

# MÁRIO, OSWALD E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A ANTROPOFAGIA NO FILME “MACUNAÍMA”

*Wallace Andrioli Guedes\**

## RESUMO

Artigo que busca analisar a reapropriação do conceito de antropofagia, cunhado por Oswald de Andrade no contexto do movimento modernista brasileiro, na década de 1920, pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade ao realizar seu mais importante filme, *Macunaíma*, adaptação da rapsódia modernista de Mário de Andrade.

**palavras-chave:** antropofagia, Oswald de Andrade, *Macunaíma*.

## Abstract

Article that looks into the appropriation of the concept of anthropophagy, created by Oswald de Andrade in the context of the Brazilian modernist movement, in the 20's, by the filmmaker Joaquim Pedro de Andrade, on the making of his most important film, *Macunaíma*, adaptation of Mario de Andrade's modernist rhapsody.

**key-words:** anthropophagy, Oswald de Andrade, *Macunaíma*.

## INTRODUÇÃO

Não é das tarefas mais fáceis trabalhar com obras tão relevantes na cultura brasileira quanto as dos três autores com que trabalho aqui: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. O primeiro é o autor de *Macunaíma*, obra literária que se tornou símbolo do movimento modernista brasileiro, mas é também o responsável por outros grandes momentos de nossa literatura, tendo escrito livros como *Amar*, *Verbo Intransitivo* e *Paulicéia Desvairada*; Oswald, por sua vez, trouxe à baila o mais importante, complexo e controvertido conceito desse mesmo movimento, a Antropofagia, além de ter sido grande poeta, romancista (é o autor de *Serafim Ponte-Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*) e dramaturgo (escreveu *O Rei da Vela*, *A Morta* e *O Homem e o Cavalo*); e, por fim, Joaquim Pedro foi um dos grandes cineastas que o Brasil já produziu, um dos grandes nomes do Cinema Novo, responsável por filmes como *O Padre e a Moça*, *Garrincha*, *Alegria do Povo*, *Macunaíma* e *Os Inconfidentes* e notório por ter conseguido solucionar uma das principais problemáticas que se colocaram diante dos participantes de tal

movimento, ao ser talvez o primeiro a ter feito de uma obra cinemanovista (no caso, *Macunaíma*) um grande sucesso de público. Mas o que esses três grandes nomes da cultura brasileira têm em comum (além do sobrenome) ?

Joaquim Pedro de Andrade fez *Macunaíma* em 1969, um filme que é um grande encontro entre a rapsódia modernista de Mário de Andrade e o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade. Joaquim Pedro utilizou-se do conceito oswaldiano para transformar em filme a saga do herói sem nenhum caráter criada por Mário.

O objetivo principal desse trabalho é justamente analisar a utilização da Antropofagia de Oswald por parte de Joaquim Pedro no filme *Macunaíma*, dando relevo ao caráter diverso que tal conceito assume ao ser apropriado pelo cineasta. Nesse sentido, busco, primeiramente, apresentar a Antropofagia oswaldiana, em seu caráter contestatório da realidade brasileira para, em seguida, realizar uma ampla e aprofundada análise da forma como esse conceito aparece no interior do filme. A seguir, me apoiando principalmente nos escritos de Heloísa Buarque de Hollanda, busco analisar o processo de adaptação de *Macunaíma* da literatura para o cinema. Enfim, tento dar um passo além em minha pesquisa, realizando uma aproximação entre a análise aqui feita e o estudo da chamada História dos conceitos realizado pelo historiador alemão Reinhart Koselleck. Passo esse que, como procuro deixar bem claro, é apenas uma proposta inicial, a ser melhor desenvolvida no desenrolar de meu trabalho com esse objeto.

## **1) O CARÁTER CONTESTADOR DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD DE ANDRADE**

Para compreender como o conceito de Antropofagia será redescoberto e reapropriado na década de 1960, tanto pelo movimento tropicalista quanto pelo cinema de Joaquim Pedro de Andrade, faz-se fundamental uma apresentação deste conceito em sua acepção *oswaldiana*, “original” (uso tal termo entre aspas por considerá-lo um pouco indevido para caracterizar a obra de Oswald de Andrade, uma vez que o próprio conceito de Antropofagia cunhado pelo modernista, ainda que possua diversos aspectos que mereçam louvação por serem realmente originais, busca, em sua essência, o reconhecimento e apropriação das influências que constituem as culturas, negando, de certa forma, qualquer pretensão de “originalidade”). Obviamente, essa apresentação se revelará um tanto limitada, levando-se em consideração a riqueza e complexidade da obra desse autor, mas ela se faz essencial para o desenvolvimento desse trabalho.

Um dos principais nomes do movimento modernista brasileiro, “arauto da Semana de Arte Moderna”<sup>1</sup>, como afirmou Mário de Andrade, Oswald de Andrade lançou no ano de 1928 seu famoso *Manifesto Antropófago*, na “1ª denteção” da *Revista de Antropofagia*.

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo.

---

\* Mestrando em História. Universidade Federal Fluminense.

Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.”<sup>2</sup>

Assim Oswald de Andrade inicia seu não menos que brilhante manifesto, onde, como afirma Maria Augusta Fonseca, “(...) [Oswald] abriga e radicaliza as proposta do *Manifesto Pau-Brasil*”.<sup>3</sup> Segundo essa autora, uma das biógrafas de Oswald de Andrade,

“(...) Ser antropofágico é ser tupi, é voltar às origens do homem primitivo, devorando e assimilando sua cultura. Por isso a antropofagia é um ritual que deve ser entendido no nível da valorização que lhe dava o índio, no sentido de comer para assimilar as qualidades do guerreiro ou da pessoa morta. Na paródia de *Hamlet* [“tupi or not tupi, that is the question”], portanto, não se coloca a dúvida, mas uma justificativa de escolha, pois entre ser ou não ser (tupi) a opção é pelo primeiro. O não ser implica a aceitação da cultura importada, contra a qual Oswald lança o verbo. Implica aceitar a “catequese” da “raça superior” que impôs ao índio brasileiro, ao índio da América, sua moral repressora, castrando sua cultura, “vestindo suas vergonhas”. Ao assumir o poder e o controle da terra na América, o branco colonizador esmagou a cultura nativa. Daí a investida “contra as catequeses e contra a mãe dos Gracos””<sup>4</sup>

Oswald busca, dessa forma, com a Antropofagia, criar um conceito essencialmente contestador, subversivo. Ele consegue, de uma vez só, ao devorar de forma criativa Montaigne, Marx, Nietzsche e Freud, juntamente com uma gama gigantesca de elementos da cultura popular brasileira, se levantar contra as realidades econômica (de submissão aos interesses imperialistas), social (marcada pela brutal desigualdade) e cultural (de igual subserviência às influências estrangeiras, especialmente européias) brasileiras:

“O Movimento Antropofágico dos anos 20 defendia a criação de uma cultura nacional genuína, através da consumação e da re-elaboração crítica tanto da cultura nacional quanto das influências estrangeiras. As influências culturais importadas deveriam ser devoradas, digeridas e retrabalhadas a partir das condições locais. O programa antropofágico de Oswald de Andrade foi influenciado pelo conceito de mente primitiva como estando em um estado pré-lógico, de Levy-Bruhl, assim como pela idéia de Keyserling de que o verdadeiro bárbaro não é o “primitivo”, mas sim o “civilizado” alienado pela tecnologia. O programa antropofágico expressa um desejo utópico por um retorno a uma mítica Idade de Ouro matriarcal, quando as tribos, ao invés de escravizar seus inimigos, devorava-os. O canibal de Oswald de Andrade não é um o ideal romântico de nobre selvagem, correspondendo ao canibal de Montaigne, que devora seus inimigos em um ato de suprema vingança.”<sup>5</sup>

Sobre a busca por elementos que permeiam a cultura popular pelos movimentos de vanguarda, dentre os quais está o modernismo brasileiro, Robert Stam aponta:

“Do mesmo modo que as vanguardas européias se tornaram “adiantadas” ao se inspirarem no “arcaico” e no “primitivo”, os artistas não-europeus, em uma visão estética da “nostalgia revolucionária”, também se deixaram influenciar pelos elementos mais tradicionais de suas culturas. Nas artes, a distinção entre arcaico e modernista nem sempre é pertinente, na medida em que ambos dividem uma recusa das convenções do realismo mimético. Não se trata, portanto, de justapor o arcaico ao moderno, mas de utilizar o arcaico para, paradoxalmente, modernizar-se em uma temporalidade dissonante que combina uma comunidade passada imaginária com uma utopia futura igualmente imaginária.”<sup>6</sup>

Em outro trecho de seu *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, o teórico norte-americano resume muito bem o significado e as buscas da Antropofagia *oswaldiana*:

“Os modernistas brasileiros da década de 20 fizeram do motivo do canibalismo a base de uma estética insurgente, ao exigir uma síntese criativa da vanguarda européia e do “canibalismo” brasileiro e propor que as técnicas e informação dos países superdesenvolvidos fossem devorados “antropofagicamente”. Assim como os índios tupinambás devoravam seus inimigos para se apropriar de sua força, os modernistas insistiam que os artistas e intelectuais brasileiros deveriam digerir os produtos culturais importados para explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, virando a cultura imposta, transformada, contra o colonizador. Os

modernistas também exigiam uma “desvespucização” das Américas (numa referência à Américo Vespúcio) e uma “descabralização” do Brasil. A *Revista de Antropofagia* lamenta que os brasileiros continuem a ser “escravos” de uma “cultura européia decadente” e de uma “mentalidade colonial”. Ao mesmo tempo, a noção de “antropofagia” assume a inevitabilidade das trocas culturais entre “centro” e “periferia” e a conseqüente impossibilidade de qualquer retorno nostálgico a uma pureza original. Como é impossível haver uma recuperação não-problemática das origens nacionais, livres das impurezas das influências externas, o artista na cultura dominada não deveria ignorar a presença estrangeira, mas engoli-la, carnavalizá-la, recicla-la para fins nacionais, sempre de uma posição de auto-confiança cultural. As metáforas do “canibalismo” e do “carnavalismo” têm em comum o apelo aos rituais “orais” de resistência, sua evocação de uma transcendência do ser através da junção física e espiritual com o outro e sua insistência na “digestão amigável” e reciclagem crítica da cultura estrangeira.”<sup>7</sup>

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”<sup>8</sup>, diz Oswald em determinada passagem do *Manifesto Antropófago*. “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo que é vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas (...)”<sup>9</sup>, continua. O antropófago devora o que não é seu, o estrangeiro, para digeri-lo e devolvê-lo, agora sob nova forma, marcada pelo primitivismo da cultura nacional. Primitivismo esse que foi redescoberto por Oswald em sua viagens pela Europa, quando finalmente descobriu que o Brasil “existia”, e que, mais tarde, reconheceria, em *O Caminho Percorrido*, como o “único achado de 22”<sup>10</sup>. Essa é a Antropofagia *oswaldiana*, que foi, segundo seu próprio criador, “o ápice ideológico o primeiro contato com a nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro”<sup>11</sup>, na primeira década do modernismo. Nascida no auge das vanguardas estéticas, no seio do movimento modernista brasileiro, dotada de um caráter profundamente contestador, destruidor do *status quo*, de toda uma sociedade repressora que oprime e escraviza.

Diante do contexto efervescente dos anos 60, a redescoberta da Antropofagia pelos tropicalistas e por Joaquim Pedro de Andrade se dará a partir de outras premissas, ainda que trazendo em seu bojo imensas aproximações com o pensamento *oswaldiano*.

## **2) CRÍTICAS E ALEGORIAS: OS DIÁLOGOS DE MACUNAÍMA COM O SEU TEMPO ATRAVÉS DA ANTROPOFAGIA**

O filme *Macunaíma* foi lançado em um momento ímpar da história brasileira. Em fins do ano de 1969, o Brasil vivia o embrutecimento da ditadura militar, marcado pela edição do Ato Institucional número 5, o chamado golpe dentro do golpe, já há cerca de um ano. A repressão havia se abatido sobre o país, com cassações de direitos políticos de professores universitários, jornalistas, diplomatas, entre outros, e com os delegados da censura se instalando de forma arbitrária e violenta nas redações dos jornais, nas emissoras de rádio e de televisão, nas casas de espetáculo. O regime militar cerceava não só a liberdade política de grande parte dos brasileiros, mas também o campo da cultura e da produção artística.

No entanto, concomitantemente, esse mesmo período foi profundamente marcado por uma

grande efervescência cultural no país. A década de 1960 foi a década do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Foi também a década da ascensão da indústria cultural no Brasil, os anos da *pop art*, das grandes vanguardas artísticas e de dois grandes movimentos que marcariam época no país e que são fundamentais para a compreensão da obra de Joaquim Pedro de Andrade e, mais especificamente, do filme *Macunaíma: o Cinema Novo e o Tropicalismo*.

Joaquim Pedro é reconhecido hoje como um dos nomes principais da revolução cinematográfica proposta (e em boa medida realizada), por cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Carlos Diegues e Ruy Guerra. Realizou alguns dos filmes mais importantes do movimento cinemanovista e se colocou em pé de igualdade em importância com esses outros grandes nomes. Nas palavras de Ivana Bentes, comparando-o a Glauber Rocha,

“(...) Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Pedro de Andrade Rocha. Dois pólos, dois Pedros, duas pedras fundamentais de um movimento heterogêneo e eclético que o rótulo, Cinema Novo, esconde”<sup>12</sup>

E continua,

“(...)Glauber, o épico, o bufão, o gênio louco e irascível, o agitador, o demolidor, e Joaquim, a balança, o fio da navalha, o perfeccionista, o intimista, o construtor. Se Glauber passava ao largo da tradição, se começava do zero, cinema de fundação, Joaquim Pedro faz uma retomada radical da tradição para miná-la, desconstruí-la e finalmente renová-la de dentro, a-fundar para reconstruir.”<sup>13</sup>

Já com o Tropicalismo, Joaquim Pedro estabeleceria, especialmente em *Macunaíma*, uma relação diferente, um tanto ambígua, ao mesmo tempo utilizando-se e rejeitando os pressupostos desse movimento. Assim como os tropicalistas, Joaquim Pedro de Andrade retoma a Antropofagia oswaldiana, dotando-a novamente de seu caráter de resistência perante a dominação. No entanto, paralelamente, o diretor realizará com seu filme uma crítica à postura “festiva” do Tropicalismo. Uma posição que, por contraditória, surge extremamente coerente, levando-se em consideração o que foi o movimento tropicalista. Dialogando com matrizes tão diversas como a Antropofagia oswaldiana, a *pop art*, a indústria cultural, o concretismo e o cinema de Jean-Luc Godard na França, o Tropicalismo se fez, conforme aponta Ismail Xavier na introdução de seu fundamental “Alegorias do subdesenvolvimento”, através dessa

“(...) confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno à Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, desse modo, o arco de reposições do Modernismo de 20 realizado no binômio 50/60. Com tal operação, a matriz digestiva da Antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto (Antropofágico) em 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático”<sup>14</sup>.

E, continua o autor,

“(...) o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; a lógica da indústria não é outra senão a dessa própria operação digestiva projetada numa outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder”<sup>15</sup>

Como seria de se esperar, o movimento tropicalista foi duramente criticado pelas esquerdas tradicionais do país. Foi chamado de vago, alienado e sem comprometimento político. Como dito, em *Macunaíma* Joaquim Pedro também busca promover uma crítica a tal movimento. Mas esta se aproxima muito mais de uma crítica estética do que de um simples recusa de qualquer experiência artística que não possua explicitamente um engajamento político-ideológico com o pensamento de esquerda. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o movimento tropicalista se caracteriza pela acumulação de referências, por um caráter de inventário (“tudo isto é o Brasil”), que produz o anacronismo. O que não é bem o que acontece no filme de Joaquim Pedro:

“ No caso do filme *Macunaíma* (feito em 1969, época em que o tropicalismo já tendia a se dissolver em 'curtição'), se a imagem, por um lado, pode sugerir a aproximação com os traços de representação acumulativa e anacrônica da alegoria tropicalista, a opção pela articulação unívoca e didaticamente política da linha narrativa do filme se opõe à adesão.”<sup>16</sup>

Entretanto, a prática tropicalista de expor as referências e citações culturais, os desconcertos da montagem de sua arte seria interrompida quando o AI-5 foi decretado, em dezembro de 1968. Porém, enquanto o movimento tropicalista recrudescia diante do aumento da repressão, o cinema brasileiro não ficaria incólume perante a brutalidade do regime militar. O cinema marginal, em seu tom agressivo de negação da realidade vivida e potencialização da forma nas produções filmicas seria, segundo Xavier, uma resposta ao AI-5<sup>17</sup>. A seguinte citação de Ivana Bentes, em seu livro sobre Joaquim Pedro de Andrade, sintetiza bem as contradições desse período:

“O AI-5 decretado por Costa e Silva em 1968 veio como um golpe dentro do Golpe de 64. A direita da direita assumia o poder torturando, exilando, demitindo, calando quem era contra o regime militar. Avesso do avesso, *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, de 1967, lançava o Tropicalismo, na mesma virada de década. À margem da esquerda surgia a contracultura: pop, misticismo, drogas, desbunde, underground, psicanálise, corpo. O Tropicalismo flertava e recusava ao mesmo tempo o projeto político anterior.”<sup>18</sup>

## **2.1) E no meio da mata virgem, nasce Macunaíma ...**

Nesse meio, está *Macunaíma*. Cinema Novo, Tropicalismo, chanchadas, está tudo lá no filme de Joaquim Pedro de Andrade, o que, ao mesmo tempo que revela a enorme riqueza artística do filme, torna uma tarefa um tanto difícil enquadrá-lo em algum momento, ou movimento, específico do cinema brasileiro. No entanto, recorro novamente à Ismail Xavier, devido à confiabilidade e seriedade do trabalho desse autor. Segundo ele, ainda na introdução do livro supracitado, seria possível encontrarmos três fases no cinema brasileiro da década de 1960. Uma primeira, pré-1964, em que o cinema teria a Revolução como organizadora da vida, sendo assim um cinema que possuía esperança na humanidade (cujo exemplo maior seria *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, mas que também contemplaria filmes como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra). É a fase da chamada “estética da fome”, proposta

por Glauber em seu famoso manifesto. Uma segunda fase, pós-1964, em que essa esperança entrara em crise e onde começa a surgir uma revisão do papel do intelectual e do artista na nova conjuntura vivida, abandonando-se a idéia de “conscientização da classe trabalhadora para a Revolução” e dialogando com representações canônicas do cinema nacional, que haviam sido abandonadas pelo Cinema Novo, como o *kitsch* e a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ambos de Glauber Rocha, seriam alguns exemplos aqui). E, por fim, a já citada fase do cinema marginal, onde ocorre a desestruturação das narrativas e o uso de alegorias mais complexas do que as utilizadas anteriormente (como exemplos, o autor cita *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e foi ao Cinema*, ambos de Júlio Bressane, e *Bang Bang*, de Andrea Tonacci).

Para Xavier, *Macunaíma* se enquadraria na segunda fase. Ou seja, o filme de Joaquim Pedro de Andrade estaria no que poderíamos chamar de momento de transição entre um cinema mais claramente politizado, mesmo panfletário, engajado na situação política do Brasil e ainda mergulhado em um aporte intelectual marxista, para um cinema traumatizado com o embrutecimento da ditadura militar e com o fracasso da esquerda, um cinema de negação da realidade que, impossibilitado de dizer tudo o que pensa de forma explícita, faz uso de alegorias extremamente complexas. Segundo Robert Stam,

“*Macunaíma* é geralmente classificado como parte da (...) assim chamada “fase canibal-tropicalista” (...) Devido à censura rigorosa, os filmes desse período tendem a trabalhar através da indireta política, freqüentemente adotando formas alegóricas(...)”<sup>19</sup>

Um cinema que, mais do que propor uma subversão moral e política, através de sua história e de seus personagens, propõe uma subversão estética e narrativa. Como afirma, novamente, Ivana Bentes,

“*Macunaíma* é o grande filme dessa ruptura e passagem, o filme que sintetiza modernismo-tropicalismo-engajamento-chanchada. Um filme de síntese e ruptura na própria biofilmografia de (...) Joaquim Pedro de Andrade”<sup>20</sup>

É um pouco nessa direção que caminho em minha análise de *Macunaíma* e do uso da Antropofagia em sua narrativa, tentando não esvaziar o filme de Joaquim Pedro de suas críticas e posicionamentos políticos mas, ao mesmo tempo, evitando inserir nessa narrativa críticas enxergadas apenas contemporaneamente, mas que não partiram verdadeiramente do trabalho do diretor e roteirista. Afinal de contas, este é um filme que dialoga imensamente com seu tempo não apenas em suas alegorias políticas, em sua crítica à ditadura militar e à inserção do Brasil no mundo capitalista (algo que destrincharei com calma a seguir), mas também enquanto cinema, num contexto de enfraquecimento das vanguardas estéticas e fortalecimento da indústria cultural. *Macunaíma* é também um manifesto político e, principalmente, cultural, mas é, acima de tudo, um filme, uma obra artística e deve ser analisado como tal.

## 2.2) A Antropofagia canibal de Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma*

No filme de Joaquim Pedro de Andrade há diversas referências à prática antropofágica. Na realidade, pode-se dizer que é a Antropofagia que move *Macunaíma*. A devoração é a “metáfora capaz de dar conta da lógica das relações sociais e das relações homem/máquina”<sup>21</sup> que surgem no filme. Há aqui, portanto, uma diferença substancial em relação a como a prática antropofágica fora entendida no conceito *oswaldiano* original: o que se vê em *Macunaíma* é uma Antropofagia literal, ou seja, canibal. Não é da metáfora filosófica da Antropofagia que o diretor se utiliza, mas do canibalismo em si, e em sua face mais brutal. De acordo com Ismail Xavier,

“(…) *Macunaíma*-filme elege, nesse sentido, a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade. Ela aparece, portanto, como núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se o capitalismo num país periférico).”<sup>22</sup>

Ou seja, há nessa opção de Joaquim Pedro uma intenção de promover, através dessa mistura de canibalismo, paródia, chanchada e tropicalismo uma ácida crítica tanto à conjuntura política do país naquele momento como à condição sócio-cultural do brasileiro. E essa crítica se dará em diversos níveis.

O primeiro deles diz respeito ao regime militar propriamente dito. Já é possível observar essa crítica na cena de abertura do filme, onde, com a mata virgem ao fundo, ouve-se o hino patriótico “Desfile aos heróis do Brasil”, de Villa-Lobos. Logo após, corta-se para o nascimento de Macunaíma, com Paulo José como a mãe do herói e Grande Othelo sendo parido em uma cena que, como tenazmente observou Heloísa Buarque de Hollanda, é um misto de absurdo, grotesco e engraçado<sup>23</sup>. O choque entre esses dois momentos, entre o tom épico da música de abertura e a piada do nascimento de Macunaíma promove uma carnavalização da narrativa já em seu início, ridicularizando o patriotismo previamente anunciado. Dessa forma, satiriza-se também o tom de epopéia do livro de Mário de Andrade: no *Macunaíma* de Joaquim Pedro, parece não haver lugar para exaltações do Brasil, de sua gente ou de sua natureza. Em seu texto sobre o filme, Randal Johnson endossa essa visão acerca das intenções da seqüência de abertura:

“Se, no romance, Macunaíma é caracterizado de acordo com a moda folclórica pelo crescimento acelerado, no filme ele já nasce completamente crescido. O filme adapta o nascimento deformado, cômico e sem pai do romance, com uma carga adicional de grotesco. Macunaíma nasce primeiro pela cabeça, quando cai de dentro do vestido de sua mãe e é, de um certo sentido, nascido da terra (...) A caracterização ambígua da mãe (dando a luz em idade avançada) é típica de uma atitude carnavalesca perante o mundo (...) O nascimento engraçado e grotesco de Macunaíma serve então para subverter a ideologia sugerida pela canção-tema e pelas cores de fundo dos créditos (iniciais) (...)”<sup>24</sup>

Em seguida, damos um salto na análise para a última cena do filme, pois é nela que o diretor se utiliza mais claramente da prática antropofágica para promover uma crítica ao regime militar. Nela, vemos um Macunaíma abandonado e frustrado, após sua busca pela tão desejada Muiraquitã e

após ter sido abandonado por seus irmãos, devido à sua preguiça e ao seu egoísmo. O herói sem caráter decide, então, tomar banho “num lugar onde o rio tinha virado um lagoão com as chuvas” e tem seu desânimo subitamente abalado pela presença de uma bela mulher, ali nadando nua. Completamente seduzido, Macunaíma mergulha naquelas águas e acaba devorado pela mulher, que na realidade era Uiara, comedora de gente. Do herói sobra apenas seu casaco verde-oliva, que vai sendo banhado, paulatinamente, por seu sangue, que provém do fundo do lago\*. Ora, ver um casaco daquela cor sendo banhado pelo sangue de um brasileiro se revela uma imagem um tanto significativa naquele ano de 1969, impressão que se torna ainda mais forte com o retorno, nos créditos finais, da canção “Desfile aos heróis do Brasil”. O verde-oliva militar, marcado pelo sangue de tantos brasileiros, se fazia presente na morte do “brasileiro comido pelo Brasil”.

Essa interpretação, no entanto, exige que se abra aqui um novo diálogo com o trabalho de Ismail Xavier. Isso porque, ao dedicar um capítulo de “Alegorias do subdesenvolvimento” a *Macunaíma*, tal autor propõe-se também a analisar a seqüência acima citada, referente à morte do herói. Xavier discute:

“(…) que papel desempenha Macunaíma nesse processo ? O de vítima ? Neste caso o lance retórico final estaria procurando dar ressonância à dimensão de abandono, de fragilidade do herói, pondo Macunaíma como sacrificado pelo Brasil, pelo trópico, por tudo o que o patriotismo idealiza. Mas não é bem este o contexto da morte de Macunaíma e não existe movimento, dentro do filme, que prepare a assimilação da personagem como vítima. Além do mais, não estamos propriamente solidários com ele neste momento. Pelo contrário, se existe alguma preparação anterior, esta vem do julgamento expresso no gesto dos irmãos – eles não o abandonam gratuitamente. (...) a retórica final coroa mesmo um movimento de condenação do herói.”<sup>25</sup>

Ora, parece claro que estamos aqui diante de um impasse. Macunaíma, ao morrer devorado e submergir sob o casaco verde-oliva pode ou não ser visto como uma vítima do Brasil ? Qual seria a verdadeira intenção de Joaquim Pedro de Andrade com tal desfecho para a saga do herói ? Me parece ser possível conciliar essas duas visões e obter-se um denominador comum.

### **2.3) Um país sem caráter: a visão crítica de Joaquim Pedro de Andrade em relação ao povo brasileiro**

De fato, como aponta Xavier, há na narrativa de *Macunaíma* um processo de aumento da rejeição em torno do personagem e de seus atos. Segundo o autor, “(...) Diante das ambivalências da figura do malandro, herói individualista, o filme tem uma postura, de início, simpática ao seu aspecto anarquista em oposição à ordem; depois, passa ao diagnóstico de suas limitações e termina por sugerir a sua função conservadora: a malandragem, afinal, é um traço da ordem instituída”<sup>26</sup>. Segundo Bentes, que se aproxima bastante da visão de Ismail Xavier, “(...) não há incompatibilidade entre a malandragem brasileira, o jeitinho e a malemolência e o perfil hedonista, macunaímico, solicitado pelos atuais padrões de consumo. Não há incompatibilidade entre o caráter nacional, o imaginário brasileiro, e o mundo capitalista, sem nenhum caráter que nos

oferecem. Daí a rejeição final do filme ao nosso herói, com todos seus encantos e apelos.”<sup>27</sup>

Em seu igualmente fundamental *Macunaíma: da literatura ao cinema* Heloísa Buarque de Hollanda faz considerações semelhantes, ao relatar comentários de Joaquim Pedro acerca de seu filme em que diz que a desinibição do personagem, tão típica da cultura brasileira, seria um ponto importante e positivo na constituição de um novo herói que se busca, o herói moderno, vitorioso, em detrimento do herói romântico, marcado pela derrota. Mas que, devido à sua clara inconsciência perante a realidade que o cerca, Macunaíma ainda não conseguia ser esse herói desejado.<sup>28</sup>

Portanto, pelo menos acerca de uma questão, conseguimos chegar a um consenso: Joaquim Pedro busca, através de *Macunaíma* promover uma crítica ao comportamento dos brasileiros (uma vez que Macunaíma é o “herói de nossa gente”, síntese da cultura nacional), uma crítica à postura geralmente passiva e festiva desse povo diante da realidade que lhe é colocada. É como se o diretor estivesse, com seu filme, perguntando-se até quando os brasileiros permanecerão com essa postura perante a realidade, permitindo que coisas como essa (o golpe militar de 1964) aconteçam. Joaquim Pedro se mostra profundamente incomodado com essa capacidade brasileira de transformar tudo em festa, em alegria, em cor, como bem mostra essa afirmação sua, novamente citada por Heloísa Buarque de Hollanda:

“*Macunaíma* mostra que o balão inchado e colorido do Tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar, do mesmo jeito que Macunaíma, personagem, festeja muito, mas acaba comido pelo Brasil”<sup>29</sup>

Dessa forma, o personagem Macunaíma se coloca sob a câmera do diretor como um sujeito essencialmente preguiçoso, “colorido”, enfeitiçado pela tentação do dinheiro<sup>30</sup> e que se empenha em uma busca obsessiva que o leva a se perder diante de seus verdadeiros objetivos (se é que em algum momento de sua jornada ele os possuiu) e a, no fim das contas, desatento perante a realidade que o cerca, ser devorado. Essa crítica é, portanto, claramente colocada, e de uma forma que escapa do que poderia ser, aparentemente, encarada como uma postura moralista por parte do diretor. Pois Macunaíma é, para Joaquim Pedro de Andrade, o retrato do brasileiro, que é capaz de subverter valores morais ou, principalmente, ignorá-los, mas não consegue enxergar-se em sua condição de subdesenvolvimento e miséria.

Retornamos então à questão colocada acerca da caracterização ou não do herói sem caráter como vítima no momento de sua morte. E parece que, ao retornamos a esse ponto, após as colocações feitas acima, a busca pela superação do que seria uma contradição entre a visão proposta aqui e a defendida por Ismail Xavier, Ivana Bentes e Heloísa Buarque de Hollanda se torna mais fácil. Realmente, quando devorado por Uiara, Macunaíma não possui mais a simpatia do espectador, diante da sucessão de atos egoístas e individualistas que acaba por afastá-lo de seus irmãos e diante da constatação por parte de Joaquim Pedro de Andrade acerca da possibilidade de compatibilidade entre o comportamento “macunaímico” e a lógica da sociedade de consumo. Sua

morte, portanto, é de fato uma punição por sua postura, absolutamente condenada pelo diretor. No entanto, o personagem continua sendo a síntese do caráter nacional (ou da ausência dele), com seus méritos e limitações. E foi esse brasileiro, que erra em suas avaliações da realidade ou que, na maioria das vezes, sequer se propõe a avaliá-la, que não se reconhece enquanto subdesenvolvido e, por conseguinte, antropófago em potencial, que foi vítima do regime militar, que sofreu as conseqüências da ditadura, seja através da violência física ou da violência intelectual. Esse foi o brasileiro comido pelo Brasil. Nesse sentido, *Macunaíma*, com todo o seu egoísmo e individualismo, continua sendo uma vítima da brutalidade antropofágica do governo dos militares.

Talvez um trecho de Johnson, que, apesar de se aproximar bastante da visão de Xavier, procura tornar um pouco mais problemática essa análise, endosse o que foi dito aqui, apontado ainda para mais uma questão, a da autofagia:

“(…) Por todo o filme *Macunaíma* passa por um processo de desmistificação. Sua atitude geralmente anarquista com certeza ofende a ideologia dominante, mas, ao mesmo tempo, ele não é o tipo de herói desejado por aqueles que se opõem à ideologia dominante. Através de sua própria preguiça e egoísmo, *Macunaíma* derrota a si próprio. Ele se torna, na realidade, seu próprio antagonista. Ele é um herói falido. O diretor freqüentemente observou que *Macunaíma* é um filme sobre um brasileiro devorado pelo Brasil, mas, como *Macunaíma* representa, tão freqüentemente, o próprio Brasil, podemos dizer que o tema nas entrelinhas é o da autofagia: o Brasil devora seus cidadãos através da pobreza e do subdesenvolvimento, seus cidadãos devoram o Brasil e o Brasil, conseqüentemente, devora a si próprio.”<sup>31</sup>

#### **2.4) A crítica à antropofagia do capitalismo e da sociedade de consumo**

Há, no entanto, em *Macunaíma*, uma crítica ainda mais evidente, onde o uso da Antropofagia é ainda mais explícito: a crítica ao sistema capitalista como um todo e, mais especificamente, à inserção dos países subdesenvolvidos (particularmente o Brasil) nesse sistema. Uma cena em que esse posicionamento de Joaquim Pedro fica bastante claro é naquela em que o herói, convidado para a festa de casamento da filha de seu grande inimigo, Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente, se depara com uma assustadora feijoada antropofágica, onde os próprios convidados se transformam em alimento \*\*.

Talvez seja nesse momento que Joaquim Pedro de Andrade deixe mais explícito o papel da prática antropofágica em seu filme: como bem observa Robert Stam,

“(…) nesse filme-chave para o Tropicalismo [*Macunaíma*], o tema [da Antropofagia] é utilizado para fazer uma crítica da repressão e do modelo predatório do capitalismo que estava no centro do “milagre econômico” brasileiro. (...) Dos dois pólos da metáfora do canibalismo, *Macunaíma* dá ênfase ao negativo, pois explora o motivo antropofágico para expor a estrutura de classe predatória da sociedade brasileira”<sup>32</sup>

Ou seja, o diretor está criticando, principalmente, a essência canibal dessa sociedade, especialmente nos países subdesenvolvidos, onde, segundo suas próprias palavras, reproduzidas por Stam

“O canibalismo é um modelo exemplar do consumismo comum aos povos subdesenvolvidos (...). As classes conservadoras dominantes mantêm seu controle da estrutura do poder – enquanto nós redescobrimos o

canibalismo (...). As relações atuais de trabalho, assim como as relações entre as pessoas, ainda são basicamente canibais. Os que podem devoram os outros através do consumo de produtos, ou ainda mais diretamente nas relações sexuais. O canibalismo apenas se institucionalizou e espertamente se disfarçou”<sup>33</sup>

Em *Macunaíma*, “toda relação é um ato de consumo, para o qual as personagens não parecem ter medida. Isso se torna mais claro na composição estética desses personagens, marcada por excessos e que em nada se aproxima da cenografia do Cinema Novo.

No fim das contas, portanto, o que Joaquim Pedro está propondo com o uso da Antropofagia em seu filme é um análise profundamente crítica da condição de subdesenvolvimento do Brasil, e de sua inserção, enquanto tal, no sistema capitalista..

No entanto, mesmo com essa crítica tão visível, e mesmo tendo promovido, como citado anteriormente, uma crítica ao movimento tropicalista, em sua capacidade de devorar as mais diversas referências culturais e transformá-las em cor, em música, em alegria, parece haver nessas falas de Joaquim Pedro um reconhecimento positivo dessa capacidade antropofágica dos subdesenvolvidos e apontamentos para uma saída dessa condição em que se encontram: e, para o diretor e roteirista de *Macunaíma*, essa saída se dá, novamente, pela Antropofagia:

“A Antropofagia é uma forma de consumo que os desenvolvidos usaram de maneira exemplar. Os índios brasileiros, notadamente, logo ao serem descobertos pelos nossos primeiros colonizadores, tiveram a felicidade de escolher o bispo português D. Pedro Fernandes Sardinha, para comê-lo em ato memorável (...). Hoje, ao constatar claramente, com a reafirmação do poder das classes brasileiras tradicionalmente dominantes e conservadoras, que nada mudou, redescobrimos a autofagia”<sup>34</sup>

Bentes diz que “(...) Joaquim Pedro toma a antropofagia como base, mas a coloca num impasse”<sup>35</sup>. Segundo o próprio diretor, citado pela autora,

“Todos os produtos de consumo são redutíveis, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, relações sociais, políticas e econômicas, são ainda fundamentalmente antropofágicas.”<sup>36</sup>

Mas Bentes continua, apontando que o cineasta vai além em sua análise da condição antropofágica dos subdesenvolvidos: Joaquim Pedro reconhece nossa fraqueza diante da antropofagia da sociedade de consumo, da cultura de massas e dos mecanismos cada vez mais vorazes do capitalismo<sup>37</sup>:

“Os novos heróis à busca de uma consciência coletiva partem para devorar o que, até aqui, devorou-os, mas estão muito frágeis (...) A nossa força, no momento, está dando no máximo para um impotente destruir outro impotente. Há novos heróis. Eles tentam devorar quem os devora. Mas os contestadores são industrializados pelos órgãos de divulgação e passam a ser consumidos, isso é, comidos, como todos aqueles que aceitam. Enfim, quem pode come o outro. *Macunaíma* foi um sujeito comido pelo Brasil. Quem comia no tempo em que os índios devoraram o Bispo Sardinha continua comendo até hoje”<sup>38</sup>

Ou seja, como afirma a própria Ivana Bentes em seu livro, para Joaquim Pedro de Andrade, em *Macunaíma*, a “Antropofagia pode ser um remédio ou um veneno”<sup>39</sup>. Naquele ano de 1969, essa foi a grande sacada de seu filme.

### 3) ADAPTAÇÃO PELA DEVORAÇÃO: O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO DE MACUNAÍMA PARA O CINEMA

Ainda que reconheçamos, então, esse impasse colocado por Joaquim Pedro de Andrade, continua parecendo, uma vez seguindo o raciocínio proposto até aqui, que a Antropofagia em Macunaíma é, majoritariamente, negativa. Onde estaria, então, o sentido dúbio do conceito na obra do cineasta ? Uma pista já foi dada, no sentido de a saída para o subdesenvolvimento se dar, novamente, através da prática antropofágica (numa retomada das diretrizes do modernismo). No entanto, isso se torna bem mais claro quando analisamos o processo de adaptação da rapsódia de Mário de Andrade para o cinema por Joaquim Pedro. É aqui que o antropófago que vive no cineasta se revela.

Em *Macunaíma: da literatura ao cinema*, Heloísa Buarque de Hollanda analisa alguns pontos fundamentais dessa adaptação, levantando, logo no início de seu capítulo sobre o filme de Joaquim Pedro, uma questão de grande importância para nossa reflexão sobre esse processo: seria possível a transposição literal da rapsódia de Mário de Andrade para o cinema ? Ela mesma responde:

“Macunaíma foi escrito no final da década de 1920, década do modernismo, período extraordinariamente polêmico e revolucionário, que determinou, no Brasil, uma produção cultural renovadora, mas também profundamente contraditória. (...) Era uma época mais de descoberta do que de reflexão e definição. (...) Na tentativa de identificar o caráter brasileiro, as raízes inconscientes de sua nacionalidade, procura expressamente se submeter às formas de criação popular coletivas (...) A década de 60, por sua vez, retoma em novos termos a proposta modernista de descoberta do Brasil. Em 22, falava-se em independência cultural como em 60 falava-se em independência econômica. A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica. (...) É nesse momento que Joaquim Pedro 'adapta' para o cinema a rapsódia modernista. Nesse caso, dois aspectos merecem atenção: primeiro, ao contrário de Mário, a distância crítica estabelecida frente ao texto original. Segundo, as implicações específicas da passagem do discurso literário para o cinematográfico.”<sup>40</sup>

Assim, ao mesmo tempo que nos relembra que a rapsódia modernista é também uma adaptação, de inúmeras lendas indígenas, de modismos brasileiros e dos escritos do etnólogo alemão Koch-Grünberg, Hollanda reconhece as diversas problemáticas que envolvem o processo de transposição de uma obra literária para o cinema. E, a partir daí, aproximando o processo de adaptação realizado por Joaquim Pedro ao semelhante processo realizado Mário de Andrade, a historiadora reconhece a qualidade da realização do cineasta.

“Mário, ao literatizar um discurso mítico preexistente, imprime a esse discurso uma nova dimensão. (...) Por sua vez, ao cinematizar o discurso literário de Mário, Joaquim Pedro faz o mesmo. Se o discurso literário tende naturalmente a racionalizar o mítico, o discurso cinematográfico materializa o literário.”<sup>41</sup>

Ivana Bentes aponta que,

“Ao adaptar o livro de Mário de Andrade, Joaquim Pedro se propõe a fazer um filme diferente de tudo o que já foi feito em matéria de cinema. Fabulação sarcástica que desconstrói o personagem épico, heróico ou

nacional pela segunda vez. Para o 'herói sem caráter' de Mário o cineasta propunha um 'filme sem estilo', ou melhor: 'cujo estilo seria não ter estilo. Uma antiarte no sentido tradicional da arte.'<sup>42</sup>

Partindo dessa premissa acerca da transposição de Macunaíma para o cinema, temos uma série de mudanças realizadas por Joaquim Pedro em relação a história contada por Mário na década de 1920.

A primeira delas, como já apontado anteriormente, diz respeito ao nascimento do herói. Se na obra de Mário de Andrade este ocorre de forma épica e solene, no filme o nascimento do herói possui um tom paródico. Mas não é só isso: enquanto no livro Macunaíma nasce num lugar sugestivamente vago, no filme o nascimento é situado com precisão (Pai da Tocandeira, Brasil).

Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda diz que

“Se Mário estava empenhado na descoberta das raízes do 'caráter brasileiro' – ou da falta desse caráter – Joaquim, por sua vez, se interessará pela crítica de um 'caráter brasileiro' localizado e politicamente definido.”<sup>43</sup>

A partir daqui, podemos dividir as mudanças promovidas por Joaquim Pedro na saga do herói sem caráter em dois tipos diferentes. Em primeiro lugar, temos um aspecto importante do filme, que se distancia da rapsódia modernista, que diz respeito ao papel da magia na história de Macunaíma. Enquanto no livro ela é encarada com total naturalidade, como parte fundamental do mundo do herói, no filme todo o aspecto mágico da história é suspenso. Assim, conforme assinala Buarque de Hollanda, “no filme *Macunaíma* (...), a magia difusa do texto ou é eliminada ou é atribuída claramente às suas formas cristalizadas do uso popular (feitiço, credence ou macuma).”<sup>44</sup> Isso fica explícito em seqüências como aquela onde o herói “brinca” com Sofará na floresta e, após fumar um cigarro de petum lhe dado por ela, que era feiticeira, se transforma em um “príncipe lindo”; naquela onde Macunaíma, ao invés de transportar tragicamente a mãe para o outro lado do brejo (como ocorre no livro), esconde desta comidas gostosas num esconderijo bem disfarçado; e ao ganhar roupas de adulto de uma velhinha da roça, ao invés de “crescer igualado pela cutia”, como no texto de Mário (lembramos que, no filme, Macunaíma já nasce crescido). Heloísa Buarque de Hollanda conclui então que a suspensão da magia é importante no sentido de reduzir a história de Macunaíma, suas idas, suas vindas, à dimensão real, crônica tragicômica e anti-heróica<sup>45</sup>.

O segundo tipo de adaptações promovidas pelo cineasta diz respeito à aproximação de *Macunaíma* com o contexto brasileiro da década de 1960. Nesse sentido, os exemplos são diversos: Macunaíma, Jiguê, Maanape e Iriqui se transformam em retirantes, indo para a cidade de pau-de-arara<sup>46</sup>, Ci, ao invés de trançar uma rede com os fios do cabelo para enfeitiçar o herói, “trança uma rede” com notas de dinheiro, mostrando que, na cidade, o feitiço tem outro nome<sup>47</sup>, Vei, a Sol, é transformada em retirante nordestina<sup>48</sup>, “ (...) a explicação comovida do pai do Mutum (cap. X) transforma-se em discurso 'subversivo' de desordeiro vadio; teque-teque e o gambá das moedas de ouro (cap. XII), no golpe do pato pelo vigarista; tico-tico e chupinzão (cap. XII) no engraxate e o

pivete; Susi, a piolhenta feiticeira (cap. XIII), numa prostituta; macaco mono (cap.XII), no mendigo do mangue.”<sup>49</sup>

Assim, essas mudanças em relação ao livro de Mário de Andrade promovidas por Joaquim Pedro obedecem a um critério de atualizar e concretizar os abstratos espíritos da mata. Heloísa Buarque de Hollanda conclui:

“Os duendes que povoam o mundo do herói de Mário são agora caracteres tipológicos que compõem o mundo de Macunaíma de Joaquim: o vadio, o vigarista, o pivete, a prostituta, o mendigo. Os confrontos da nova viagem são menos nobres, sem dúvida, mas trazem a marca comum da doença do sistema no qual o herói quer ser vitorioso.”<sup>50</sup>

Por todas essas alterações promovidas na rapsódia de Mário de Andrade em sua transposição para o cinema, chamo o processo de adaptação comandado por Joaquim Pedro de Andrade de “adaptação pela devoração”. O cineasta é, também, um antropófago. Ele devora a obra modernista, a digere de acordo com suas experiências, sua história, sua cultura, seu tempo, e devolve uma nova obra, marcada ainda por aspectos reminiscentes do Macunaíma da década de 1920, mas profundamente conectada ao seu contexto, ao momento em que foi produzida. Vale a pena dar a palavra ao próprio Joaquim Pedro:

“Escrevi duas adaptações que me consumiram quatro meses. (...) Na primeira eu tentava racionalizar, domar o livro. Mas as coisas colidiam. Iam em várias direções e não se completavam. Já na segunda, quando entendi que Macunaíma era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil, as coisas ficaram mais coerentes e os problemas começaram a ser resolvidos uns atrás dos outros.”<sup>51</sup>

E continua,

“Para ser justo, considero o filme um comentário do livro, e só consegui solucioná-lo artisticamente quando o entendi politicamente e pude atualizá-lo”<sup>52</sup>

Dessa forma, Joaquim Pedro de Andrade confirma a opinião de Heloísa Buarque de Hollanda, para quem

“Joaquim (...) transforma o livro afetivo e melancólico de Mário de Andrade num filme incisivo, crítico e pessimista. Joaquim comenta politicamente a rapsódia. Interessa-lhe, sem as atenuantes do livro, o aspecto de herói inconsciente de Macunaíma. E que por isso, termina derrotado, comido pela Iara, abandonado e vencido. Sua trajetória, em todos os lances do nascimento até a morte, é da terra para a terra. Ele come terra do princípio ao fim do filme, acaba comido por ela, como uma fatalidade. O Macunaíma de Joaquim nunca será a Ursa Maior.”<sup>53</sup>

A Joaquim Pedro de Andrade só interessava o que não era seu. Lei do homem. Lei do antropófago.

#### **4) A ANTROPOFAGIA NO TEMPO: ANÁLISE HISTÓRICA DE UM CONCEITO**

Encerro aqui minha análise do filme *Macunaíma* em si. E passo para uma proposta que considero bem mais arriscada. Ao destrinchar o processo de reapropriação do conceito de Antropofagia cunhado na década de 1920 por Oswald de Andrade pelo cinema de Joaquim Pedro de Andrade nos anos 60, esbarrei-me com um fértil campo de possibilidades abrindo-se diante dessa

pesquisa: me refiro ao estudo da Antropofagia enquanto um conceito no tempo.

Nesse sentido, revela-se de fundamental importância o trabalho do historiador alemão Reinhart Koselleck. Em seu livro *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, mais especificamente no quinto capítulo, intitulado *História dos conceitos e história social*, Koselleck realiza uma importante análise acerca da constituição de um campo próprio na historiografia dedicado ao estudo dos conceitos, campo esse dotado de uma metodologia própria e intrinsecamente conectado aos estudos políticos e sociais. Assim, segundo o historiador alemão,

“(…) a história dos conceitos não é um fim em si mesma, ainda que tenha um aparato metodológico próprio. A história dos conceitos também pode ser definida como parte metodologicamente autônoma da pesquisa social e histórica.”<sup>54</sup>

E no que consistiria essa metodologia da história dos conceitos? Seria, resumidamente, a utilização das análises sincrônica e diacrônica do conceito estudado. Nas palavras do autor:

“Tal procedimento [a análise sincrônica] parte do princípio de traduzir significados lexicais em uso no passado para a nossa compreensão atual. A partir da investigação de significados passados, tanto a história dos termos quanto a dos conceitos conduz à fixação desses significados sob a nossa perspectiva contemporânea. Enquanto esse procedimento da história dos conceitos é refletido metodologicamente, a análise sincrônica do passado é completada de forma diacrônica. A redefinição científica de significados lexicais anteriores é um dos mandamentos básicos dos estudos diacrônicos.

Essa perspectiva metodológica, operacionalizada ao longo das épocas, acaba por se transformar, também no que diz respeito ao conteúdo, em uma história do respectivo conceito ali abordado.”<sup>55</sup>

Nesse sentido, pretendo caminhar em minha pesquisa para um aprofundamento da análise diacrônica do conceito de antropofagia, ao buscar um estudo não só de tal conceito na obra de Oswald de Andrade dos anos de 1920 e posteriormente no filme *Macunaíma*, mas tomando como objetos também outros sentidos da antropofagia, como o assumido nos textos finais de Oswald, na década de 1950, e a apropriação de tal conceito feita pelo movimento tropicalista, algo que já foi “pincelado” nesse trabalho, mas que ainda merece um olhar mais cuidadoso e detalhado.

“Exatamente quando se focaliza a duração ou a transformação dos conceitos sob uma perspectiva rigorosamente diacrônica, a relevância histórica e social dos resultados cresce. Por quanto tempo permaneceu inalterado o conteúdo suposto de determinada forma lingüística, o quanto ele se alterou, de modo que, ao longo do tempo, também o significado do conceito tenha sido submetido a uma alteração histórica? É apenas por meio da perspectiva diacrônica que se pode avaliar a duração e o impacto de um conceito social ou político, assim como das suas respectivas estruturas. As palavras que permanecem as mesmas não são, por si só, um indicio suficiente da permanência do mesmo conteúdo ou significado por elas designados.”<sup>56</sup>

Para compreender todas as minúcias dessa redescoberta do conceito por movimentos culturais como o Cinema Novo e o Tropicalismo, faz-se necessário, então, a constituição de uma história da Antropofagia. É nesse ponto que tal pesquisa deve se aprofundar.

- 
- 1 FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: O Homem que Come*, p. 10.
- 2 ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *A Utopia Antropofágica*. Editora Globo, 1990.
- 3 FONSECA, Maria Augusta. op. cit., p. 55.
- 4 Idem
- 5 JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian Cinema*, 1982.
- 6 STAM, Robert. “A Estética da Resistência”. In: STAM, ROBERT & SHOHAT, Ella. *Crítica à Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- 7 Idem.
- 8 ANDRADE, Oswald de. op. cit.
- 9 Idem.
- 10 FONSECA, Maria Augusta. op. cit., p.58.
- 11 Idem.
- 12 BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: A Revolução Intimista*, p. 21.
- 13 Idem.
- 14 XAVIER, Ismail. *Macunaíma: as ilusões da eterna infância*. In: *Alegorias do Subdesenvolvimento*. p. 20
- 15 Idem.
- 16 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 101-102.
- 17 Idem, p. 23.
- 18 BENTES, Ivana. op. cit., p. 75
- 19 JOHNSON, Randal & STAM, Robert. op.cit., p. 37-38.
- 20 BENTES, Ivana. op.cit., p. 75.
- 21 XAVIER, Ismail. op. cit., p.150
- 22 Idem.
- 23 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op.cit., p. 74.
- 24 JOHNSON, Randal. *Cinema Novo and Cannibalism*. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian Cinema*., p. 183.
- \* É interessante promover aqui uma comparação entre livro e filme. Na obra de Mário de Andrade, o personagem também é atacado pela Uirara, ao ir nadar em uma lagoa. No entanto, Mário permite que seu herói sobreviva, mesmo que “(...) sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedos sem os cocos-da-Bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros”, para morrer de forma heróica, subindo aos céus e se transformando na Ursa Maior.
- 25 XAVIER, Ismail. op. cit., p. 154.
- 26 Idem, p. 155
- 27 BENTES, Ivana. op. cit., p. 97.
- 28 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 115
- 29 Idem, p. 100
- 30 Idem, p. 90
- 31 JOHNSON, Randal. op.cit., p. 189.
- \*\* Novamente uma comparação entre filme e livro. Na rapsódia de Mário de Andrade, não há a “feijoada antropofágica” filmada por Joaquim Pedro, com o gigante Venceslau Pietro Petra sendo devorada pela caopora, sua companheira, após ser enganado por Macunaíma e cair na macarronada que ela preparava, onde o molho era feito de sangue humano.
- 32 STAM, Robert. op. cit., p. 433
- 33 Idem.
- 34 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 117
- 35 BENTES, Ivana. op. cit., p. 97
- 36 Idem.
- 37 Idem.
- 38 Idem, p.98

- 
- 39 Idem.  
40 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 65-66  
41 Idem, p. 68  
42 BENTES, Ivana. op. cit., p. 87.  
43 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p.72-76.  
44 Idem, p. 79.  
45 Idem, p. 85.  
46 Idem, p. 85-86.  
47 Idem, p. 90.  
48 Idem.  
49 Idem, p.91.  
50 Idem.  
51 ANDRADE, Joaquim Pedro de. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 113.  
52 Idem, p. 83.  
53 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. op. cit., p. 84.  
54 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*.  
p. 114.  
55 Idem, p. 104-105.  
56 Ibidem, p. 105.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 23 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1986.  
ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. Obras completas. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1995.  
\_\_\_\_\_. *Estética e Política*. Obras completas. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1992.  
BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.  
FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo, Brasiliense, 1982.  
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora e Embrafilme, 1978.  
JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Austin, Texas, University of Texas Press, 1988.  
KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2006.  
SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.  
XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993. p. 150.

