



**O compositor num momento relaxado**

Vila-Lobos foi um dos mais insignes e empenhados participantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Ele apresentou uma série de três espetáculos. Mostrou ao público paulista as seguintes obras: no dia 13, a "*Segunda Sonata*", o "*Segundo Trio*" e a "*Valsa mística*" (simples coletânea), o "*Rondante*" (simples coletânea), "*A Fiandeira*" e "*Danças Africanas*"; no dia 15, "*O Ginete do Pierrozinho*", "*Festim Pagão*", "*Solidão*", "*Cascavel*" e "*Terceiro Quarteto*"; no dia 17, "*Terceiro Trio*", "*Historietas*: a) Lune de Octobre, b) Voilà la Vie, c) Je Vis San Retard, Car vite s'écoule la vie", "*Segunda Sonata*", "*Camponesa cantadeira*" (suíte floral), "*Num Berço Encantado*" (simples coletânea), "*Dança Infernal*" e "*Quatuor*" (com coro feminino).



**Vila Lobo dirigindo a orquestra**

Em 30 de junho de 1923, Villa-Lobos viajou para Paris financiado pelos amigos e pelos irmãos Guinle. Com o apoio do pianista Arthur Rubinstein e da soprano Vera Janacópulus, Villa-Lobos foi apresentado ao meio artístico parisiense e suas apresentações fizeram sucesso. Retornou ao Brasil em final de 1924. Em 1927, voltou a Paris com sua esposa Lucília Guimarães,

para fazer novos concertos e iniciar negociações com o editor Max Eschig. Três anos depois, voltou ao Brasil para realizar um concerto em São Paulo. Acabou por apresentar seu plano de Educação Musical à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Villa-Lobos apresentou seu plano educacional em 1936 em Praga, e depois em Berlim, Paris e Barcelona. Escreveu à sua esposa Lucília pedindo a separação, e assumiu seu romance com Arminda Neves de Almeida, que se tornou sua companheira. De volta ao Brasil, reger a ópera "Colombo" no Centenário de Carlos Gomes e compôs o "Ciclo Brasileiro" e o "Descobrimento do Brasil" para o filme do mesmo nome produzido por Humberto Mauro, a pedido de Getúlio Vargas. Em 1944/45, Villa-Lobos viajou aos Estados Unidos para reger as orquestras de Boston e de Nova York, onde foi homenageado.



**Villa-Lobos**

Em 1945 fundou no Rio de Janeiro a Academia Brasileira de Música, além de ter sido Secretário da Educação Musical durante o Governo de Getúlio Vargas. Dois anos antes de sua morte, o maestro compôs "Floresta do Amazonas" para a trilha de um filme da Metro Goldwyn Mayer. Realizou concertos em Roma, Lisboa, Paris, Israel, além de marcar importante presença no cenário musical latino-americano.

Morreu em 17 de novembro de 1959, no Rio de Janeiro, vítima de uma crise de uremia viral.



**Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade na Semana de 22**

É muito difícil datar o Modernismo, mesmo configurando-o como movimento organizado por uma determinada vanguarda intelectual; é imprescindível não perder de vista a sua historicidade, com suas dinâmicas internas e seu processo de formação. Provavelmente é mais apropriado pensar nele em termos de uma “cultura do modernismo” que começaria a se manifestar na virada do século IX para o XX, inserido naquele contexto internacional, que a partir do processo de aceleração da urbanização e industrialização, daria origem aos novos movimentos literários, artísticos, políticos e sociais.



**Urutu - Tarsila do Amaral -1928 1**

### 3 MÁRIO DE ANDRADE E OS ELEMENTOS ESTRUTURANTES DA ESTÉTICA MODERNISTA



Mario Raul de Moraes Andrade quando adolescente era um estudante dispersivo, que tirava notas baixas e só se destacava em português. Em 1913, morreu seu irmão Renato, aos 14 anos, devido a complicações decorrentes de uma cabeçada em jogo de futebol. Abalado pelo fato e trabalhando em excesso, Mário teve uma profunda crise emocional. Passou um tempo em Araraquara na fazenda da família, e ao retornar, desistiu da carreira de concertista suas mãos tinham-se tornado trêmulas. Dedicou-se, então à carreira de professor de música. Estudou Piano, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde passou a lecionar História da Música em 1922.

Era um homem alto, moreno, praticamente calvo e usava óculos. Gostava muito de fumar, os fumos fortes, assim como tomava café forte enquanto escrevia. A sua Remington era para ele uma grande amiga e deu-lhe até o nome de Manuela, comparando-a a seu melhor amigo que se chamava Manuel. Desde criança começou a escrever versinhos para amigos e parentes, que cantava ao piano, junto com melodias populares. Escreveu seu primeiro livro em 1917: “Há uma



gota de sangue em cada poema”, inspirado no primeiro Conflito Mundial, que recebeu várias críticas pela forma em que foi escrito.

Nunca viajou para o exterior, mas conheceu profundamente seu país nas viagens dedicadas às suas pesquisas. Esteve entre os protagonistas da Semana de Arte Moderna em São Paulo, de 13 a 18 de Fevereiro, participando do “grupo dos cinco”, com Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Graça Aranha. O movimento modernista queria se libertar dos padrões rígidos das escolas artísticas do passado rejeitando um tipo de influência estrangeira que condicionava a cultura nacional, e buscando uma maneira de criar uma arte que fosse mais vinculada à realidade brasileira. Não gostava de viver em São Paulo e não apreciava a civilização, pois não acreditava nela e parece que fosse seu maior desejo viver à beira de algum rio da Amazônia ou em uma praia do Norte brasileiro. Era espirituoso, e odiava o trabalho, no sentido de cumprimento de horário e regras. Disse ele: *"Gosto de comer e beber bem. Exerço a preguiça sistematicamente porque a considero como uma necessidade para os povos de climas quentes, sente que suas obras são mais marcadas pelo tropicalismo que pelo nacionalismo. (Vamos ler, Entrevista com Mário de Andrade, a.4,nº144.RJ,1939) ."* *O exercício de preguiça que eu cantei em Macunaíma é uma das minhas maiores preocupações". (Resposta ao inquérito sobre mim para Macaulay,1933)*

Mário de Andrade foi poeta, contista, romancista, crítico, musicólogo e especialista em folclore. Pela sua maneira de usar a gramática e pelo seu estilo sutil, foi considerado o “Papa” do modernismo.

No mesmo ano da Semana de Arte Moderna, participou do grupo Klaxon, nele publicou poemas, fez críticas de literatura, artes plásticas, cinema e música e sobretudo, conheceu quem seria seu grande amigo e companheiro de uma vida, Manuel Bandeira. Ainda naquele ano chegou a publicar *Paulicéia Desvairada*, livro de poemas que foi considerado a primeira obra modernista. Em 1925 colaborou com a Revista Nova de Belo Horizonte e publicou *A Escrava que não é Isaura*. Em 1926, passando suas férias em Araraquara, interior de São Paulo, escreveu *Macunaíma* de - 16 a 23 de dezembro, numa rede entre um cigarro e outro -, que chamou de rapsódia, e que foi alvo de muitas críticas antes de se tornar uma das obras principais do Modernismo. Ela foi relacionada frequentemente às epopéias medievais, por ter em comum com aqueles heróis a sobre-humanidade e o maravilhoso, conseguindo realizar façanhas que só a magia poderia explicar, e pulando a cada instante para um local diferente do Brasil. O

personagem? Não tem preconceitos, mas concentra em si todas as virtudes e os defeitos que uma pessoa pode ter, e por isso é especial. Vive uma contínua contradição de si mesmo e o caráter que demonstra num capítulo se desfaz no outro, mas mesmo assim é um herói verdadeiro, e portanto está fora do bem e do mal.

O que existe em Macunaíma, é uma sátira à imoralidade. O próprio herói termina vítima de seus ímpetos sexuais e acaba morrendo sem glórias, os amores esquecidos, exceto o que não teve companheiro por ter sido amor primeiro. Mário exagera no ridículo, carrega nas tintas, num feitiço inteligente de quem não acredita que moralistas de cara fechada ou lamentosos profetas possam arranjar leitores hoje em dia.

(CAVALCANTI PROENÇA,1966, p.17)

Em Macunaíma podemos encontrar traços definidos da preocupação com a autenticidade, em que a fantasia é dirigida com uma certa liberdade, mas não fica muito longe da realidade folclórica brasileira. O nosso herói é uma condensação de todas as características brasileiras, todos os seres humanos são um pouco Macunaíma e em todos os seres humanos encontramos um pouco dele.

Terminado de ser escrito a 26 de julho de 1928, Macunaíma foi impresso por pequena editora da província em “800 exemplares custeados por seu autor. Nove anos depois, em 1937, sai a segunda edição do livro, agora de responsabilidade de José Olympio. A tiragem ainda é mínima: mil exemplares.[...] A terceira edição só vem ao público em 1944 pela livraria Martins, em 3 mil exemplares. O salto qualitativo na bibliografia crítica sobre Macunaíma se dá dez anos após a morte do autor e 27 anos após sua publicação, isto é, em 1955. Naquele ano, aliam-se de maneira ideal erudição, esforço de sistematização, rigor exegetico e sólida formação estilística.

(S.Santiago, A Tarde-Pagina Cultural-1/11/08, p. 7)

Em 1928 Mario de Andrade tornou-se membro do Partido Democrático e colaborou na Revista de Antropofagia. No mesmo ano publicou Macunaíma - o Herói sem nenhum caráter.

Em 1930 apoiou a Revolução, defendendo o Nacionalismo Musical. Em 1934 foi diplomado Professor Honorário do Instituto de Música da Bahia, e em 1935 foi nomeado Chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Em 1938 transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi nomeado Professor Catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal, colaborando no Diário de Notícias daquela cidade. Em 1939 criou a Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo, sendo o seu primeiro presidente, e organizou o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada. Em 1941 voltou a viver em São Paulo, e em 1942 foi Sócio Fundador da Sociedade dos Escritores Brasileiros e colaborou com o Diário de São Paulo e com a Folha de São Paulo.

Mário de Andrade morreu em São Paulo, em 25 de fevereiro de 1945, na sua casa, por um enfarte do miocárdio, depois ter recebidos todos os reconhecimentos pelo papel de vanguarda que desempenhou ao longo de três décadas.



**Batizado de Macunaíma (Tarsila do Amaral)**

Uma das marcas linguísticas típicas do discurso Modernista que se encontram em Mario de Andrade foi o rompimento com os padrões culturais do século XIX, que implicaria na criação de novas técnicas, tanto na poesia, quanto na prosa. Uma das principais mudanças foi o “verso livre” em que o verso não está mais sujeito ao rigor métrico e às formas fixas de versificação, como o soneto, e a rima também se torna desnecessária.

No plano da prosa é gerado um estilo telegráfico, com frases curtas e sincopadas - Macunaíma cria um léxico original e fantasioso. Uma figura muito usada também pelos modernistas foi a “paronomásia”, que consiste na junção de palavras com uma sonoridade muito parecida, mas de significado diferente, como por exemplo, melancolias e mercadorias. A “enumeração caótica”, que consiste no acúmulo de palavras usadas para designar objetos, seres, sensações, vinculados a uma idéia ou várias idéias básicas, sem uma ligação evidente entre si. O “fluxo da consciência” - uma técnica narrativa criada por Edouard Dujardin e muito aproveitada por Joyce, em que o monólogo interior é levado para o texto, sem qualquer obediência à gramática, à lógica ou à coerência, e o caráter do personagem é revelado por ele próprio, sem nenhuma barreira racional. A “liberdade no uso dos sinais de pontuação” tornou os sinais facultativos, e o escritor passou a subordinar o uso de pontos, vírgulas, travessões a uma disposição estilística ou psicológica, e não a regras gramaticais, dando ao texto um aspecto caótico e febril.

Os espaços real e imaginário misturam-se, rompendo com os critérios de tempo e espaço, motivo por que Macunaíma pode realizar aquelas fugas espetaculares e assombrosas, que da capital de São Paulo o levam para as fronteiras do Mato Grosso, e logo mais está no Amazonas, e assim por diante; as fugas são variadas, ele faz uma espécie de ziguezague no tempo, passa por quase todos os Estados do Brasil, numa espécie de magia.

Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só.

(Carta de M. de Andrade ao Prof. Sousa da Silveira)

Macunaíma pode destruir e fazer escândalos, e não só na sua *estrutura* como também nos aspectos *linguísticos*. Na estrutura, o livro não apresenta coerência no que se refere ao *tempo*, *lugar*, *ações e personagens*. No aspecto linguístico, a carta, escrita por Macunaíma satiriza o distanciamento entre a língua escrita e falada. “(...) *falam numa língua e escrevem noutra.*”

O dinamismo da personagem de *Macunaíma* tem as mesmas prerrogativas que caracterizaram o movimento *Pau-Brasil*, o qual, através do *Manifesto Antropofágico*, lançado em 1924 por Oswald de Andrade, constituiu um dos momentos mais altos do *Modernismo*. Esse conceito seria o passado, a tradição, o primitivo como fontes de um lirismo original, matéria-prima para a paródia e para a crítica, incorporando as contradições entre a natureza e a cidade, a realidade urbana com seus elementos mais radicalmente modernos. E tudo isso se constituiria na “devoração antropofágica” de todos esses elementos, a fim de se criar uma nova perspectiva para a nossa cultura, deglutindo tudo a seu redor e trazendo algo mais reflexivo e próximo ao Brasil. Tal movimento tratou com sarcasmo assuntos como o Simbolismo, o Indianismo e o Espiritualismo, que até então tinham sido domínio das correntes culturais mais tradicionalistas.

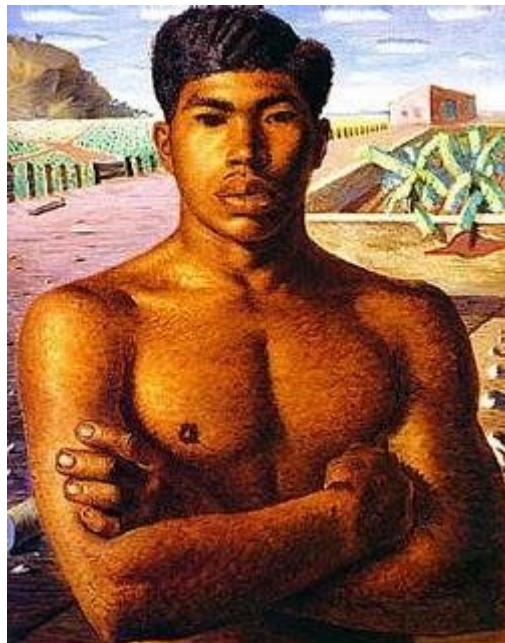
O relacionamento com a antropofagia nasce da interpretação da cultura brasileira como uma cultura que assimila as características heterogêneas dos estrangeiros que dela se aproximam. Ainda hoje, o Brasil é considerado memória da humanidade e, tanto na Bahia quanto no Rio Grande do Sul, sobrevivem rituais, festas e tradições e até dialetos, que já não existem mais no lugar onde nasceram, seja esse um País da África, da Europa ou da Ásia.

Em *Macunaíma* - definido *rapsódia* por Mário de Andrade -, obra satírica que transcende o tempo e o espaço em que o autor o colocou, encontramos uma terminologia muito particular, ligada à vivacidade da linguagem, que, além de desenvolver um sistema de símbolos, manifesta-se em forma de dialeto popular, ou mais precisamente de dialeto caipira, que é o fruto da união

entre elementos indígenas - especialmente Tupi e Guarani -, com elementos africanos, que junto aos vários idiomas importados pelos imigrantes europeus podem nos dar uma idéia do ritmo, do léxico e da sintaxe coloquial que foi a praxe linguística da vanguarda modernista.



**Mário de Andrade (de óculos) em 1936,  
entre Cândido Portinari, Antônio Bento e Rodrigo Melo Franco**



**Candido Portinari (Mestiço)**

## 4 JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE E A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA NOVO E O MODERNISMO

Filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade (fundador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, HIPAN) e de Graciema Prates de Sá, Joaquim nasceu no Rio de Janeiro no dia 25 de maio de 1932. Cresceu entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, entre os mais importantes intelectuais brasileiros da época. O seu padrinho de crisma foi Manuel Bandeira. Começou a se interessar por cinema no início dos anos '50, enquanto cursava Física na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, onde frequentava o cineclube criado por Saulo Pereira de Melo e Mário Haroldo Martins, e recebeu a influência de Plínio Sussekind Rocha, professor de mecânica analítica, teórico e defensor do cinema mudo e fundador do Chaplin Club.

Ao longo de sua trajetória como cineasta foi responsável pela direção de 14 filmes de curta e longa metragens.. Dessa série de filmes, 11 já se encontram no mercado em 4 edições bem cuidadas, que vêm acompanhadas por encartes contendo textos do próprio diretor e de outros estudiosos, além da filmografia e biografia de Joaquim Pedro. Sua estréia na direção é de 1959, com os curtas *O Mestre de Apipucos* (9 min.) e *O Poeta do Castelo* (11 min.), nos quais retrata, respectivamente, os cotidianos de Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. Em 1960 dirige *Couro de Gato* (13 min.), episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, do centro Popular de Cultura da UNE, lançado em 1963. Este foi eleito um dos cem melhores curta-metragens dos últimos tempos pelo festival de Clermont-Ferrand, na França. *Garrincha, Alegria do Povo* (1963, 58 min.) é o seu primeiro longa-metragem. Em 1965 o diretor inspira-se na poesia de Carlos Drummond de Andrade e realiza seu primeiro longa-metragem de ficção, o clássico *O Padre e a Moça* (90 min.). Em *Cinema Novo* (1967, 30 min.) faz um documentário que acompanha as filmagens de *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha); o roteiro de *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman); a montagem de *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor); a dublagem de *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira) e o lançamento de *A Grande Cidade* (Cacá Diegues). Também de 1967 é o curta-metragem *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (23 min.), no qual o diretor questiona se “uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?”.

Seu maior sucesso é de 1969 com *Macunaíma* (108 min.), uma leitura bastante pessoal do clássico de Mário de Andrade, um dos filmes mais emblemáticos dos anos sessenta, marcado pelas atuações extraordinárias de Grande Otelo e Paulo José. O curta *A Linguagem da persuasão* (1970, 10 min) foi patrocinado pelo SENAC e aborda a função dos meios de comunicação como forma de aperfeiçoamento profissional. Em 1972, em pleno contexto de repressão política, dirige o ousado *Os Inconfidentes* (80 min.), filme político que desmonta os mitos sobre os heróis da Inconfidência Mineira (1789), inspirado nos Autos da Devassa e na poesia dos inconfidentes e de Cecília Meireles. Dezesesseis contos do escritor curitibano Dalton Trevisan inspiram o seu longa-metragem *Guerra Conjugal* (1975, 88 min.). Em 1977 dirige *Vereda Tropical* (24 min.), parte do longa-metragem *Contos Eróticos*, composto por quatro episódios inspirados em autores estreados que escreveram contos originais para a hoje extinta Revista Status. O curta-metragem *O Aleijadinho* (1978, 24 min.) traz belíssimas imagens das cidades históricas mineiras que mostram a obra do artista em questão, e roteiro assinado por Lúcio Costa. Seu filme derradeiro é o longa-metragem *O Homem do Pau Brasil* (1981, 112 min.), baseado na obra de Oswald de Andrade, é uma “comédia feminista” cujo personagem Oswald é representado simultaneamente por Flávio Galvão e Ítala Nandi. Joaquim Pedro faleceu com apenas 56 anos de idade, quando se preparava para filmar *Casa grande, Senzala & Cia* - baseado na obra mestra de Gilberto Freyre - cujo roteiro foi publicado (Aeroplano Editora/Editora-UFRJ-2003).

Achamos interessante anotar estas declarações concedidas a uma revista francesa em 1987, que podem nos ajudar a entender um pouco mais a personalidade complexa desse grande cineasta.

Jornalista: Por que você faz cinema?

Joaquim Pedro de Andrade: 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 e o mal, o feio e o bonito / Porque vi *Simão no 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. (Publicado em *Pourquoi filmez-vous?* / *Libération* / Paris / maio de 1987).



**Uma maquina nos ombros e uma idéia na cabeça**

Existe uma relação íntima entre os dois contextos históricos do cinema novo e do modernismo, a começar pela preocupação de querer definir um caráter nacional, procurando distinguir o que é brasileiro do que vem de fora, e tentando se livrar do colonialismo cultural que imperava nas duas épocas.

Em contato com a Escola de Paris e suas vanguardas no correr dos anos 20, o grupo dos participantes da Semana de 22 (Anita Malfatti, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Rego Monteiro e John Graz) será acrescido de outros que aderem ao movimento modernista: Tarsila do Amaral, logo depois da Semana de 22, Antonio Gomide, em 1924 e, no final da década, Ismael Nery e Cícero Dias. Todos esses artistas constituíram a primeira geração modernista, empreendendo uma arte experimental, dando continuidade aos ideais da Semana de 22. Moviam-se por princípios que se caracterizavam por sua dualidade ou mesmo oposição: de um lado um projeto formal inovador e de outro a proposta de resgatar elementos da cultura tradicional brasileira. Com essas diretrizes, a primeira geração modernista desenvolve uma arte experimental, de acordo com o projeto fixado por Mario de Andrade em 22, e as contribuições do expressionismo, cubismo e derivações, *art déco*, e surrealismo. Ainda é possível constatar que são muitos os paralelos entre o cinema novo e o modernismo, numa estratégia que negava o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: mais especificadamente, o modernismo era contra o parnasianismo e a sua linguagem artificial, que era o espelho da sua ideologia ligada à estrutura arcaica da sociedade brasileira; enquanto o cinema novo se levantava contra a maioria dos filmes produzidos em São Paulo no período, que refletiam uma visão colonizada e idealizada da realidade brasileira.

Todo o sentido do movimento do Cinema Novo talvez esteja resumido nas palavras que em 1962, pouco antes de morrer, prematuramente, o ator e escritor Miguel Tórres ditou a David Neves: “A arte é tão difícil como o amor, e o que resta de bom nesta gente nova é



que quase ninguém tem grandes certezas. Ninguém até agora descobriu uma verdade absoluta, felizmente [...]. Se a verdade absoluta é impossível, pelo menos podemos chegar bem mais perto dela. Temos o dever de registrar o momento histórico, político e social de nossa era e vamos tentar fazer isso sem misturar tintas para agradar a visão de quem quer que seja.

(Maio 1968) (VIANY, 1959, p. 147)

As produções do movimento do Cinema Novo iniciam-se no final dos anos 50 e trazem a idéia de uma nova função social do cinema, que se transforma em instrumento político. Com *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade reafirma a possibilidade de associar o cinema à cultura popular, mas também nos adverte sobre a natureza antropofágica da relação entre indústria cultural e bens simbólicos. Para o Cinema Novo, a grande questão era atingir o público sem perder a visão crítica da realidade e a possibilidade de transformá-la. "*Macunaíma*", lançado em novembro de '69, foi o primeiro filme verdadeiramente popular do Cinema Novo que se insere dentro do contexto do tropicalismo.

Fernão Ramos, no seu livro "História do cinema brasileiro", sugere que se distingam três fases no Cinema Novo, as quais reuniriam as obras em grupos, em função de seus discursos ideológicos e de seus traços estruturais comuns. Este reagrupamento, sem ser rígido, é útil para mostrar como os elementos do discurso ideológico do Cinema Novo se articulavam com o momento histórico, e como interferiam na especificidade cinematográfica de uma busca do Cinema nacional. O primeiro momento corresponde ao de representação de um Brasil longínquo e ensolarado, de onde emergem os conflitos sociopolíticos. Os cineastas questionavam a percepção da realidade social pela população e introduziam personagens capazes de representar a possibilidade de uma tomada de consciência política para instaurar uma nova ordem social - de conformidade com aquilo em que acreditava a esquerda na época.

O manifesto *Estético da Fome*, de Glauber Rocha, explicitou e consolidou as posições ideológicas do Cinema Novo. Essas posições iriam refletir o que pensava a geração de intelectuais e de artistas brasileiros marcados por uma consciência histórica sempre atenta aos vínculos entre o cultural e o político, e cuja criação era pensada em termos de revolução e de reação. A violência à qual Rocha se referia no manifesto, assinala Fernão Ramos, era, sobretudo, uma violência do estilo, que rompia com as expectativas do espectador concernentes à representação da miséria. O compromisso do autor, com a realidade, era de expressar, pela imagem, a verdade dessa realidade, cuja estética seria uma ética e sua encenação uma política. Ele propunha assim romper definitivamente com a utilização da denúncia social como espetáculo.

O contexto ideológico iria, no entanto, mudar após o golpe de Estado. Foi uma das origens da crise que caracterizou o segundo momento do Cinema Novo, representado, sobretudo, pelos filmes *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, e *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl. Segundo Fernão Ramos, nesses filmes encontra-se um diálogo sincero da geração do Cinema Novo com o universo aonde ela se insere, com suas dúvidas e suas culpas.



**Joaquim Pedro de Andrade e sua “troupe”**

O grupo do Cinema Novo iria prosseguir, portanto, sua busca de uma estratégia a fim de não abandonar seus princípios ideológicos, sua agressividade e, ao mesmo tempo, conseguir estabelecer uma comunicação com o público. A solução apresentou-se com a elaboração de uma linguagem cuja forma narrativa inspirava-se na linguagem das manifestações culturais populares, como o Carnaval ou o futebol. O espetacular e o uso de elementos alegóricos iriam assim caracterizar a produção de filmes durante o terceiro momento do Cinema Novo. *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Júnior, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, e *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, confirmam essa tendência. Num sentido talvez mais amplo, de certa forma o Cinema Novo representa para o cinema brasileiro o que o Modernismo representou para

a literatura brasileira, principalmente em termos de uma mudança de rumos, com um projeto estético inovador e substancialmente revolucionário. O filme de Joaquim Pedro pode ser considerado como uma alegoria do Brasil moderno, um Brasil 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.

## 5 MACUNAÍMA: O ROMANCE

Macunaíma nasceu numa tribo amazônica, na região do Rio Negro e lá passou sua infância, mas sempre foi uma criança diferente das outras. Foi um menino mentiroso, traidor e que praticava muitas safadezas, falava muitos palavrões, além de ser extremamente preguiçoso. Tem dois irmãos, Maanape e Jiguê. Vai vivendo assim os seus primeiros anos. Quando cresceu, se apaixonou pela índia Ci, A Mãe do Mato, seu único amor, que lhe deu um filho, que nasceu morto. Depois da morte de sua companheira, Macunaíma perdeu um amuleto que um dia ela havia lhe dado de presente, era a pedra "muiraquitã", cuja busca, no desenvolvimento da história, se tornará o eixo central do enredo, e então ficou desesperado, até descobrir que a sua muiraquitã havia sido levada por um mascate peruano, Vescelau Pietra, o gigante Piamã, que morava em São Paulo. Depois da descoberta do paradeiro de sua pedra, Macunaíma e seus irmãos resolveram ir atrás dela para recuperá-la. Piamã era o famoso comedor de gente, mas mesmo assim eles vão atrás da pedra. A história, a partir daí, começa a discorrer contando as aventuras de Macunaíma na tentativa de reaver a sua "muiraquitã", que fora roubada pelo Piamã, um comerciante..

Após conseguir a pedra, Macunaíma regressou para a sua tribo, e lá após uma série de aventuras finais, termina perdendo novamente a sua pedra. Então, ele desanima, pois sem o seu talismã, que, no fundo, é o seu próprio ideal, o herói reconhece a inutilidade de continuar a sua procura, e parte para sua última transformação, tornando-se a constelação da Ursa Maior.

O muiraquitã é o próprio ideal de Macunaíma. É o presente do único amor puro de sua vida, o que lhe deu um filho, o menino morto anjinho. É para reconquistá-lo que ele empreenderá viagens, lutando e sofrendo, até que de posse do talismã regresse à pureza.  
(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.38)

Macunaíma é baseado nas lendas dos heróis Arecuná e Taulipang, que o escritor paulistano encontrou no livro de viagem do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco*, publicado na Alemanha em cinco volumes entre 1917 e 1924, traduzido no Brasil em 2004, e publicado em português somente em 2006, com o título *Do Roraima ao Orinoco*. Este texto foi o ponto de partida e a inspiração inicial daquele que iria se tornar “O Herói de nossa gente”.

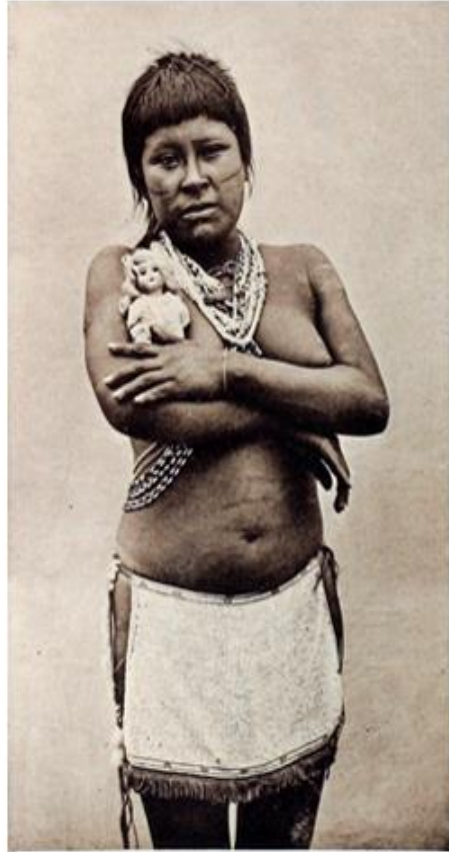


**Schmidt (à esquerda) Theodor Koch-Grünberg (sentado) e Romeu.**



**Fotos de Koch Grünberg**

As aventuras de Macunaíma são vividas num espaço mágico, próprio da atmosfera fantástica e maravilhosa em que se desenvolve a história. Por tratar-se de uma narrativa mítica, o tempo e o espaço da obra não estão precisamente definidos, tendo como base a realidade. Pode-se dizer apenas que o espaço é prioritariamente o espaço geográfico brasileiro, com algumas referências ao exterior, enquanto o tempo cronológico da narrativa se mostra indefinido.



39. Ule's „Favoritin“. Maidyanapöng =  
„Mädchen der weißen Termiten“.



40. Taulipang-Frau mit Säugling in der  
Tragbinde.

Mário de Andrade nos conta que escreveu *Macunaíma* em seis dias, deitado, bem à maneira de seu herói, em uma rede na “Chácara de Sapucaia”, em Araraquara, São Paulo. A obra, composta tão rapidamente, é, porém, fruto de anos de pesquisa das lendas e mitos indígenas e folclóricos que o autor reuniu, utilizando a linguagem popular e oral de várias regiões do Brasil.

A chácara de Pio Lourenço, perto de Araquara, entrou para a literatura brasileira em 1926. Nesse ano, Mario de Moraes Andrade escreveu o *Macunaíma* em uma semana de rede e muito cigarro: 16 a 23 de dezembro.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.7)

*Do Roraima ao Orinoco*, do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, é um grande estudo que compreende as anotações de um viajante e as impressões de um estudioso que recolhe todas as peculiaridades dos povos locais, mostrando-nos toda a riqueza da cultura indígena com seus rituais, mitologia, crenças e organização social, formando o núcleo central daquela idéia folclórica e antropológica que constitui uma boa parte da cultura brasileira Segundo autor,

Macunaíma, é composto pela raiz MAKU, que significa “mau” e o sufixo IMA, “grande”; o resultado então é “Grande Mau” que sintetiza o caráter ambíguo desse herói. Macunaíma representa uma oportunidade para a interpretação do complexo processo de construção de “símbolos nacionais”.

E nem o desgosto deste Brasil amado, o tom irritado de que Macunaíma é uma versão satírica “Entre nós o instintivismo é outro, é ignaro e contraditório: não representa nenhuma cultura, nem nenhuma incultura propriamente dita: é apenas uma coisa informe, hedionda, dessocializante, ignara.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.38)

Mario de Andrade transformou a narração indígena num romance popular que representa o povo brasileiro, reunindo nele os principais e os mais representativos elementos do Brasil, fundindo os mitos e as lendas de Koch-Grünberg a outras narrativas populares

Anuncia a obra, em 1928, como “romance popular”; caracteriza-a no volume como “rapsódia” e define-a em 1935 como “poema herói-cômico. Mas na realidade, *Macunaíma* é a fusão dos três, além de poder ser considerado um romance, no sentido culto do gênero. É um romance popular porque faz viver um herói popular como centro dos episódios e das peripécias da obra; uma rapsódia, porque espelha a ética e a psicologia nacional no passado e no presente.

(T.P.A.Lopez, *Macunaíma*, a margem e o texto, p.9)

A obra *Macunaíma* é considerada uma rapsódia devido à variedade de gêneros literários nela presentes: Epopéia, que trata da criação do herói; Crônica: palavras bem despojadas; Paródia: imitação dos estilos. Na construção de sua rapsódia, Mario de Andrade conseguiu colocar em prática duas das suas teses principais: o primitivismo do povo brasileiro e a legitimidade estética da literatura popular e oral associadas à criação erudita.

Não podendo ser classificada como romance, pois não apresenta as características tradicionais deste, como: coerência lógica de tempo, lugar, ação e personagens, podemos afirmar que são poucas as obras que representam em maneira tão adequada as propostas estéticas e temáticas modernistas das primeiras décadas do século XX, e é importante observar como uma das principais características de *Macunaíma* é a presença de várias metamorfoses: as que sofrem os personagens, que procuram dar uma origem aos elementos da fauna, da flora, dos astros e das estrelas, de todos os objetos conhecidos pelo povo, e enfim de uma civilização brasileira; as do processo narrativo, que nos levam para outras mudanças, como as da voz narrativa, que por este motivo afastam o texto da tradição literária brasileira. Mas fundamentalmente todas essas metamorfoses parecem fortalecer, na obra, a idéia de o autor querer (re)-formular a identidade

nacional brasileira. Nosso “herói sem caráter” incorpora a miscigenação étnica e anda à solta pelo Brasil. Nasce negro, vive como índio no meio da mata e torna-se branco no decorrer da história.

Em Macunaíma, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo. O ventre da mãe índia vira cerro macio. Ci-Mãe do mato, companheira do herói, vira Beta do Centauro; o filho de ambos vira planta de guaraná; a boiúna Capei vira lua. Há transformações cômicas, nascidas da agressividade do instinto contra a técnica: Macunaíma transforma um inglês da cidade no London Bank e toda São Paulo em um imenso bicho preguiça de pedra.

(BOSI, 1997, p.352)



**Crianças Macuxi. Foto de 1911 tirada pelo filólogo e etnógrafo Theodor Koch – Grünberg (1872 – 1924) em suas viagens pelo norte brasileiro e Venezuela e publicada no primeiro volume de *Do Roraima ao Orinoco* (editora Unesp)**

A linguagem usada em Macunaíma é constituída por um vocabulário que aproveita expressões usadas em todas as regiões do Brasil, além do uso frequente de frases feitas e provérbios que fazem parte do patrimônio coletivo da língua oral.

O herói é da nossa gente de todos os quadrantes, tem hábitos, credence, alimentação, linguagem isentos de qualquer traço regional predominante. Incorpora sem ordem nem hierarquia as características de cultura, diferenciadas nas varias regiões brasileiras. É um herói “desgeograficado” para usar a própria palavra do autor.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.82)

Macunaíma foi um livro quase sempre mal julgado, em uma terra onde a cultura era autodidata e o modelo europeu foi sempre muito seguido. Assim as lendas indígenas e os estudos de folclore não eram valorizados em uma época na qual reinava uma atmosfera intelectual



extremamente séria e científica. Levando em conta o patrimônio de lendas e mitos ao qual Mario de Andrade havia acesso (ele foi o fundador da Sociedade Etnográfica Brasileira), é importante relevar a importância que ele deu à parte relativa ao nascimento das três raças. No caminho, Macunaíma encontra uma fonte, de preto vira branco. Neste trecho se faz presente o mito das três raças que constituem a “raça Brasil”. Na nossa sociedade o problema se coloca de maneira diferente; é engendrado no momento em que a sociedade brasileira sofre transformações profundas, passando de uma economia escravista para outra de tipo capitalista, de uma organização monárquica para republicana, busca resolver o problema da mão-de-obra incentivando a imigração européia. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano no início do século XX. O modernismo como movimento cultural, trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade.

Mario de Andrade aproveitou a lenda das raças humanas na caracterização cutânea, para mostrar a junção das três no Brasil. São três irmãos que se diferenciam e continuam apesar disso, irmãos. Macunaíma é o branco, o chefe, ajudado porém por Maanape, o negro, que resolve tudo com feitiçaria, e Jigué o índio que traz mulheres para casa, mas se aborrece pouco com a infidelidade feminina.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.188)

As três raças brasileiras estão aí simbolizadas pelos irmãos, de maneira caricata: o branco é esperto, ingênuo e preguiçoso (Macunaíma era muito preguiçoso); o negro, marcado pelo discurso da superstição (Maanape era feiticeiro); e o índio, dotado de pouca inteligência (Jigué era muito bobo). Mas este recurso atua de forma irônica, ao ser repetido em frases populares e lendárias, utilizadas com o intuito tanto de reforçar o lugar comum quanto de confundir as definições de raça.

Sendo uma condensação das características brasileiras, é em teoria fácil para qualquer brasileiro se reconhecer nele, mesmo detestando o livro sem chegar a compreendê-lo, há de ter um momento em que se sinta atraído por alguma aventura ou episódio.

Uns mais, outros menos, todos somos Macunaíma, esse ilógico Macunaíma indivíduo, terrivelmente lógico como conjunto, verdadeira colcha de retalhos de sêda, de cambraia, de chita, mas com a finalidade comum de cobrir.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.82)

A luxúria de Macunaíma funciona como um meio de romper com qualquer barreira social que se imponha aos indivíduos. De tal maneira, o herói “brinca” com suas cunhadas e com qualquer mulher que acesse o caminho dele, sem o menor escrúpulo moral. O próprio termo

“brincar”, referindo-se ao ato sexual, remete-se à infância, apontando para uma certa liberdade infantil que foge à opressão do código e procura uma satisfação imediata, que vai além de qualquer moralidade.

Macunaíma não é imoral nem amoral. Pertence àquela categoria de “seres nem culpados nem inocentes nem alegres nem tristes mas dotados daquela soberba indiferença que Platão ligava à sabedoria”.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.82)

A linguagem em *Macunaíma* é metafórica e postiça para a comunicação diária. No plano das aparências, é esta primitividade que adere à civilização urbana, mas no plano das intenções, Mário de Andrade satiriza a linguagem por meio do “Herói de nossa gente”, devido ao seu desajuste, com o propósito de colocar em ridículo a norma culta, que não corresponde à realidade brasileira e sim à realidade portuguesa.

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.

(S.B.HOLANDA, 1971, p. 19)

*Macunaíma* pode ser interpretado como a visão da luta do colonizador com o colonizado. O índio é o colonizado e o colonizador é o antagonista. A mensagem deste livro faz referência a nossa cultura, que se afastou da sua origem, e com isso, o modernista aparece tentando conscientizar as pessoas para voltarem às origens e ao amor à terra.

Nacionalista crítico, sem xenofobia, *Macunaíma* é a obra que melhor concretiza as propostas do movimento Antropofágico, que buscava uma relação de igualdade real da cultura brasileira com as demais, apesar do fato que a importância de uma cultura não se dá em relação à outra, mas em relação a ela mesma. Os conceitos de identidade, cidadania e cultura, vem da idéia de convívio, da aproximação das relações humanas e da união de esforços para a construção de um bem-estar comum e duradouro. Neste propósito, é necessário lembrar que na época em que foi escrito *Macunaíma* a pedagogia governamental nivelava as particularidades e a variedade de processos culturais, canalizando as diferenças em favor do fortalecimento de uma soberania nacional.

## 6 MACUNAÍMA: O FILME

O ano de 1968 é considerado um ano marcante na história, por ter produzido no mundo inteiro mudanças sociais, políticas e econômicas que têm repercussões até os dias de hoje. Esse ano de profundas transformações políticas deixou também marcas profundas nas formas de expressão artística, alterando para sempre o panorama cultural da sociedade. No caso do cinema, 1968 marca um rompimento com as suas convenções clássicas, os questionamentos comportamentais que aparecem, principalmente entre a juventude da época, influenciam a arte cinematográfica, o que cria uma nova estética para as telas. É o ano em que surge o Cinema Novo brasileiro.





### Grande Otelo

Em 1967 Joaquim Pedro de Andrade inicia o roteiro cinematográfico de *Macunaíma* - adaptação do romance de Mário de Andrade *Macunaíma* (O herói sem nenhum caráter) - e é convidado pela empresa italiana Olivetti a dirigir um documentário sobre a construção de Brasília, co-roteirizado por Luis Saia e Jean Claude Bernardet: *Brasília – Contradição de uma cidade nova*.

Há momentos na história em que a conjugação de fatores antes dispersos cristaliza potencialidades. Surgem então manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década se 1960 parece ter sido um destes momentos privilegiados.

(RAMOS,1987, p.301)

O filme narra a atribulada trajetória de *Macunaíma* que deixa a selva onde nasceu e para ela retorna após experimentar uma tumultuada aventura na cidade. As sequências do filme podem ser agrupadas em três grandes blocos narrativos, que constituem o nascimento e infância do personagem, a vida na cidade grande e o retorno de *Macunaíma* ao sertão. *Macunaíma* é em primeiro lugar, uma viagem, viagem por nossa brasilidade tão múltipla e trágica. O percurso do "herói de nossa gente" é o desvelar de uma realidade. Numa maloca pobre, construída com folhas de bananeira e terra, num lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, o herói chega ao mundo. Uma queda seca num chão de terra batida.



**O nascimento de Macunaíma**

Quando era criança, o herói "*fez coisas de sarapantar*". Passou seis anos não falando. Tinha como divertimento decepar cabeça de saúva. Ficava pelos cantos espiando o trabalho dos outros. Comendo terra. "*Você não fala menino?*", perguntava seu irmão, e ele respondia: "*Ai, que preguiça*".



**Grande Otelo em Macunaíma**

E Macunaíma continuava deitado. Mas despertava quando punha os olhos em dinheiro ou para tomar banho de rio com a família. Todos juntos e nus. Alegria mesmo era brincar no mato com Sofará, companheira do irmão. É então que Macunaíma vira um príncipe lindo. Esta foi a primeira das mudanças que estavam por vir na vida do herói: A enchente; A fome que bateu no mucambo; A morte da mãe.



**Joana Fomm, Paulo José e Grande Otelo em Macunaíma,  
filme de J. Pedro de Andrade**

Passado este momento difícil Macunaíma e os irmãos partem *"por este mundo de Deus"*. No caminho Macunaíma encontra uma fonte. A cidade é o novo destino de Macunaíma. Neste ambiente Macunaíma é surpreendido pelas coisas que encontra *"Já não sabia mais quem era máquina quem era gente na cidade"*. A tristeza e a perplexidade tomam conta do herói.



**Macunaíma em São Paulo**

Macunaíma vive várias aventuras na cidade, conhecendo e amando guerrilheiras e prostitutas, enfrentando vilões milionários, policiais, personagens de todos os tipos, sempre em busca da pedra talismã "muiraquitã".

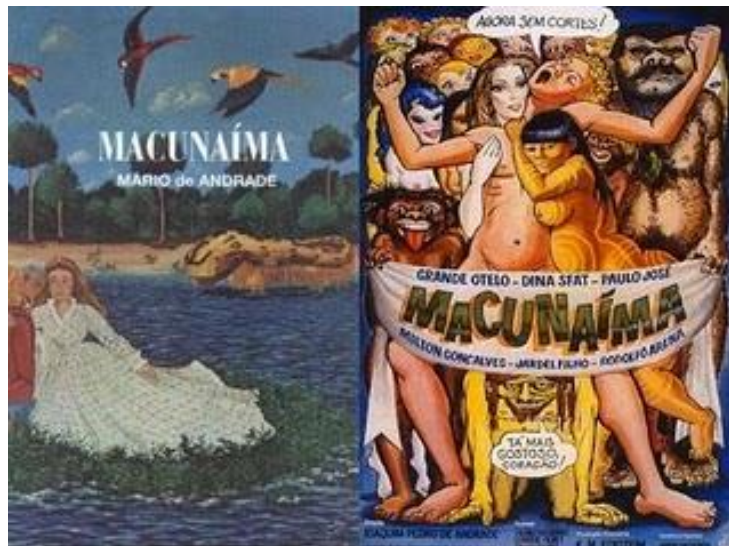


**Macunaíma de volta para a selva**

Depois dessa longa e tumultuada aventura urbana, ele volta à selva, onde morre devorado pela Uiara.

## MACUNAÍMA: DO LITERÁRIO AO FÍLMICO

O discurso cinematográfico tende, por natureza, a tornar concreto e evidente o sentido alusivo da literatura (Heloísa Buarque de Hollanda).



Macunaíma & Macunaíma

Roman Jakobson (1959), como vimos anteriormente, classificou os tipos de tradução em três categorias: 1) a tradução intralinguística ou reformulação, que é uma interpretação de signos verbais mediante outros signos da mesma língua; a tradução interlinguística ou tradução propriamente dita, que é uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua; a tradução intersemiótica ou transposição, que consiste na interpretação de signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos. Esta última forma de tradução, portanto, equivale a uma transmutação de signos de um sistema semiótico em outro sistema, de diferente natureza.

Trata-se, de fato, de uma interpretação, uma espécie de releitura, que preserva os aspectos considerados mais relevantes pelo tradutor.

A adaptação de um texto literário para o cinema segue esses princípios. A relação entre um texto fílmico e seu correspondente literário deve ser colocada no âmbito de uma densa rede de relações intertextuais. No fluxo constante do abstrato para o visual - neste processo de tensão pré-visual - , a adaptação tem o papel essencial de selecionar o que conservar, eliminar ou acrescentar da obra literária no filme, e de definir, com esta seleção, as intenções do



diretor/roteirista no que diz respeito ao texto literário. Uma operação que, considerada em termos de tradução, pode ser bem representada pela afirmação de Rosemary Arrojo:

A tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível, o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução, é como sugere o filósofo francês Jacques Derrida: “uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”.

(ARROJO,1986, p. 42)

Nos baseando nessas reflexões teóricas, podemos afirmar que Pedro Joaquim de Andrade - ao adaptar para o cinema o romance *Macunaíma* de Mário de Andrade -, interpreta a obra literária procurando descobrir o sentido intrínseco de sua linguagem, para construir o mesmo sentido numa outra linguagem, a cinematográfica, operando criticamente e culturalmente sobre os dois textos e buscando restituir, modificar ou transfigurar o sentido da língua literária através da imagem.

O diretor do cinemanovo faz uma leitura independente da obra do escritor modernista, trazendo para a tela uma visão “atualizada” do livro. A ação, na transposição fílmica, é deslocada para a realidade brasileira das décadas de 60 e 70, quando o Brasil vivia tempos de repressão militar. Joaquim Pedro de Andrade, aprofundando as implicações ideológicas, interpreta a rapsódia modernista de Mário de Andrade usando a alegoria e a paródia, formas adotadas pelo Cinema Novo para fugir à censura instaurada de forma radical pelo AI-5 (Ato Institucional 5), que dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais.

Contudo, precisa salientar que os dois artistas possuem um objetivo comum - “descobrir o Brasil” - e expressam, em dois momentos históricos cruciais da realidade brasileira, a mesma preocupação pela (re)significação da produção cultural, operando uma importante reflexão sobre cultura, arte e literatura. Ambos repensam o paradigma cultural brasileiro de forma crítica, em busca de realizar uma obra verdadeiramente nacional, encontrando nas raízes históricas e nas camadas populares uma direção para as metas estabelecidas por eles.

A significação é o conceito-chave em redor do qual se organiza toda a teoria semiótica [...] A significação é suscetível de designar ora o fazer significação como processo, ora o estado (aquilo que é significado). [...] Assim, a significação pode ser parafraseada quer como ‘produção de sentido’, quer como ‘sentido produzido’.

(GREIMAS&COURTES, 1989, p.418)

O livro modernista e o filme cinemanovista mantêm um diálogo harmônico, principalmente quando descrevem um Brasil de diversidades que se reflete na construção do

personagem Macunaíma, herói malandro que pertence ao povo, sem caráter por não ter caráter distintivo.

As diferenças surgem na própria maneira de contar a mesma estória, não tão somente pelos diferentes meios de expressão, a palavra escrita e a imagem, mas pela forma peculiar com a qual o cineasta carioca insere seu ponto de vista na criação das imagens que serão mostradas na tela. Como já afirmamos, Joaquim Pedro de Andrade se apodera da rapsódia de Mário de Andrade e introduz um marcado tom paródico que potencializa as conotações políticas da obra literária.

Esta escolha do diretor é bem clara desde o início do filme. Ao cotejar o literário e o fílmico, no que diz respeito à descrição do nascimento de Macunaíma, fica patente que o tom épico e solene das palavras do texto andradiano assume nas imagens que compõem o episódio inicial características marcadamente parodísticas:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Ouve 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.

(ANDRADE,1965,p.13)

O filme inicia com os letreiros impressos sobre a imagem fixa de uma vegetação luxuriante, enquanto a trilha sonora repete o refrão patriótico da canção de Vila-Lobos “Desfile dos heróis do Brasil”.

Uma voz em *off* começa a contar a história – Um grito lancinante rompe o silêncio – Num canto de uma maloca uma mulher feia, gritando de pé, dá à luz um menino – A criatura cai literalmente de cabeça na terra – É uma criança feia e esquisita - Muito grande para ser criança – Muito pequena para ser homem – Preta retinta, chora – Os irmãos, Jiguê, mulato na força do homem e Maanape já índio velhinho, festejam o recém nascido que é homem – Quando Jiguê fala que é bonitinho a mãe responde que é feio danado e ao perguntar se tem nome ela, transgredindo uma regra básica do cinema, olha na câmara e diz, quase querendo avisar o espectador: *Fica sendo Macunaíma. Um nome que começa por Ma tem má sina.* Jiguê com o menino no colo grita feliz: “Macunaíma, herói de nossa gente!”. A voz em *off* confirma o seu nascimento definindo o lugar onde nasceu: *Foi assim, no lugar chamado Pai do Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma, herói da nossa gente.*

Desde os primeiros enquadramentos, Joaquim Pedro de Andrade nos mostra sua leitura independente da rapsódia de Mário de Andrade. Macunaíma, ao invés de nascer num lugar vago, mesmo que sugestivo, como “o fundo do mato virgem”, nasce dentro de uma maloca feita de folhas secas de bananeira e terra. A índia tapanhumas se apresenta como um ser grotesco, agressivo, que dá à luz a criança de pé, de forma seca e apressada, mostrando um esforço que mais se assemelha a uma função fisiológica do que a um parto. Um ser que, aparentando desamor

para a criatura recém nascida, se dirige diretamente ao espectador, olhando na câmara, para avisá-lo sobre o infeliz destino do herói. A própria aclamação entusiástica de Jigué, que joga o menino pelo alto gritando: “Macunaíma, herói de nossa gente”, é ironizada de forma acentuada pelas caretas do Grande Otelo, que interpreta Macunaíma, pelo figurino, o camisolão amarelo, e pela própria coreografia encenada por Milton Gonçalves, que interpreta Jiquê, quando o suspende em seus braços. É interessante notar, porém, que, apesar dessa acentuada ironização, existe a intenção por parte do diretor de consagrar o herói, denunciada pelo coro em *off*, não identificado, que se une ao grito de Jiquê.

Se o escritor paulista se limita a sugerir a brasilidade de Macunaíma através de vagas indicações, “mato-virgem”, “murmurejo do Uraricoera”, “índia tapanhumas”, o cineasta carioca define de forma bem circunstanciada sua origem. O “herói de nossa gente” nasce num lugar chamado Pai de Tocandeira, Brasil. Enquanto Mário de Andrade quer “descobrir o Brasil”, detectando os elementos primordiais do “caráter” ou “não caráter” do brasileiro, Joaquim Pedro de Andrade quer operar criticamente sobre o “caráter brasileiro”, localizando-o e definindo-o politicamente, através da marcha de abertura e das cores da primeira sequência, onde dominam o verde e o amarelo.

No filme, diferentemente dos heróis da mitologia clássica, cujo nascimento é difícil ou cheio de presságios, Macunaíma nasce já homem formado. Ele é a representação do brasileiro que vem ao mundo sem infância, abandonado à própria sorte, aprendendo no dia-a-dia a heróica tarefa de sobreviver, órfão de pai, que na simbologia familiar é a representação da autoridade.

A intenção de Joaquim Pedro de Andrade de tornar concreto e definido o “herói da nossa gente” explicita-se nos próprios recursos técnicos usados que privilegiam os primeiros planos, os escassos movimentos da câmara e a concentração da ação no mesmo espaço. Desde o início do filme fica claro que Macunaíma é brasileiro tem um destino infeliz e come terra. Dando continuidade a esse propósito, a atmosfera mágica que paira sobre o texto de Mário de Andrade, a partir das primeiras páginas, na versão fílmica se desfaz para dar lugar às crenças populares e às feitiçarias, como podemos verificar nas sequências que retratam a “brincadeira” de Macunaíma e Sofará.

No texto literário, a descrição do local onde acontece a primeira relação sexual entre o herói e a mulher do irmão assume tons idílicos e líricos. A natureza em volta aos dois

personagens animiza-se, criando um ambiente propício à mágica transformação de Macunaíma em príncipe:

A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A água parara inventar um ponteio de gozo nas folhas do javari. O longe estava bonito com muitos biguás e biguatingas avoando na entrada do furo. A moça botou Macunaíma na praia porém ele começou a choramingar, que tinha muita formiga![...] e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato, a moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num instante e ficou príncipe lindo. Andaram muito por lá. Quando voltaram pra maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela.

(ANDRADE,1965,p.14)

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou um príncipe fogoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas correram mato fora fazendo festinha um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram as das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas.

(ANDRADE,1965,p.15-16)

No texto fílmico a atmosfera mágica das páginas de Mário de Andrade se modifica: o espaço onde os acontecimentos se desenrolam é definido e descrito detalhadamente, através de planos gerais; a transformação de Macunaíma em príncipe assume tons irônicos.

O verde brilhante da mata com suas grandes árvores, cipós e folhas no chão, compõe o primeiro plano geral, no qual Sofará, de cócoras, está montando a armadilha. Em seguida ela tira das partes o cigarro de pitum. Simultaneamente uma voz em *off* diz: “Sofará era meio feiticeira – Depois de montar a armadilha tirou das partes um cigarro de pitum e deu para o menino fumar”. Sofará levanta e, se aproximando de Macunaíma que está sentado de pernas cruzadas na frente dela, lhe oferece o cigarro dizendo–“Fuma!”. Ao dar a primeira baforada Macunaíma vira um lindo príncipe e a voz em *off* comenta: “Quando deu a primeira baforada Macunaíma virou um príncipe lindo”. Ao ver a transformação, Sofará o rodeia curiosa, o acaricia, se esfrega e o abraça – Depois excitada e miando se agacha e quer brincar, mas Macunaíma diz que aí tem muitas formigas – Então de mãos dadas, os dois entram alegremente numa moita que estava próxima.

O propósito de Joaquim Pedro de Andrade de tornar concreto e definido o “herói da nossa gente” se faz claramente presente nessas sequências, eliminando todos os elementos que poeticamente constroem no texto literário o episódio da transformação de Macunaíma em príncipe. Nas palavras de Mário de Andrade a transfiguração do herói em príncipe acontece naturalmente; a própria magia da mata permite que se verifique. Nas imagens do diretor carioca, a transformação se concretiza através de uma feitiçaria e o momento em que o herói vira príncipe é descrito, parodisticamente, com uma explosão e um suporte sonoro, típicos das mágicas de um ilusionista. A própria voz em *off* reforça esse propósito com sua absoluta inutilidade. Esse recurso no cinema é usado, geralmente, para informar o espectador de acontecimentos anteriores ao

momento da trama que está sendo visualizado, ou para comentar e explicar uma determinada situação. Na sequência em tela, a voz em *off* não exerce essas funções: não comenta nem explica nada, se limita apenas a reproduzir em palavras o que a imagem está mostrando. A voz *narrante* ou a *palavra-texto*, como a define Michael Chion (*La voce del cinema*, 1982), termina por distrair o espectador e diminuir substancialmente a força da imagem, assumindo o papel de um contador de fabulas ilustradas.

É importante colocar, antes de concluir a análise dessa sequência, o cuidado com que Joaquim Pedro de Andrade, apesar de se distanciar do texto andradiano na forma a pouco descrita, resgata a fascinação de Mário de Andrade por José de Alencar, a quem originariamente dedicou *Macunaíma*. Em seu livro *Roteiro de Macunaíma* Cavalcanti Proença destaca a aproximação entre Mário de Andrade e José de Alencar:

Os dois movimentos literários de fundo nacionalista, Romantismo e Modernismo, tiveram como livros epônimos uma história indianista. É uma aproximação que se impõe, a de *Iracema* e *Macunaíma*. Pela identidade do tema, embora a diversidade de ângulo, em que as duas faces indianistas em nossa literatura se colocam. Em Alencar falam os cronistas, em Mário os etnógrafos.

(CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p.44)

Na cena que preanuncia a “brincadeira” entre o herói e Sofará, a ação é acompanhada pela marcha carnavalesca, *Peri e Ceci*, composta, em 1937, por Príncipe Pretinho, que se inspira nos personagens do *Guarani* de José de Alencar.

Em sua leitura independente, em seu apoderar-se da rapsódia andradiana, Joaquim Pedro de Andrade reformula o texto literário eliminando alguns episódios, introduzindo outros, ressignificando algumas passagens para “atualizá-lo”, como dissemos anteriormente. A ressignificação mais radical é seguramente a transformação de Ci, Rainha das Amazonas no romance, em guerrilheira dos anos '60 na cidade de São Paulo.

Na obra de Mário de Andrade se lê:

Uma feita os quatro iam seguindo por um caminho no mato e estavam penando muito de sede, longe dos igapós e das lagoas. Não tinha nem mesmo umbu nem Vei, a Sol, esfiapando por entre a folhagem guascava sem parada o lombo dos andarengos. Suavam como numa pajelança em que todos tivessem besuntado o corpo com azeite de piquá, marchavam. De repente Macunaíma parou riscando a noite do silencio com um gesto imenso de alerta. Os outros estacaram. Não se escutava nada porém Macunaíma sussurrou: - Tem coisa. Deixaram a linda Iriquí se enfeitando sentada nas raízes duma samaúma e avançaram cautelosos. Já Vei estava farta de tanto guascar o lombo dos três manos quando légua e meia adiante Macunaíma escoteiro topou com uma cunhá dormindo. Era Ci Mãe do mato. Logo viu pelo peito destro seco dela que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua coada pelo Nhamundã. A cunhá era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo.

O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lancha de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A iacamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói soltando berros formidantados dos que diminuía de medo os corpos dos passarinhos. Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos: - Me acudam que sinão eu mato! Me acudam que sinão eu mato! Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape traçou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com o murucu dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxilio nas samambaias das serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato.

(ANDRADE, 1965, P.25-26)

O filme segue outro caminho, reelaborando esses acontecimentos com essa sequência:

Numa encruzilhada Macunaíma para e diz: “Tem coisa aí” – De repente se escuta um grande barulho de tiros e aparece uma mulher de metralhadora na mão – Os três fogem pela rua, seguidos pela mulher que está sendo perseguida por uma Kombi cinza claro – Os três irmãos se apartam enquanto a mulher foge ao longo de um muro e é alcançada pela Kombi de onde descem três homens armados – A mulher começa a atirar e depois junto dos homens entra na Kombi – Inicia então uma grande barafunda dentro da Kombi ao som da música *Essa garota é papo firme* – Os três irmãos se aproximam e ficam rodando em volta da Kombi, tentando entender o que está acontecendo – De repente as portas se abrem deixando cair dois corpos – A mulher passa por cima dos dois de revolver na cintura jogando um braço ensanguentado no chão – Depois de recolher uma metralhadora e um rifle passa no meio dos três irmãos, que assistiram a cena alinhados e com um olhar de maravilha e corre em direção da entrada de uma grande garagem que está atrás deles – Os três juntinhos estão olhando para ela descorados quando chegam dois caras armados de revolver que agarrando-os os intimidam – Então Macunaíma os despista falando que a mulher foi do outro lado e os dois correm naquela direção enquanto os três irmãos entram na garagem em busca dela. Dentro da garagem Macunaíma de quatro procura os rastros da mulher, enquanto Jiguê sobe e Maanape desce a escada – As engrenagens que carregam os carros começam a funcionar e Macunaíma os segue engatinhando até chegar ao elevador onde encontra a mulher que está ainda de armas na mão – Ela fecha o portão da garagem e o elevador começa a subir – Então Macunaíma se levanta e ela o ameaça – Macunaíma se desculpa enquanto aparece Jiguê num andar de baixo – A mulher coloca as mãos na cintura, como quem quer escutar a estória – Macunaíma então se anima e começa a querer conquistar a mulher, a tocá-la, mas quando faz isso leva um empurrão que o joga na grade do elevador – Então a mulher manda o elevador descer enquanto Macunaíma continua a se insinuar para ela, andando de um lado pro outro – Chegando ao térreo ela cata suas armas e vai saindo, mas Macunaíma aperta a alavanca e fecha o portão que estava se abrindo – A mulher se vira apoiando as armas no chão e enquanto o elevador volta a subir os dois começam a lutar – Macunaíma fica por baixo apanhando e o elevador continua sua subida. Enfim, o herói consegue conquistar Ci e a câmara enquadra, de longe, a “brincadeira” dos dois, na parte mais alta do prédio, enquanto a música de Orestes Barbosa *O arranha-céu* acompanha a cena.

Ao descrever esses fatos, a câmara segue os movimentos dos vários personagens alternando planos gerais, planos médios e planos americanos, com movimentos às vezes convulsos. Na cena do elevador, onde Macunaíma e Ci lutam violentamente, o ponto de vista

muda continuamente. A câmara enquadra com rapidez o interior do elevador e o lado de fora, alternativamente, até parar para mostrar de longe os dois personagens fazer amor.

Nesta sequência, a marca da ironia se faz presentes nos próprios trajés da Ci, caracterizada como uma guerrilheira de calça Lee e metralhadora na mão; na música de Roberto Carlos *Essa garota é papo firme*; na encenação desse episódio como um todo: na luta sangrenta entre a jovem valente e os possantes homens da Kombi, muito mais avantajados do que ela; no massacre dentro do carro; no gesto da guerrilheira de jogar na rua um braço sangrento destroçado.

A subversão do texto literário por parte de Joaquim Pedro de Andrade, no intuito de “atualizar” a rapsódia andradiana, tem o objetivo de trazer à tona o papel das mulheres na década de '60, desempenhado não apenas na resistência à ditadura, mas no próprio contexto familiar, ao mudar radicalmente seu comportamento, revelando a possibilidade de ruptura com o modelo de mulher anteriormente dominante. Uma nova mulher que demonstra ter consciência de seu corpo e de sua sexualidade, que opta pela maternidade fora do casamento e que, invertendo os papéis tradicionais de um casal, às vezes, se torna provedora da família.



**Dina Sfat e Paulo Iosé**

Esses aspectos revolucionários da figura feminina são levados até as últimas consequências nas sequências que descrevem o relacionamento entre a Ci guerrilheira e Macunaíma, que se distancia radicalmente do texto escrito. O capão do Meu Bem se transforma na casa da guerrilheira urbana, pintada de várias cores e cheia de móveis e objetos modernos, como um osciloscópio, um gerador de áudio, um projetor, um mimeógrafo e instrumentos bélicos

como um barril de pólvora. Se a Mãe do Mato chegava “sangrando das feridas das brigas” a Ci guerrilheira chega suja de pólvora com a metralhadora e uma mala cheia de dinheiro. Se Macunaíma do romance vive sossegado, passando os dias na rede matando formigas, o do filme passa os dias sossegado na rede, tocando no violão a modinha de Mário de Andrade *Maradu sarará*. Se a Ci Mãe do Mato enfeitiça o herói com a rede que ela mesma teceu com os fios de seus cabelos, a Ci guerrilheira o enfeitiça jogando o dinheiro para toda parte. Se o filho da Ci Mãe do Mato e Macunaíma morre por mamar o peito da mãe que a Cobra Preta tinha envenenado e a própria companheira do herói sobe ao céu por um cipó, a Ci guerrilheira e seu filho morrem vítimas de uma explosão.

Joaquim Pedro de Andrade, ao “atualizar” Macunaíma de Mário de Andrade através da sátira, porém, se afasta do texto literário, mas não dos propósitos do próprio autor empenhado, como ele mesmo declara em “satirizar o Brasil por meio dele mesmo”<sup>6</sup>.

O diretor reforça os efeitos desse desígnio trazendo para a tela assuntos controversos do Brasil dos anos '60, bem mais complexos do que os apontados pelo escritor modernista dos anos '20, sobretudo no que diz respeito à situação política.

A parte do filme que, seguramente, apresenta uma crítica mais agressiva do sistema e em especial de uma sociedade que apoiou e permitiu a instalação de um regime de força que, em nome da “ordem e progresso”, não hesitou em torturar e eliminar fisicamente seus opositores, é aquela que conta a conquista/recuperação da pedra preciosa *muiraquitã*.

O poderoso industrial Venceslau Pietro Pietra, que na verdade é o gigante *Piaimã* “comedor de gente”, possui o talismã que Macunaíma tanto procura. O herói recebe essa notícia pela manchete de um jornal e procura reconquistá-lo se dirigindo para a casa do industrial com seus irmãos. Um *flashback* mostra a entrevista coletiva do industrial. O gigante é caracterizado de forma paródica, assumindo as feições de um ogro elegante e eloquente, fala com um marcado sotaque italiano, orgulhoso de suas fábricas e de seus novos maquinários. Eufórico por ter achado o *muiraquitã*, a pedra da sorte, que lhe permitiu ficar riquíssimo e poderoso. Macunaíma, após a primeira tentativa frustrada de recuperar o talismã, se disfarça de mulher francesa para seduzir o gigante e ter de volta a pedra da sorte. Quando Venceslau exige que a francesa/Macunaíma se dispa em troca da *muiraquitã*, o herói quase nu atira no gigante as laranjas que usava como seios e foge gritando. Venceslau corre atrás dele dizendo: “Ora meu rapaz, eu não tenho preconceito. Venha cá, que bobagem...”. A atmosfera do episódio é marcadamente cômica, caricatural e absurda. O figurino de Venceslau é particularmente ridículo: casaco de um smoking roxo, cueca samba-canção verde e ligas para segurar as meias. Um tango argentino acompanha a tentativa de sedução por parte de Macunaíma, dando um toque apimentado à cena. Essa tentativa também é frustrada, então Macunaíma procura a ajuda da macumba para alcançar seu objetivo. Através de Exu, que encarna o espírito de

<sup>6</sup> Mário de Andrade - Diário Nacional, São Paulo, 20 set 1931 – apud Hollanda Heloísa Buarque “Macunaíma da literatura ao cinema”p.55.



*Piaimã*, dá uma surra em Venceslau, que é forçado a ficar em casa para se curar. O herói, aproveitando do estado precário em que se encontra o gigante, tenta recuperar o amuleto, mas não consegue. Macunaíma não desiste de seu propósito e finalmente consegue arrancar a *muiraquitã* do gigante durante a comemoração do casamento da filha dele. Na festa é oferecida uma feijoada, que é servida dentro de uma grande piscina, onde as carnes típicas desse prato são substituídas pela carne humana dos próprios convidados. Venceslau força Macunaíma a subir num balanço sobre a piscina e a se balançar. O herói, habilidosamente, consegue sair do balanço, arrancar o amuleto e fazer Venceslau subir no balanço no seu lugar, depois apanha um arco e flecha e atira no traseiro do gigante, que cai na piscina onde está fervendo a feijoada.



**Piaimã empurrando Macunaíma no balanço**



**Macunaíma enquanto atira no gigante Piaimã**



Macunaíma no balanço

As sequências que compõem estes episódios da película mostram de forma explícita o antropofagismo que percorre o filme como um todo e o próprio texto de Mário de Andrade. Se de um lado o cineasta “devora” a rapsódia andradiana para repropô-la com um marcado tom paródico, do outro Mário de Andrade “come com avidez” outros textos para compor o seu:

Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. Isso era inevitável pois que o meu... isto é o herói de Koch-Grünberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. [...] Enfim, sou obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar O Brasil mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois, já vem desde Gregório de Matos, puxa vida.

(apud HOLLANDA, 1978, p.53 e 54)

O desejo antropofágico, preconizado por Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago* de 1929, presente, como dissemos antes, em toda a película de Joaquim Pedro de Andrade, através das apropriações mais diversas que compõem seu discurso fílmico, radicaliza-se nesse episódio. A marca antropofágica se faz presente nos espaços onde os fatos acontecem, caracterizados por uma cenografia absurda e grotesca; nas estatuas mortas/vivas que compõem a ambientação da sala diabólica do palácio, nos figurinos exasperadamente ridículos, como a roupa que Venceslau veste no encontro com a francesa/Macunaíma; na cadência do tango argentino que define o clima erótico desse extravagante encontro amoroso; nos gestos e nas atitudes

exageradamente afetadas do nosso herói em se fingir de mulher, em seu forçado *strip-tease*; em seu corpo nu em fuga; na frase final de Venceslau: “Ora meu rapaz, eu não tenho preconceito. Venha cá, que bobagem...”. Mas é nas imagens que exibem a tentativa da mulher e da filha mais velha de Venceslau de cozinhar o herói e naquelas que mostram o casamento da filha mais nova do Gigante Piaimã, que a “devoração” se torna frenética. O prato principal da festividade é feijão cozido no sangue humano servido numa grande piscina fumegante onde bóiam pedaços dos corpos dos convidados que, numa atmosfera de total despreendimento e alegria são jogados nesse incomum caldeirão seguindo as regras de um perverso e diabólico jogo do bicho no qual os nomes dos animais sorteados são substituídos pelos nomes dos convidados que serão sacrificados. A alegoria política, nessas seqüências torna-se extrema. Monstro voraz, Venceslau representa a modernidade capitalista que provoca a prática generalizada da devoração recíproca entre os indivíduos e entre as classes sociais, numa atitude egoísta que prejudica os interesses coletivos.

Joaquim Pedro de Andrade afirma:

Todo consumo é redutível, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda basicamente antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente. (...) A esquerda, enquanto é devorada pela direita, treina e se purifica pela autofagia, canibalismo dos fracos. A Igreja celebra a comunhão pela deglutição de Cristo, os bons são comidas voluntárias, tudo, no coração e nos dentes, é ceia.” (JPA O filme: menos gentil que o original,

(Entrevista ao jornal O Globo 05.10.1979.)



**A cena da feijoada antropófaga**

A intenção do diretor de mostrar como o capitalismo quer devorar o Brasil é explícita: Macunaíma, o herói brasileiro, na cena do duelo com Venceslau, o gigante poderoso industrial detentor do capital, veste um fraque verde-amarelo com a faixa presidencial. Os dois começam a lutar e o nosso herói, no final, consegue vencer, flechando o Gigante que morre cozido na feijoada fervente da piscina, gritando, ironicamente: “Não tem sal”. Mas a vitória de Macunaíma é momentânea e seu destino de brasileiro comido pelo próprio Brasil se cumpre dramaticamente na cena final, onde o “herói da nossa gente” é devorado pela Uiara. O último enquadramento do filme expressa de forma sugestiva esta mensagem: o casaco verde-exército de Macunaíma aparece boiando na água do lago tingida de sangue, enquanto se ouve o mesmo canto do início do filme: o *Hino aos heróis do Brasil* de Villa-Lobos.

Um outro aspecto da adaptação de *Macunaíma* para o cinema que deve ser abordado antes de concluir essa análise é sua vinculação com o tropicalismo. O diretor nega determinadamente essa aproximação:

A impositação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que para mim, sempre foi completamente furada como movimento”.

Joaquim Pedro de Andrade. O filme: menos gentil que o original,  
Entrevista ao jornal O Globo 05.10.1979.

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 sendo comido pelo Brasil.<sup>7</sup>

Uma leitura atenta do filme de Joaquim Pedro de Andrade, porém, denuncia a presença de múltiplos elementos que o aproximam à inquietação tropicalista. Nas palavras de Marcelo Franz<sup>8</sup>, o Tropicalismo:

Originado sob o signo da cultura pop e expressando uma mundividência moderna, urbana, universalizante, alimentada por informações estéticas da indústria cultural e do *Young power* sessentista (especialmente a produção musical), propôs, ao mesmo tempo, uma retomada assumida e irônica, no dizer de Caetano Veloso, do elemento *cafona* da nossa cultura, assumindo o caráter contestador dessa escolha. Contestação e experimentalismo são termos que aproximam a postura estética dos tropicalistas do espírito geral do pensamento, do ativismo e do comportamento dos anos 60.

Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves, refletindo sobre a cultura nacional do dos anos 60, afirmam:

<sup>7</sup> SANTOS, Antonieta, “Joaquim Pedro fala de seu cinema” in *Correio da Manhã*, 12 mar. 1970

<sup>8</sup>Franz Marcelo. *Tropicalismo e Pós-Tropicalismo: Leituras de Procedimentos Poéticos*. Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005, pg.129),

Havia toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais um instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades ‘menores’ ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacional-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição.<sup>9</sup>

Pelas colocações acima citadas, emerge claramente que o movimento tropicalista é caracterizado por uma mistura de estilos, gostos e épocas diferentes. O filme do diretor carioca possui esta mesma característica. Basta lembrar a trilha sonora, na qual se misturam diferentes estilos musicais: do *O Guarani* de Carlos Gomes ao *Hino aos heróis do Brasil* de Villa-Lobos; das valsas de Strauss ao rei do baião Luis Gonzaga, para chegar às canções da velha guarda da MPB, *Sob uma cascada* e *Paisagem da minha terra*, cantadas por Francisco Alves, *Arranha céu* de Orestes Barbosa e Sylvio Caldas e *Garota papo firme* de Roberto Carlos. O mesmo ecletismo pode ser notado na iluminação dos próprios cenários, que vão do verde-amarelo da mata virgem, às tonalidades amarronzadas do sertão, das luzes berrantes dos espaços metropolitanos às atmosferas sinistras do palácio do Gigante *Piaimã*; para não falar dos objetos usados para compor as cenas, através dos quais se torna explícita a intenção do diretor cinemanovista de trazer à tela o histórico duelo entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno sobre o qual o próprio tropicalismo operou criticamente. Podem ser citados, como exemplo, a rede sobreposta à cama, no quarto onde Macunaíma e Ci se consomem em suas “brincadeiras” extremas; os eletrodomésticos espalhados no chão da mata e trazidos até a velha maloca, tragicamente inúteis e os figurinos que incluem roupas esfarrapadas, cafonas e luxuosas, num vai e vem marcado pela exagero e o grotesco.

---

<sup>9</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 44.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve como ponto de partida a possibilidade de fazer uma leitura semiológica da obra literária de Mário de Andrade *Macunaíma* e do texto fílmico de Joaquim Pedro de Andrade de mesmo nome. Nosso trabalho foi verificar como o diretor carioca realizou sua adaptação para o cinema do romance andradiano, procurando mostrar as escolhas efetuadas por ele na transposição. Buscamos averiguar como Joaquim Pedro de Andrade operou criticamente sobre o texto escrito, procurando demonstrar como a imagem restituiu, modificou ou transfigurou o sentido do código literário.

Em princípio procuramos definir os elementos estruturantes da estética modernista e em seguida, identificamos os componentes que configuram esses elementos no romance de Mário de Andrade para, posteriormente, constatarmos a manutenção desses mesmos componentes na obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade.

Ao longo do trabalho foram abordados problemas teóricos como o da fidelidade ao texto de partida ou o uso da tradução literal, lembrando sempre a importância de se transferirem além das palavras escritas, os contextos culturais que muitas vezes assumem conotações diferentes. Na execução da análise comparada, procuramos dar particular atenção aos fenômenos de tradução intersemiótica, nos apoiando nas teorias de Jakobson, Umberto Eco, Nicola Dusi, Rosemary Arrojo, entre outros. A obra *Figuras* (1972), de Genette, nos auxiliou sobre maneira na leitura do texto original de Macunaíma, sobretudo no que diz respeito à semiologia do léxico inovador de Mario de Andrade. O estudioso francês, citando Lévi-Strauss, faz referência ao “pensamento selvagem”, que caracteriza o pensamento mítico como uma bricolagem, cuja regra é, basicamente, ajeitar-se sempre com o que se tem nas mãos, consentindo, assim, a transferência dos resíduos inúteis de uma estrutura antiga para uma nova estrutura. Tais colocações nos permitiram uma aproximação com a própria estrutura do romance *Macunaíma*, que nas palavras do autor: “É um livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara; um brinquedo.” Uma espécie de colcha de retalhos através da qual o romancista procura ir às raízes brasileiras, sondar o caráter nacional, descobrir o que é brasileiromente íntegro.

Ao longo do nosso trabalho, ficou patente que Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade possuíam um objetivo comum -“descobrir o Brasil” - e que expressaram, em dois momentos históricos cruciais da realidade brasileira, a mesma preocupação pela (re)significação da produção cultural, operando uma importante reflexão sobre cultura, arte e literatura. Ambos repensaram o paradigma cultural brasileiro de forma crítica, em busca de realizar uma obra verdadeiramente nacional, encontrando nas raízes históricas e nas camadas populares uma direção para as metas estabelecidas por eles.

Partindo de uma entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em 05 de outubro de 1979, na qual Joaquim Pedro de Andrade declara que seu filme pode ser considerado um comentário do livro, é possível concluir que o diretor carioca deseja Mário de Andrade como um par-narrativo, que, num jogo de cumplicidade, possa ajudá-lo a trazer a público, imagisticamente, os principais problemas que afligem o Brasil: a miséria, o racismo, o enriquecimento ilícito, a migração do campo para a cidade, a violência e a incompetência política.

O que Joaquim Pedro de Andrade faz com *Macunaíma* de Mário de Andrade não é só transpor a página para a tela, mas instalar para o cinema uma sua versão cinemanovista de olhar/escrever o Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMICO, Gianni. *Il cinema brasiliano*. Genova: Editrice Silva, 1961.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- ARROYO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1966.
- BETTETINI, Gianfranco. *Il segno dalla magia fino al cinema*. Milano: Bompiani, 1966.
- BETTETINI, Gianfranco. *Cinema: lingua e scrittura*. Milano: Bompiani, 1968.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRANDI, Cesare. *Segno e immagine*. Milano: Il Saggiatore, 1960.
- CAVALCANTI, Proença. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CHION, Michael. *La voce del cinema*. Parma: Pratiche Editrice, 1982
- COSTA, Flávio Moreira da. *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora José Álvaro, 1966.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Critica del gusto*. Milano: Feltrinelli, 1964.
- DUSI, Nicola. *Il cinema come traduzione*. Torino: UTET, 2003.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1993.
- \_\_\_\_\_. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
- GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- GREIMAS, A.J & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora José Olympo, 1978.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.



- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma / Mario de Andrade*. São Paulo: Secretaria de Cultura, ciência e tecnologia, 1978.
- LUKÁCS, György. *Teoria del romanzo*. Milano: Garzanti Editore, 1974.
- MOUNIN, Georges. *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi Editore, 1965.
- JAKOBSON Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- MICHELI, Sergio. *Il film, struttura, lingua, stile*. Roma: Bulzoni Editore, 1991.
- MONTEIRO, José Carlos. *História visual do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1996.
- MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e/o letteratura*. Bologna: Pitagora Editrice, 1981.
- NERGAARD, Siri (org.) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 2002.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil : ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: s.n., 1928.
- RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Circulo do livro, 1987.
- SANTIAGO, Silvano. *A trajetória de um livro*. Macunaíma: O herói sem nenhum caráter. Por Mário de Andrade. Florianópolis: Editora da UFSC 1988.
- STEGAGNOPICCHIO, Luciana. *La Letteratura Brasiliana*. Bologna: Sansoni/Accademia, 1972.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1959.

Jornal dos Amigos, Belo Horizonte, 25 Abril 2006

S.Santiago, A Tarde-Pagina Cultural-1/11/08, p. 7

Carta de M. de Andrade ao Prof. Sousa da Silveira

Joaquim Pedro de Andrade. O filme: menos gentil que o original,

Entrevista ao jornal O Globo 05.10.1979.

## APÊNDICES

### A) FICHA DE INFORMAÇÕES DO FILME

**Título:** Macunaíma

**Duração:** 105 min e 0 seg.

**Ano:** 1969

**Cidade:** UF(s): RJ **País:** Brasil

**Gênero:** Ficção

**Subgênero:** Suspense

**Cor:** Colorido

#### Ficha Técnica

**Direção:** Joaquim Pedro de Andrade

**Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade - Baseado no romance de Mário de Andrade

**Assistente de Direção:** Carlos Alberto Prates Correia

**Elenco:** Grande Otelo, Paulo José, Jardel Filho, Milton Gonçalves, Dina Sfat, Rodolfo Arena,  
Joana Fomm

**Empresa(s) Co-produtora(s):** Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes

**Produção Executiva:** K. M. Eckstein

**Direção de Produção:** Chris Rodrigues

**Direção Fotografia:** Guido Cosulich

**Fotografia de Cena:** Não

**Montagem/Edição:** Eduardo Escorel e Mair Tavares

**Cenografia:** Anísio Medeiros

**Figurino:** Anísio Medeiros

**Edição Som:** Rivaton

**Sound Designer:** Juarez Dagoberto Costa e Walter Goulart

## **Dados Técnicos**

**Suporte de Captação:** 35mm

**Disponível nos Suportes:** Vídeo (DVD)

**Som:** Sonoro Dolby Digital

**Idioma:** Outros

**Classificação Indicativa:** 12 anos

## **B) CURRÍCULO DO FILME**

### **Prêmios:**

IV Festival de Brasília - Melhor Ator (Grande Otelo), Melhor Ator Coadjuvante (Jardel Filho), Melhor Argumento (Joaquim Pedro de Andrade), Melhor Roteiro (Joaquim Pedro de Andrade), Melhor Diálogo (Joaquim Pedro de Andrade), Melhor Cenografia (Anísio Medeiro), Melhor Figurino (Anísio Medeiros), Brasil, 1969s.

I Festival de Manaus - Melhor Filme, Melhor Ator (Paulo José), Melhor Fotografia (Guido Consulich), Brasil, 1969.

Instituto Nacional de Cinema - INC - Prêmio Coruja de Ouro - Melhor Ator (Grande Otelo), Melhor Cenografia (Anísio Medeiros), Brasil, 1969.

Museu da Imagem e do Som - MIS - Golfinho de Ouro (Joaquim Pedro de Andrade), Brasil, 1969.

Prêmio Air France - Melhor Filme, Melhor Diretor (Joaquim Pedro de Andrade), Melhor Ator (Grande Otelo), Brasil, 1969.

Festival de Mar Del Plata - Prêmio Grande Condor de Ouro, Argentina, 1970.

Festival do Cinema Novo de Nova Iorque - Prêmio Aquarius - Melhor Roteiro, Estados Unidos, 1972.