



MACUNAÍMA, A TRAJETÓRIA DE UM HERÓI MODERNO

MACUNAÍMA, THE MODERN HERO TRAJECTORY.

Valter Aparecido Barcala¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo demonstrar o caráter modernista de Macunaíma, pautando-se mais no filme do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1969, do que no livro de Mário de Andrade escrito em 1928.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Folclore. Sociedade.

ABSTRACT: This article intends to demonstrate Macunaíma's modernist character, based more on Joaquim Pedro Andrade's film, 1969, than Mario Andrade's book, written in 1928.

Keyword: Movie, Folklore, Society.

Introdução

Mário de Andrade foi um dos expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922, onde obras inovadoras e vanguardistas que, rompiam com os padrões estéticos, até então vigentes, foram apresentadas ao público paulistano no Teatro Municipal. (Divalte; 2002, p.327). Mário de Andrade procurou fazer uma ponte entre a expressão popular e a erudita, alcançando as classes menos favorecidas através de sua própria produção cultural. Chegar as massas também era um preocupação do Cinema Novo, principalmente após 1964.

¹ Licenciado em História e Pedagogia, Especialista em Metodologias do Ensino e Aprendizagem da História, pelo Instituto de Educação São Luís, Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor Titular de Cargo da Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo. E-mail: valterbarcala@yahoo.com.br



O movimento denominado Cinema Novo inicia-se no final dos anos 50, tendo como meta a produção independente e de baixo custo. O cineasta Nelson Pereira dos Santos afirmou:

O Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há influência da literatura

nordestina, dos anos 30, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mário de Andrade. A música(...), a pintura brasileira foi a vanguarda da descolonização, que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro. Por exemplo, Di Cavalcante, Pancetti, (...) Portinari.” (Ridenti, 2000, p. 90).

A década de 60 é marcada por profundas transformações, crescente urbanização, desenvolvimento dos meios de comunicação, transportes, indústria. No plano político, um modelo ufanista e cerceador dos direitos políticos e constitucionais, principalmente após a decretação do Ato Institucional n.5, o artigo 5 e 6, do mesmo Ato, decretava:

ART.5 A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I** - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II** - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III** - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV** - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;*
 - b) proibição de freqüentar determinados lugares;*
 - c) domicílio determinado.*

§ 1º

O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados.



§ 2º

As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário.

ART. 6 “Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamobildade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

No plano cultural, o tropicalismo buscava uma linguagem brasileira para expressar os problemas brasileiros.

Alguns autores ousaram sugerir *traduções* políticas para o tropicalismo: segundo Roberto Schwarz, em texto produzido no calor da agitação política e cultural dos anos 60, o tropicalismo seria, em sua proposição de entrelaçamento estético entre o moderno e o arcaico, uma expressão ambígua *entre crítica e integração* ao que significou politicamente a instauração da ditadura militar, também ela articuladora do moderno e do arcaico. (Ridente, 2000, p. 280)

Dentro deste panorama, o Movimento Modernista de 1922, e os modernistas são revisitados. Randal Johnson afirma,

Há muitos paralelos entre o modernismo e o cinema novo. Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: o modernismo, contra o parnasianismo e sua linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava a ideologia da estrutura de classe arcaica da sociedade brasileira; o cinema novo, contra a chanchada e os filmes sérios produzidos em São Paulo, especialmente os da Vera Cruz, os quais refletiam, ambos, uma visão colonizada, idealizada e inconseqüente da realidade brasileira.”(Ridenti, op.cit., p. 23-25)

O filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro é uma alegoria do Brasil moderno, um Brasil cheio de crises.



Os filmes do Cinema Novo, em sua primeira fase (final dos anos 50 início dos anos 60), foram feitos para um público intelectualizado, falhando no ponto de vista comercial.

Segundo Glauber Rocha:

O Cinema Novo descreveu, poetizou, discursou, exercitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens feios, sujos, descarnados, morando em casas sujas, feias, escuras.

O cinema enquanto instrumento de conscientização política e social foi levado com rigor pelo Cinema Novo.

Em sua primeira fase, o Cinema Novo concentrou-se na temática rural, abordando principalmente a miséria dos camponeses nordestinos. Filmes como *Vidas Secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, são expoentes desta fase, assim como o filme de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* de 1964, mas só foi concluído em 1984.

Em sua Segunda Fase, pós Golpe de 64, o Cinema Novo toma como foco principal a classe média urbana e as incertezas políticas e sociais.

Desta Fase, entre muitos exemplos citamos os filmes; *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *O Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, este apontado como o mais significativo do período.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma*, é uma alegoria² do Brasil que despontava.

2. O filme

² O mito é um dispositivo utilizado pelos antigos, para contar os fatos acontecidos em relação sua vivência cotidiana, utilizando-s da linguagem simbólica.



Diferente dos heróis da mitologia clássica, em que o nascimento é difícil ou cheio de presságios, Macunaíma nasce fácil, já homem formado.

Os heróis provinham do relacionamento de deuses com as mulheres comuns, tinham determinados poderes, como Hércules, detentor de grande força, ou Aquiles com sua invulnerabilidade. Não se conhece a paternidade de Macunaíma, talvez a própria terra.

Macunaíma é a representação do brasileiro que já nasce sem infância, abandonado a própria sorte, aprendendo no dia-a-dia a heróica tarefa de sobreviver, órfão de pai, que na simbologia familiar é a representação de autoridade. Em sua trajetória Macunaíma destituído de limites e das noções de direito e dever para com seus semelhantes, cria uma noção particular e egocêntrica da própria vida.

Como todo herói Macunaíma tinha seus poderes.

A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A água parara pra 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 principiou choramingando, 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 átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito.²

O poder de Macunaíma é o da adaptabilidade, ele se adapta ao meio para sobreviver e sanar suas vontades, sejam elas quais forem.

(...) a fome bateu no mucambo. Caça, ninguém não pegava caça mais, nem algum tatu-galinha aparecia!... Macunaíma estava muito contrariado por causa da fome. No outro dia falou pra velha:

_ Mãe, quem leva nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha, e pergunta assim.

A velha fez. Macunaíma pediu pra ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejuar marombas flechas piguás sapiqás corotes uruoelá no teso do outro lado do rio. Quando a velha abriu os olhos estava lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais(...)



O folclore é uma constante, tanto no livro de Mário de Andrade, quanto no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade. O nascimento, o encontro com o curupira, a luta com o gigante pela posse do muiraquitã, e a morte quando de seu encontro com a Uiara.

No filme, a morte da mãe é uma ruptura, pois Macunaíma junto com seus irmãos partem para a cidade grande, em um determinado momento Macunaíma se depara com uma fonte, e molhando-se em suas águas se transforma em homem branco, temos aqui uma crítica ao preconceito racial, a sociedade é preconceituosa, o Brasil serve-se do trabalho escravo a mais de 500 anos. A tivemos no Brasil Colônia (1500-1822), escravidão primeira dos nativos da terra e depois do negro africano, a tivemos no Império (1822-1889), onde a mão-de-obra e a economia girava exclusivamente sobre a escravidão, e a temos na República. A promulgação de Leis emancipacionistas e principalmente da Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel, então regente do Brasil em 1888, não aboliu a escravidão, apenas a escondeu, não houve integração do negro na sociedade, ele foi colocado a sua margem, ele, o negro, o imigrante, o analfabeto, são escravizados pela sociedade, vivem a margem dela, vivem nos morros, nos cortiços, nas malocas, nas favelas.

Este “racismo velado” fica evidente na obra cinematográfica, a exclusão social fica evidente na cena do “pau de arara” trazendo os migrantes para a cidade, e o motorista do caminhão manda todos descerem e avisa que a partir daquele ponto é cada um por si.

A sobrevivência depende da adaptabilidade, o poder de Macunaíma, e ele se adapta.

Na cidade, Macunaíma continua sua trajetória pela vida e pela sobrevivência. Temos a partir deste ponto no filme de Joaquim Pedro um distanciamento da obra literária, de Mário de Andrade, sem perder o ‘fantástico’, o folclórico original do livro.

Ele vê sua chance quando da perseguição da guerrilheira conhecida por “Ci”. Ela perseguida por policiais consegue eliminar alguns, e se esconde em uma grande garagem, Macunaíma presencia a “cena” e quando indagado por um policial sobre o rumo que a guerrilheira tomou, ele informa um caminho contrario e entra atrás dela, após uma luta, Ci fica inconsciente e ele “brinca” com ela e se apaixona. O que temos neste momento do filme é a inserção do momento histórico pelo qual passava o Brasil, representado pela guerrilheira urbana.



A passagem da guerrilheira pela “história” e rápida e humaniza a luta armada no Brasil, demonstrando o lado familiar desses que pegaram em armas para lutar pela democracia. Ci, a guerrilheira, morre a caminho de uma ação juntamente com o filho que teve em seu relacionamento com Macunaíma. Foi uma inserção ousada pois levou ao grande público a certeza de que algo não estava bem no regime imposto pelo golpe de 64.

Após a morte de Ci, Macunaíma, se empenha para conseguir o muiraquitã, que esta em poder do ‘gigante’ Venceslau Pietro Pietra, conhecido como Paimã, o gigante comedor de gente.

Em uma primeira tentativa se veste de mulher e tenta seduzi-lo. Não consegue e foge, uma cena caricata e carnavalesca.

Em uma segunda tentativa procura ajuda em um terreiro de candomblé, e através de um Exu que incorpora no “gigante”, lhe dá uma surra. Mas não consegue seu intento.

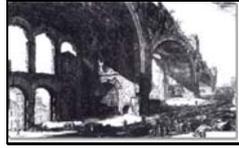
Venceslau, o “gigante”, com o intento de derrotar e comer Macunaíma, o convida para banquete onde será servida feijoada, feita na própria piscina da residência e onde os convidados servem como ‘ingredientes’. Macunaíma consegue jogar o ‘gigante’ na piscina e recupera o amuleto.

Em sua última jornada Macunaíma e seus irmãos voltam ao sertão onde moravam, levando da cidade apenas aquilo que tinha agradado a eles, vários eletrodomésticos, que representam o consumimos da sociedade capitalista.

Após desavenças, Macunaíma fica sozinho e passa contar suas aventuras a um papagaio.

A morte de nosso herói é trágica. Devorado por Uiara, entidade das águas, comedora de gente.

A cena final do filme de Joaquim Pedro é acima de tudo uma provocação à Ditadura Militar. Após ser levado para o fundo da lagoa, a “jaqueta” modelo militar que Macunaíma usava emerge junto a uma grande mancha de sangue, simbolizando não apenas, as mortes provocadas pela Ditadura, assim como a morte do próprio Regime Militar, no futuro, consumido por suas ações.



3. Conclusão

Representação de uma nação em busca de seu próprio caminho, Macunaíma é uma síntese do Brasil, de seus costumes, de seu folclore, de sua natureza, de suas contradições. Mostra o homem simples, que migra para as metrópoles em busca de sua própria sobrevivência, mas que não esquece suas raízes. Mostra as mazelas de um sistema político-econômico que devora o próprio homem, que o transforma em máquina, que o desumaniza.

Macunaíma é o Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Circulo do Livro, 1992.

203 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10.ed. São Paulo: Global Editora, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro, artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

DIVALTE, Garcia Figueira. *História: Série Novo Ensino Médio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

YAKHNI, Saray. *Macunaíma, um herói sem causa*. in www.mnemocine.com.br. Acesso em 10/05/2005

MARTINS, Ana Lúcia Lucas. Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma e a Indústria Cultural*. in

www.achegas.net/numero/quinze/ana_martins. Acesso em 12/05/2005.

FILMOGRAFIA

MACUNAÍMA; (1969). dir. Joaquim Pedro de Andrade.