

CINEMA TROPICALISTA OU AS DIVERSAS CONJECTURAS EM TORNO DO FILME *MACUNAÍMA*

Meire Oliveira SILVA*

- **RESUMO:** O maior sucesso de bilheteria de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969), também é sua obra mais analisada. Baseado na obra de Mário de Andrade (1928), o filme se abre às mais diversas discussões, inclusive, no que se refere à polêmica de que teria sido concebido como uma espécie de bandeira tropicalista. O cineasta nega as afinidades entre o longa-metragem e o Tropicalismo. Mas sua estética revela algumas escolhas curiosas, que suscitam intermináveis debates sobre o país e sua cultura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Literatura. *Macunaíma*. Tropicalismo. Joaquim Pedro de Andrade. Mário de Andrade.

“O poeta desfolha a bandeira...”

O Tropicalismo foi um movimento cultural surgido no final da década de 1960. Essa revolução nas artes brasileiras, como movimento organizado, durou especificamente de outubro de 1967 – conforme o relato de Carlos Calado (1997, p. 139), em 13 de outubro de 1967, *Alegria, alegria* foi apresentada pela primeira vez ao público no Teatro Paramount, em São Paulo, por Caetano Veloso acompanhado pela banda de rock argentina Beat Boys, arrancando aplausos em vez das costumeiras vaias despejadas pelo público arredio e contrário às guitarras elétricas – ao dezembro fatídico de 1968, quando foi decretado o *Ato Institucional n. 5*.

Em 1967 aconteceu o 3º *Festival de Música Popular Brasileira*, da *TV Record*, cujas eliminatórias começariam em setembro. Na época tais eventos musicais eram o palco propício para o já clássico combate entre *emepebistas* – grupo formado por Elis Regina, Geraldo Vandré e outros participantes do programa musical *O Fino da Bossa*¹ – e os “simpatizantes do iê-iê-iê”, formado pelo grupo tropicalista,

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – meire_oliveira@uol.com.br

¹ O *O Fino da Bossa* era liderado por Elis Regina aos domingos na TV Record. O programa era uma homenagem ao que havia de mais nacional da música popular brasileira de então e alcançava

favorável ao time da *Jovem Guarda*, liderado por Roberto Carlos. Os tropicalistas eram contrários às *regionalizações* e às *imposições folclóricas* em torno da música brasileira. Aliás, para Caetano Veloso e Gilberto Gil, a questão da universalização da cultura nacional ia além da esfera musical.

Para ambos, essa ampliação da cultura brasileira deveria estar isenta de preconceitos localistas e determinantes que norteavam toda a mentalidade nacional contra uma interpretação coerente da identidade da sociedade brasileira: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas [...]”, dizia Caetano (VELOSO, 1968, p. 167), para explicar a sua simpatia pelas ideias modernizadoras que começavam a entrar no país. Para fundamentar seus conceitos de inclusão e universalização da arte nacional, os tropicalistas, especialmente Caetano Veloso, recorreu ao *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade e ao pensamento modernista. O Tropicalismo, em 1967, revivia os ideais dos artistas modernistas de 1922, numa busca incessante pela descoberta do que havia de mais brasileiro na nossa expressão cultural, porém, operando esse discurso com um novo olhar. De acordo com Celso Favaretto (2000, p. 30), “[...] confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão da relação entre arte e política.”

O tropicalismo efetuou a condensação entre música e poesia, seguindo uma linha já propagada desde o Modernismo, mas sem muito êxito, já que se enfatizava ou o texto ou a melodia. Aproveitou também o que era considerado cafona e de mau gosto e elegeu como ícone Chacrinha, para o choque da ala intelectualizada da arte nacional. A canção *Tropicália* veio antes do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) e o nome utilizado para batizar o movimento foi sugerido antes dos dois anteriores (música e álbum), a Caetano, pelo cineasta Luís Carlos Barreto, ao comparar a letra da canção à instalação do provocador artista plástico Hélio Oiticica, no MAM-RJ, em 1967.

Tal agitação cultural ficou conhecida como *Tropicalismo*, sendo largamente repercutida pela imprensa, apesar de a obra de Oiticica chamar-se *Tropicália* – nome que soava mais agradável inclusive ao compositor baiano. Na verdade, Gil e ele não tinham muita consciência de que estavam enquadrados nesse movimento

altos índices de audiência. No entanto, após uma viagem de dois meses pela Europa, a “Pimentinha” percebeu que a hegemonia de seu programa estava ameaçada pelo grupo da “Jovem Guarda”, que comandava a festa musical aos sábados na mesma emissora, e o programa foi substituído pelo “Frente Única”, também na mesma linha do anterior, mas com o diferencial de vários apresentadores que se revezavam semanalmente. Às vésperas da estreia do programa, surgiu a ideia de se organizar um ato público em defesa da música popular brasileira. Em 17 de julho de 1967, junto com Geraldo Vandré, Edu Lobo, Jair Rodrigues, MPB-4 e outros cantores e compositores que apoiavam a “causa nacionalista” contra a tentativa de impedir a invasão da música estrangeira no país, Elis e seus companheiros seguiram do Largo São Francisco, no centro da capital paulista, ao Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio em protesto.

específico, alardeado continuamente pela imprensa, já explicava Gilberto Gil em entrevista a Augusto de Campos (1974, p. 193) que “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado.”

As ideias antropofágicas de Oswald de Andrade (2001, p. 50) foram incorporadas pelos músicos na transformação do tabu em totem, ou seja, operar dialeticamente um processo de deglutição – não de forma mecânica, mas consciente – dos velhos valores estrangeiros, para a construção de um novo saber, matéria-prima dessa nova proposta artística na tentativa de abrasileirar ainda mais a nossa cultura, proporcionando-lhe uma verdadeira identidade. Quando Caetano Veloso afirma que buscar a real cultura brasileira não é simplesmente voltar ao estado primitivo ou a uma espécie de orgulho utópico pelo subdesenvolvimento, pode-se depreender, nessa esfera de pensamento do compositor, total consonância com as ideias difundidas por Oswald de Andrade (2001, p. 50), presentes na entrevista a Joaquim Inojosa, em 1925:

[...] a formação da arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos “antepassados”, mas que contemplasse as conquistas do século XX, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel. Há, aliás, toda uma correspondência viva e direta entre as artes de hoje e o nosso tempo tão diverso dos tempos idos.

Apesar da grande polêmica, o *Tropicalismo* foi um movimento de ruptura que abalou a cultura brasileira – não somente na música. Seus integrantes foram muitos, junto a Caetano Veloso e Gilberto Gil, nessa empreitada de romper com todas as estruturas pré-estabelecidas e tradicionalmente aceitas pelo público. Participaram, com eles, Gal Costa, Tom Zé, os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, Nara Leão, José Carlos Capinan, o jornalista Torquato Neto e o compositor e poeta Rogério Duarte. É importante destacar que, apesar da enorme repercussão do movimento, até os próprios *tropicalistas* queixavam-se da redução de suas ideias ao exotismo de sons, cores e frutas. Somente personalidades musicais são associadas ao *Tropicalismo* ainda hoje, mas é preciso deixar claras a liberdade estética e a reação corajosa ao otimismo à propagação do pensamento ufanista em relação ao Brasil desenvolvimentista, após as intensas mudanças ocorridas entre as décadas de 50 e 70 no país. E uma das vertentes a herdar o legado tropicalista foi o Cinema, sobretudo o Cinema Marginal, pela sua proposta² que ia ao encontro dos ideais tropicalistas.

² O *Cinema Marginal* é o responsável por uma nova atitude frente ao convencionalismo ligado à alta cultura propagada pelo *Cinema Novo*. Essa marginalidade refere-se à busca de diálogo com as massas – objetivo alcançado em poucas exceções no *Cinema Novo* com, por exemplo, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade – e de mergulho na cultura popular, na chanchada, na televisão, no teatro de revista, no filme erótico, na cafonice e na Jovem Guarda, todos esses tabus evitados

“... e a manhã tropical se inicia”

Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha, provocou imensa inquietação no espírito questionador de Caetano Veloso. Ao sair da sessão, Caetano estava extasiado e, de certo modo, sentia que algo havia se transformado dentro dele:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candômlé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 1997, p. 99).

O diálogo entre o filme de Glauber Rocha e o Tropicalismo pode ser abordado a partir de diversos elementos. A carnavalização da História já é o elemento que invade a tela logo na cena paródica do “Descobrimento do Brasil”. Nela é mostrado o conquistador português – interpretado pelo *carnavalesco* Clóvis Bornay – Dom Porfirio Diaz, empunhado uma cruz, um cálice e uma bandeira, junto a um índio, formando, assim, o quadro do que seria uma primeira missa brasileira e alegórica, ao som de batuques africanos do candômlé.

É importante destacar que o sentido do termo Carnaval, bem como o de suas variantes, assumirá aqui a conotação defendida por Mikhail Bakhtin (1999), de inversão e de questionamento dos padrões tradicionalmente estabelecidos. Carnavalização, portanto, adquire o tom de chave interpretativa de todo o filme que traz o personagem do poeta Paulo Martins desfilando entre os vários personagens no comício do líder populista Felipe Vieira. A evolução do desfile assume ares de um “comício-carnaval” que debocha da hipocrisia nacional. Mesmo assim, o próprio Glauber Rocha mantém certo distanciamento ao falar sobre as ideias do Movimento Tropicalista. Quando foi questionado por um jornalista, em 1968, se ele próprio podia considerar-se um tropicalista, negou sua participação no Movimento. No entanto, não deixou de exaltar os méritos dessa nova onda cultural:

pela intelectualidade brasileira. Conforme afirmou Rogério Sganzerla, em seu filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), ironizando as limitações do subdesenvolvimento da cultura e, sobretudo, do Cinema Nacional em contraste com os padrões estrangeiros e os de Hollywood: “Quando não se pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”. É uma *metacrítica* anunciada no filme pelo próprio personagem de *Bandido* que cria uma empatia imediata com o espectador.

Soube que o Gilberto Freyre já começou a dar bronca, dizendo que ele lançou o tropicalismo e ninguém fala dele. Lançou mesmo. Mas aconteceu que o tropicalismo de que se fala é outra coisa, é uma explosão contraditória e agressiva deste Brasil de hoje, terra em transe. O negócio do tropicalismo foi o seguinte: quando saiu Terra em Transe ninguém falava em tropicalismo e muita gente esculhambou o filme sem entender direito. Depois, Caetano foi ver Terra em Transe, viu seis vezes, e fez essa música revolucionária que se chama “Tropicália”. Luiz Carlos Barreto, ouvindo a música, deu o nome: “Tropicália”. O nome pegou. Aí o José Celso Martinez fez a peça de Oswald de Andrade, O Rei da Vela, e dedicou o espetáculo a mim. Caetano tarou pelo Rei da Vela e lançou a Tropicália. O circo pegou fogo mas eu estava na Europa. Quando voltei já encontrei o movimento em andamento, com muitos teóricos, críticos, precursores e inimigos. Ora, o tropicalismo é o movimento mais tropicalista que existe. Vale tudo. Eu, no momento, estou pensando em outras coisas, mas incentivo as descobertas tropicalistas. [...] O tropicalismo nos liberta das manias europeias e nos lança no pânico carnavalesco do nosso Brasil, onde a bossa convive com a palhoça. Somente na consciência em chagas nascerá alguma coisa. (ROCHA, 1968).

Da mesma forma, outro cineasta cinemanovista prefere manter distância do Movimento, entretanto, com o diferencial de não acreditar que se tratava de uma proposta séria. Joaquim Pedro de Andrade demonstrou certa irritação ao ver seu longa-metragem *Macunaíma* (1969) relacionado às tendências tropicalistas, como explica em entrevista a Affonso Beato: “A impostação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento.” (ANDRADE, [19--]).

Todavia, resalto que o que realmente importa, nesse estudo, não é elencar os exemplos de “cinema tropicalista” existentes na cinematografia brasileira, mas analisar aqueles filmes que dialogaram com as mesmas propostas e os mesmos procedimentos utilizados no Tropicalismo. Obras que, entre 1967 e 1972, formaram o cerne do que seria o moderno cinema brasileiro em construção (e evolução) – para tal, citaremos algumas obras, mas o enfoque será voltado ao filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro.

Os processos de linguagem comuns ao Movimento Tropicalista e ao Cinema Brasileiro serão, portanto, significativos quando recaírem no mesmo recurso paródico, carnavalizante, alegórico, metalinguístico e polifônico na expressão. Ou seja, interessa-nos nesse momento fazer a ponte entre o filme *Macunaíma* e o *Tropicalismo* no que possam apresentar em termos de semelhanças, embora sem fazer com que esse procedimento implique numa busca de classificações ou reduções interpretativas de ambas as expressões culturais.

Porém, ao analisarmos a declaração do cineasta a Alberto Silva, é possível perceber a íntima relação existente entre a película e os ideais tropicalistas, mesmo que o cineasta afirmasse o contrário:

Eu achava que podia inclusive renovar o público de cinema, atrair aqueles que estavam afastados do cinema há muito tempo, o público da chanchada, por um caminho diferente, sem repetir as velhas fórmulas com variações. O *Macunaíma* é realmente diferente de tudo quanto foi feito em matéria de cinema, não pelo trabalho, mas em virtude do próprio livro [...] Procurei fazer um filme sem estilo predeterminado. Seu estilo seria não ter estilo. Uma antiarte, no sentido tradicional da arte [...] Não existem nele concessões ao bom gosto. Já me disseram que ele é porco. Acho que é mesmo, assim como a graça popular é frequentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas crianças. (ANDRADE, 1979).

A própria ideia de procurar diálogo com o público sempre foi uma meta perseguida por Joaquim Pedro de Andrade e por todos os cinemanovistas. André Bazin (1987), no clássico estudo *Qu'est-ce que le cinéma?*, afirma que o cinema é como uma criança para artes, assim como a literatura e o teatro, surgidos muito antes dele e também sempre a funcionar com uma de suas inspirações principais. O crítico é contundente ao defender o caráter democrático do cinema como uma arte acessível a todos, portanto, popular, sobrepunando-se ao teatro, arte social por excelência. É primordial ter isso em mente ao analisar as obras cinematográficas, compreendê-las como uma arte em evolução que, embora acelerada, não é contemporânea às demais. E a questão da adaptação está atrelada ao desenvolvimento dessa manifestação artística.

A literatura, a mais recorrente origem dessa técnica, precisa reconhecer o cinema como um acréscimo a sua importância, já que os diálogos que surgirão a partir desse paralelo estético só enriquecerão o universo que o engendrou. E esse é outro intuito desse estudo, procurar as imbricações das duas linguagens no que elas se acrescentam e refletem, sem definir a qualidade que se sobressai entre elas. Em momento algum existirá um juízo de valor que sobreporá uma manifestação artística à outra e nem uma discussão sobre a validade da adaptação. A investigação dos processos de formação das duas obras é o objeto a ser desvendado. Por isso, a exposição do livro de Mário de Andrade sempre estará atrelada ao filme de Joaquim Pedro, bem como às influências decisivas que ecoam por toda a parte, culminando nos seus “reflexos tropicalistas”.

Macunaíma é o segundo longa-metragem de Joaquim Pedro e o primeiro a receber enorme retorno de bilheteria, revelando-se um sucesso de crítica e público. O filme passou por diversos problemas antecedentes à estreia. Entre eles, a censura de muitas de suas cenas de nudez. Então, quando *Macunaíma* foi lançado, em 1969,

a censura subtraiu ao público quase dez minutos de fita. O veto incidiu especialmente sobre as formas sensuais do corpo da atriz Dina Sfat, que interpretava Ci – guerreira e mãe do mato, no livro homônimo de Mário de Andrade (2013), de 1928 – a guerrilheira urbana, protagonista de algumas das mais apreciáveis sequências eróticas do longa de Joaquim Pedro. O cineasta, por influência de sua família, conseguiu contatar o general que dirigia a censura na época e propôs a suspensão de algumas das dezesseis sugestões de cortes escolhidas anteriormente, conforme reproduz Ivana Bentes (1996, p. 101):

“No dia da tal sessão eu estava nervoso”, conta Joaquim numa entrevista à repórter de O Estado de São Paulo, Laura Greenhalgh, anos mais tarde, em 1980, quando já era possível falar sobre o assunto. “Durante a projeção, vi mães tapando os olhos das filhas. Ao final, estavam todas visivelmente escandalizadas.” O filme, conforme o sistema adotado de notas, recebeu muitos zeros. Desesperado, o cineasta deixou com o censor recortes da crítica internacional, todas elogiosas e positivas. O filme tinha sido exibido com sucesso no Festival de Veneza daquele ano, 1969. Depois de ler os recortes em casa, o general pediu que Joaquim escolhesse três cortes, que o resto ele liberaria. “Optei por algumas cenas de nudez e o filme foi exibido. É assim que se fazia censura no Brasil”.

Mesmo assim, tais cortes não impediram que o filme tivesse uma ótima repercussão no país. O seu estilo de “pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo” (BENTES, 2007, p. 107) seduziu um público há muito tempo “esquecido” pelo cinema, as camadas mais populares que eram fãs das chanchadas que sempre constituíram um elemento importante da cultura audiovisual brasileira, sendo refutada pela crítica intelectual da época e pelos integrantes do Cinema Novo, rotulando-as de apelativas e “despolitizadas”.

Macunaíma: o filme e o livro

Essa “chanchada cinemanovista” de Joaquim Pedro de Andrade, conforme já foi dito, possui diversos pontos de encontro com os propósitos tropicalistas. A princípio, o grande trunfo desse filme foi sua imensa projeção. E foi possível ver nessa realização, o objetivo mais caro às chanchadas produzidas entre 1940 e 1960, a passagem da cultura letrada sob o, até o momento, exclusivo domínio das elites, para uma cultura popular de rádio e cinema, subvertendo alguns parâmetros do aceitável bom gosto intelectual. O caráter de teatro de revista, de circo e rádio, incorporava e parodiava o modelo de produção hollywoodiana, carnavalizando-o com temas e trejeitos peculiares ao subdesenvolvimento da cinematografia brasileira do período em questão.

De acordo com Ivana Bentes (2007, p. 109), esse intuito foi perseguido por outras produções significativas da época, não por acaso também identificadas com o Tropicalismo:

O gênero está presente na própria montagem histórica de *O Rei da Vela*, de José Celso. Em especial, na nova relação com a plateia, que tanto o Teatro Oficina quanto os tropicalistas vão cultivar. Tirar a plateia do seu lugar de plateia era o que as chanchadas teatrais e cinematográficas vinham fazendo; dar um soco visual, produzir uma cine-sensação, era o que o cinema de Glauber buscava; “participador” era o nome para o espectador de Hélio Oiticica.

A grande questão que estava em jogo, sendo comum a todas essas manifestações artísticas, era o destaque dado ao “baixo” e ao gosto popular, como uma forma de carnavalização dos padrões vigentes cultuados pela elite intelectual. Mas esse popular não era simplesmente aquele tolerado e aceito como folclore, era antes um mal rejeitado pelo Estado e pelas elites culturais, sociais e econômicas que exaltavam outros valores, que nada tinham a dizer ao povo considerado analfabeto, despolitizado e domesticado. Esse mesmo povo que era a plateia de *Chacrinha*, dos filmes de Dercy Gonçalves, de *Grande Otelo*, e de todo o “mau gosto” dominante na cena musical, desde a *Jovem Guarda* até os tropicalistas, sempre duramente criticados pela esquerda tradicional.

Nas chanchadas falava-se a linguagem das ruas, dos bordões, dos chavões, do que havia de mais popular, já aparecendo nos títulos: *Vai que é mole* (1960), *O petróleo é nosso* (1954), *Quem sabe, sabe* (1956), entre outros. A fala popular, repleta de jogos verbais, trocadilhos, duplos sentidos e erros gramaticais, aparece como uma novidade no cinema brasileiro. No entanto, quando esse recurso é utilizado numa produção do Cinema Novo, por um cineasta considerado tão engajado e politizado, causa uma enorme repercussão. A solução encontrada pelo diretor de *Macunaíma* para adaptar essa rapsódia *marioandradeana* foi a desconstrução do personagem épico, histórico e nacional pela segunda vez. Ainda assim, não se tratava de uma simples adaptação de uma obra literária para a grande tela. Como explica Heloísa Buarque de Hollanda (1978, p. 54):

A preocupação cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica. É a época dos movimentos organizados do CPC e MPC pela popularização da cultura, e, no período pós-64, da grande efervescência intelectual e artística onde manifestações como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Cinema Novo, o Tropicalismo, refletem uma tomada de consciência por parte dos produtores de cultura frente aos problemas do país e do seu público. É nesse momento que Joaquim Pedro “adapta” para o cinema a rapsódia modernista.

Segundo a autora, ocorre uma mudança de eixo. Ou seja, se o ponto erigido pelos modernistas era a independência cultural, o Cinema Novo, naquele contexto histórico, contaria também com valores sociais e econômicos como questões decisivas para uma interpretação do Brasil:

Enquanto a brasilidade do herói de Mário de Andrade era sugerida por indícios como “mato-virgem”, “índia tapanhumas”, etc., o Macunaíma de Joaquim, que nasce emborcado na terra e é aclamado pela população, tem uma nacionalidade textualmente declarada: nasce no Brasil. 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. Nesse sentido, convém lembrar que, além da marcha de abertura, a cor dessa primeira sequência é, em todos os momentos o verde, o amarelo e a cor da terra. (HOLLANDA, 1978, p. 64).

No Cinema Novo, o “caráter brasileiro”, a “identidade nacional” e tudo o que estava ligado a uma redescoberta do Brasil era motivo de criação. E Joaquim Pedro embarcou nessa tendência, todavia, com *Macunaíma*, pois o diretor foi além nesse objetivo que perseguiu desde que começou a realizar cinema. Lembrou-se do livro de Mário de Andrade (HOLLANDA, 1978, p. 100) e procurou tornar as lendas reais para aproximá-las do público. Embora a linguagem e a *mise-en-scène* tenham proporcionado um recado acessível aos espectadores, esse discurso continha muito mais em termos de investigação do caráter do povo brasileiro. A própria questão da antropofagia é tratada com naturalidade, isenta de artifícios, o que a torna muito mais polêmica e próxima. Em suma, *Macunaíma* não era apenas um filme para entreter as massas como foi prontamente concebido pela crítica. Apesar de tê-lo conseguido, por meio da resposta positiva do público, mesmo ao tratar de uma ferida nacional tão dolorida:

O herói moderno para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino de seu povo. Uma de suas características fundamentais é a consciência coletiva. Ao contrário de Macunaíma, ele terá de encontrar um ser moral, no sentido de estar possuído por toda uma ética social. [...] Acho que o personagem, no livro, é mais gentil do que no filme, assim como no filme ele é mais agressivo, feroz, pessimista, do que o livro amplo, alegre e melancólico de Mário de Andrade. Para ser justo, considero o filme um comentário do livro. [...] O que falta ao personagem de Macunaíma [no filme] é uma visão mais geral, mais ambiciosa e mais consciente. Ele dá sempre seus golpes com objetivo limitado, pessoal, individualista. É um estágio vencido – mas importante – do que seria o caminho para o herói moderno brasileiro. Macunaíma é o herói derrotado, que acaba comido pela Iara, abandonado e

traído. Sua trajetória, desde o nascimento até a morte, com todas as reviravoltas, é um caminho da terra para a terra. Ele come terra no princípio e no fim do filme, mas na verdade a terra é que acaba por comê-lo. (HOLLANDA, 1978, p. 101).

Embora tenha pensado na ideia de filmar *Macunaíma* bem antes de 1969, e de escrever dois roteiros antes dessa realização, o diretor só conseguiu resolver-se com a obra depois de concluir que a rapsódia de Mário de Andrade era “*a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil*” (MACUNAÍMA, 1969). Só então é que as coisas ficaram mais claras para Joaquim Pedro de Andrade. E, a partir de uma série de alegorias³, o cineasta pôde contar a história desse anti-herói tipicamente nacional, informado pela contracultura e pelo contexto político conturbado na época, atualizando a tal procura dessa originalidade nacional. O filme se afasta da habitual “comoção” causada pelo índio, pela macumba, pelo samba e pela miséria que assola o país, para aproximar-se dialeticamente do que há de mais “brasileiramente horrível”. Ele desconstrói o folclore inserindo-se nesse universo mítico por meio de uma mitologia urbana, seja com a televisão, a música popular da Jovem Guarda, a malandragem, os modismos, a liberdade sexual, os objetos de consumo fetichizados pela sociedade ou pela modernidade que começava a deixar marcas na conservadora sociedade brasileira.

Embora tenha inserido nessa nova tradução de Brasil, personagens atualíssimos como a guerrilheira engajada politicamente, o malandro, os pervertidos sexuais, os retirantes que vinham de pau-de-arara para as grandes metrópoles, o capitalista selvagem, as prostitutas, entre tantos outros, o cineasta não deixou de confrontar esse país moderno ao que havia de mais recôndito e folclórico. Universo próprio das narrativas mais tradicionais e populares: Curupira, Iara, Caipora, entidades da floresta, índios e pajés. Reuniu, portanto, dois *brasis* diversos: o da bossa e o da palhoça, ou melhor, o da Jovem Guarda e o da oca.

O cineasta satiriza a situação do brasileiro seduzido pela modernidade de um país em desenvolvimento absorvido por uma febre consumista na volta melancólica do herói fracassado para a floresta, no fim da história. Macunaíma leva consigo uma série de eletrodomésticos inúteis, as relíquias (do Brasil) e de sua estadia na cidade grande e devoradora de gente. Tais artefatos também estavam antes em convivência harmônica na casa do herói e de Ci, com os contrastantes indícios de atraso da rede e das folhas de urtiga com que ela o castigava quando se mostrava preguiçoso para *brincar*. Além disso, o cineasta debocha dessa Ci, representante da zona sul carioca, que é uma guerrilheira sensual, ninfomaníaca e que luta “politicamente” ao som

³ É importante frisar que o conceito de alegoria aqui é sempre aquele adotado por Walter Benjamin (2011), de ideia descontínua e fragmentada, mas único conceito capaz de dar forma às contradições da modernidade. Roberto Schwarz (1978), analisando a estética tropicalista, cita a alegoria como o processo básico de representação do *absurdo* que constitui essa nação, onde o arcaico e o moderno se chocam e se completam.

de Roberto Carlos. Ela é a “garota papo firme” que morre vitimada pela bomba-relógio escondida no carrinho do seu bebê. Sucumbe devido ao seu próprio estilo de vida, que pode ser uma alusão aos jovens torturados e mortos em combates com a ditadura militar. Essa chaga-tabu é satirizada no filme, transformada em totem para a construção dessa alegoria da cultura de massa e da política que envolviam o Brasil na década de 1960. O cineasta subverte os clichês, os preconceitos e o proibido para fazer um diálogo original com o autor Mário de Andrade que, nesse momento, aparece metaforicamente como um novo personagem do filme.

A linguagem fragmentadamente polifônica mesclará Villa Lobos, Strauss, Luís Gonzaga, Jorge Ben, Wilson Simonal, modinhas, cantigas folclóricas embaladas pela guitarra elétrica – “Vem vamos embora para a beira do Uiraricoera” e, a já mencionada Jovem Guarda – será o maior indício da herança modernista levada às últimas consequências pelo diretor. E os “biscoitos finos” são mesclados aos mais populares e arcaicos elementos para satisfazer as massas, como apregoava Oswald de Andrade (2001). “Roteiros, roteiros, roteiros”, como ele mesmo já anunciava no *Manifesto Antropófago*. Sugestão muito bem executada por Joaquim, ao aproximar-se do povo, como não haviam conseguido os artistas do Modernismo – apesar de ser esta uma meta delineadora dos projetos surgidos a partir da Semana de 22 – e nem o Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade compreendeu que o elemento ausente era uma linguagem acessível à massa, naquele contexto de ditadura militar, tropicalismo, pessimismo e melancolia, um Brasil bem diferente daquele que os modernistas conheceram.

Chanchada teórica, ensaio pós-carnavalesco, o filme Macunaíma é a síntese mais bem-sucedida entre o cinema novo e tropicalismo. Enciclopédico, pode ser visto como um incrível trailer de todos os filmes brasileiros feitos e por fazer. É uma demonstração sofisticada da primeira proposição do “Manifesto antropófago”, de Oswald, que insiste que “só a antropofagia nos une”. A novidade de Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade é a passagem da antropofagia – forma sofisticada de consumo, modernista, tropicalista – para o que chama de “autofagia”, a antropofagia dos fracos que se auto e entredevoram, numa leitura da antropofagia também como entropia e consumismo. Remédio e veneno. (BENTES, 2007, p. 116).

Em 1981, o diretor voltaria à estética *carnevalizante* com *O Homem do pau-brasil*, seu último longa-metragem, baseado na biografia de Oswald de Andrade, com requintes de ficção vividos por um Oswald homem (o ator Flávio Galvão), e um outro mulher, interpretado por Ítala Nandi, musa do Teatro Oficina, já na época de *O Rei da Vela* (1967). E as coincidências não param por aí. Dina Sfat conta que quase chorou ao ver que não tinha chances de participar do espetáculo. Mas essa chance veio com a viagem de Ítala Nandi à Europa. Diante de uma interpretação

apaixonada e espontânea, Joaquim Pedro a convidou para interpretar também sua Ci no cinema:

Com sangue quente correndo nas veias, Ci chefiava um grupo de mulheres guerreiras. Joaquim optou pela mulher livre de problemas sexuais. Ela descobre em Macunaíma um mundo totalmente novo. Macunaíma passa a ser objeto de Ci durante sua curta existência. Joaquim Pedro não é só um ótimo diretor como o homem mais íntegro que já vi em toda a minha vida. Com relação ao meu trabalho, só posso afirmar que em Macunaíma [...] me senti uma mulher maravilhosamente livre, como deveriam ser todas as mulheres que sabem da situação desse maravilhoso continente, descoberto a caravela e educado ao som do tango. Joaquim Pedro é sem dúvida alguma um bom observador de fatos, o que lhe possibilitou a descoberta de seu senso de humor. Com Macunaíma, Joaquim se descobriu, defendendo-se analiticamente de toda metafísica enlatada de nosso tempo. (BENTES, 2007, p. 116).

As alegorias utilizadas no filme, desde as cores, os personagens-tipos, as músicas, os ambientes, tudo contribui para encher a tela de imagens e elementos-chave para a compreensão dessa obra. O colorido dos figurinos é de uma “exuberância tropicalista” marcante. Na cena em que Ci sai de casa e está preparando a mamadeira de seu filho e a bomba-relógio de sua ação de guerrilha, ela está vestindo uma saia e uma blusa de zíper de cor verde-exército brilhante, num visual meio futurista. Ao passo que Macunaíma, de roupão roxo de seda e barbudo, faz resguardo na rede por ter nascido o filho, nos moldes das tradições indígenas mais arcaicas. Quando ele ouve a explosão, após a saída da companheira com o filho, começa outra história dentro da narrativa, a busca da pedra muiiraquitã. E o herói transforma-se completamente, passa a ser um hippie desleixado e desolado. Mesmo não tendo sobrado nada para enterrar dos seus familiares mortos, fez questão de ir ao cemitério, quebrando a expectativa de quem via o cortejo de um caixão na tela, causando, naquele clima trágico, o humor ácido que corroerá todo o filme.

Os ângulos que permeiam a narrativa têm muitos planos com que os personagens se misturam à paisagem *kitsch* e *pop*, como mais um ornamento do ambiente. Vejam-se os exemplos da casa de Macunaíma e suas paredes vermelhas e da casa do Gigante Comedor de Gente com estátuas vivas de pessoas nuas. Embora as cores, os figurinos e as músicas populares constituíssem uma atração para um público maior, Joaquim não abriu mão do rigor político e estético pelos quais era tão obcecado em todas as suas realizações cinematográficas. Nesse sentido, assim como o Tropicalismo, o filme *Macunaíma* foi criticado por ser considerado estranhamente popular ao vir de um cineasta tão engajado. E foi incessantemente comparado as suas produções anteriores. Assim como Caetano e Gil foram incompreendidos ao causarem polêmica no Festival de Música da Record de 1967,

após serem considerados músicos tão talentosos. Por que após a consagração de “obras tão sérias” tais artistas partiram para uma verdadeira revolução estética e política em suas criações? A resposta apta a sanar as inquietudes que permeiam essa questão talvez venha da constante atualização, da dinamicidade e, sobretudo, da percepção de uma cultura não-localista, mas universal do país.

Feito sob o impacto do AI-5, o filme conta a história de um Brasil escancaradamente cheio de vícios e trejeitos e o olhar que segue o protagonista está isento de julgamentos. Há certo distanciamento, porém, da realidade quando um narrador onisciente vai relatando a trajetória do herói sem nenhum caráter. Na verdade, sem nenhum *caráter brasileiro*, naquele Brasil de 1968, cheio de sonhos e com tendências de amalgamar diversas culturas e influências externas à cultura nacional para compreender sua verdadeira identidade perdida em algum lugar da História. Brasil, naquele momento, único em termos de integração entre cultura e política, sendo conhecido até hoje como “o ano que ainda não terminou”.

O tom de fábula ganha maior dimensão. Além desses fatores, outro traço relevante é o de uma encenação teatral e deselegante. Porém, o tom alegórico predomina durante todo o longa-metragem. Como o próprio final do filme, com o hino de *Desfile aos Heróis do Brasil*, de Villa Lobos, cujo pungente refrão “Glória aos homens heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul” narra a morte do herói de forma irônica. Morte metaforizada pela jaqueta verde-oliva de *cowboy*, trazida da cidade grande, vindo à tona, repleta de sangue, após o mergulho de Macunaíma nas águas do lago de *Uiara*. Ao contrário do herói de Mário, que vira uma constelação, subindo ao firmamento, esse herói de Joaquim tem um final cruel e sem esperança, com a tela vermelha do início do filme, mas, dessa vez, um vermelho de sangue derramado.

“Tá gostoso, coração, tá?”

A tela, logo no início do longa-metragem, é tomada pela cor vermelha que já prenuncia o início da saga do herói, desde o seu nascimento. Ele já nasce homem de *nossa gente*, e nasce de um personagem travestido e com aspecto horrível. O menino nasce já grande e grotesco, batendo a cabeça na terra e sendo expelido pela “mãe”. É chamado de feio, mas, mesmo assim, é erguido por seu irmão Jiguê, que comemora seu nascimento.

Assim que Macunaíma nasce e é festejado pelo irmão de Jiguê que o anuncia ao mundo como o “herói da nossa gente”, é de chamar a atenção o fato de um homem com vestimenta espalhafatosa estar segurando outro homem, esse último, pequeno, mas com membros desenvolvidos e cabeça muito grande. Um bebê monstruoso, uma criança muito feia, mas sorridente, preguiçosa, que ficava espiando o trabalho dos manos e decepando cabeça de saúva, só exclamando: “Ai, que preguiça!” Só não fazia corpo mole para nadar no rio com a família, “todos juntos e nus”. O

caráter – sobretudo o sexual – de Macunaíma, de mexer com as cunhatãs, de fazer manha, de chorar só quando havia alguém assistindo, demonstra a esperteza do herói que é enganado, mas que devolve da mesma forma as injustiças dos outros – mesmo que tal “injustiça” seja a de não poder brincar com a “armadilha de pegar anta”. Ele chama o irmão Maanape de “boçal”, demonstrando menos infantilidade no vocabulário do que nas ideias, ao conseguir sair para passear e brincar com a cunhada Sofará. O herói “*mija*” na mãe, ao ocupar a rede de cima, chupa chupeta o tempo todo e faz cara de tédio à mínima solicitação de esforço.

Um dia, passeando com Sofará, ele fuma um cigarro que a cunhada tirou “das partes”, já que era meio feiticeira, tornando-se então um príncipe lindo! A roupa de Macunaíma, já loiro, é de um príncipe tropical, paródia dos contos de fadas, com uma capa que mais lembra um *parangolé* – todo florido por fora e verde-bandeira na parte interna – possui ainda mangas bufantes de cores verde e rosa (carnavalizadas ao estilo *Estação Primeira de Mangueira*, cores que retornarão no figurino de Jiguê ao sair de pau-de-arara da mata para a cidade). O resto da “fantasia” é multicolorida, com um chapéu azul-turquesa (a combinar com o mesmo azul das sapatilhas) decorado por penas carnavalescas de cores laranja e rosa. Nesse momento, a melodia que canta o amor de Peri e Ceci (os românticos heróis de José de Alencar da obra *O Guarani*) aparece como paródia das *brincadeiras nada inocentes* de Macunaíma com a mulher de seu irmão Jiguê evoluindo com uma harmonia burlesca.

No retorno à palhoça, vendo Sofará apanhando de Jiguê, por não ter ido trabalhar, ele nem liga, entra preguiçoso para dormir. Não faltam folhas de bananeiras, frutas, água doce e fartura na mata, mas Macunaíma fica só com as tripas da anta que ele ajuda a caçar. Ao sair novamente para *brincar* com Sofará, ela morde o dedo do pé do herói, que se enrosca nela querendo mordê-la também. Nessa ocasião, Iriqui toma o lugar de Sofará – assim como todas as mulheres de Jiguê serão substituídas por outras no filme após traírem-no com Macunaíma, que nunca será penalizado por isso – num vestido vermelho, de mulher “tímida e sonsa” no brejo com a chegada da enchente. Todos estão resignados, cada um no seu galho de árvore, esperando literalmente a “maré baixar”. Como Macunaíma não quer dividir alimento com os manos, é mandado embora por sua mãe. Nesse trajeto começam as aventuras, ao encontrar o Curupira – autófago que lhe dá a “carne de sua perna”, numa segunda alusão à antropofagia. E, o mais cômico dessa passagem é a criatura monstruosa e alegórica gritando: “Carne de minha perna!” Ao que a própria carne responde, de dentro da barriga do herói, que tampa ouvido, traseiro e boca, desesperado: “Que foi? Que foi?” Até que ele a vomita numa poça e a carne metonímica forma uma boca que fica emitindo bolhas, ainda tentando gritar.

Não faltam cenas de igual teor cômico ao longo do filme. A cena em que Macunaíma encontra Venceslau Pietro Pietra, para reaver a muiraquitã, realiza o melhor estilo cômico da chanchada, com piadas e perseguições de gosto bem

popular. Com o Gigante – vestido de forma cafona, com bermuda verde de bolinhas e blusa de seda vermelha e rosa com bolso de coração, meias e tamancos – ao descobrir que se tratava de um rapaz, e não de uma francesa, dizendo que não tinha preconceito. “Vem cá, que bobagem!” Ou, ainda, quando Macunaíma sobe na estátua “Pioneiro da Ginástica pelo Rádio”, no centro da cidade, e diz que: “*Muita saíva e pouca saúde, os males do Brasil são*”, reproduzindo a célebre frase de Mário de Andrade, do livro original, e sendo chamado de subversivo e vaiado pela massa que o acompanha. A cena da suposta “perseguição da cotia” na frente da Bolsa de Valores ou as sequências em que aparece uma Wilza Carla muito gorda, de roupão vermelho e cheio de estampas, encarnando uma prostituta solícita que acolhe o herói quando ele não tinha para onde ir, são plenas de uma graça e leveza infantis que atraem até o espectador mais sisudo. O filme surpreende, mesmo para o leitor já habituado à obra de Mário de Andrade, e espanta talvez por serem encontradas tantas diferenças e imensa semelhança na raiz de subversão de ambos os autores.

Assim como no livro, o filme também se passa em cenários tão descontínuos quanto os seus personagens. A ação salta do Amazonas, sem qualquer explicação ou processo de transição, ao interior e para o centro de São Paulo, no mesmo ritmo com que Macunaíma muda de raças e estilos. No filme, o Macunaíma branco interpretado por Paulo José dá à luz o Macunaíma negro de Grande Otelo que, de forma mágica, transforma-se em outro Macunaíma branco – príncipe-lindo – novamente de Paulo José, que desposa a Ci, de Dina Sfat – encarnando uma hipersexualizada guerrilheira – que pare outro Macunaíma negro, de novo vivido por Grande Otelo. O vai-e-vem e os eternos ciclos que se repetem no filme dão a sensação da descontinuidade e da volubilidade das personalidades dos indivíduos ali exibidos. É o próprio “tupy or not tupy, that’s the question” oswaldiano. Amálgama de referências históricas, estéticas e literárias, numa sucessão de discursos que desvelam pouco a pouco toda a complexidade de pensamentos, culturas e crenças que são usadas para explicar o Brasil.

“Para chatear os imbecis”

Entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil foi atravessado por um tipo de contestação que incomodou a grande parte da população brasileira, o Tropicalismo. Depois da Bossa Nova, que trazia a classe média carioca e suas inovações ao foco, sendo uma novidade bem recebida pela crítica, os tropicalistas tiveram de enfrentar toda uma série de preconceitos de um Brasil que tentava se firmar como promessa de uma nação em desenvolvimento. A construção de Brasília, como um modelo arquitetônico contemporâneo e a esperança de uma capital nacional que traduzisse toda a potencialidade de um país que já nasceu “moderno”, e era capaz de superar todas as contradições de sua formação histórica, fazia emergir uma expectativa otimista de progresso.

Nessa época, tanto no cinema, como no cenário musical, tentava-se integrar a modernidade estrangeira – como a influência dos filmes europeus do *neo-realismo italiano* e da *nouvelle vague francesa* no Cinema Novo – e as raízes e contradições brasileiras para um questionamento sobre a identidade da nação naquele momento. O que era e ao que vinha o Brasil? No entanto, os músicos eram menos radicais no tratamento da questão patriota que contribuía para o efervescente clima – de descoberta e manutenção de uma cultura que primasse por raízes sociais, políticas e engajadas – predominante no país naquela ocasião.

A um só tempo, cinema e música começam a caminhar numa mesma direção. Do confronto acirrado entre a cultura brasileira e as contribuições estrangeiras evolui-se para um combate maciço à cultura de massa, cada vez mais, corrompida pela *globalização* – como podemos chamar essas influências hoje, mas não havia essa denominação de fenômeno ou consciência disso naquele momento. Cinema e música, juntos, vão iniciar investigações em torno dos conflitos entre *kitsch* e *pop*, arcaico e moderno, utopia e frustrações nos campos sociais ou históricos do país, imaginário e hábitos convencionais da sociedade, e isso repercutirá também no teatro, na literatura e nas artes plásticas, incutindo em todos uma necessidade de extravasamento de energias borbulhantes que precisavam ser liberadas, escandalizando a todos os acostumados com as expressões artísticas convencionais e tradicionalmente conhecidas até então.

O exagero da alegoria, do grotesco, do mau gosto, da paródia e do humor abrasador iniciados pelos tropicalistas marcaram uma época e não podem ser reduzidos apenas a métodos de drible à censura do período de ditadura militar. Segundo Paulo Antonio Paranaguá (2000, p. 63):

Ao contrário do Cinema Novo ou da Bossa Nova, o tropicalismo não foi um movimento ou uma corrente artística, mas algo como um abalo sísmico que atingiu vários setores e personalidades. No campo do cinema, são reveladores filmes de diretores tão diversos quanto Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Ruy Guerra, Paulo César Saraceni e Maurice Capovilla. Na mesma época, uma nova geração adotava formas de contestação ainda mais extremas. O cinema dito marginal, ou underground, apostava na fragmentação, na desconstrução e na agressão. Apesar das diferenças, nas obras de uma e outra geração o questionamento do nacionalismo, muitas vezes sinônimo de idealização ou essencialismo.

No centro daquelas discussões, surge o filme *Macunaíma*, que estreia em 1969, mas começa a ser engendrado durante o ano de 1968. Estava no núcleo daquela pesquisa de novas formas e representações para um país mergulhado na desilusão de uma ditadura militar. Período marcado pelo horror e por produções

culturais ricas e significativas baseadas na releitura do Modernismo de Oswald de Andrade, com seu “Manifesto antropófago”, que trazia à luz toda uma polêmica de integração na cultura nacional de valores estrangeiros, num processo de deglutição e reaproveitamento de elementos para a constituição de algo novíssimo. É importante destacar a não-resignação do diretor em simplesmente adaptar a obra original de Mário de Andrade, mas de questioná-la, através de paródias e alegorias, bem ao estilo de Oswald de Andrade. Mesmo mantendo-se fiel à ótica *marioandradeana* nacionalista, até quando mitológica e paródica, o cineasta traz algo de pessimista na descrição do brasileiro condescendente e conformado com suas limitações.

Enquanto muitos criticavam as chanchadas de alienadas na época de politização extremista e carrancuda da consciência das artes na defesa de um Brasil original e livre, Joaquim Pedro inovou e polemizou trazendo o rosto de Grande Otelo, estrela da Chanchada, à tona num filme do Cinema Novo. Ele sempre primou por conciliar cultura erudita e cultura popular, num diálogo inconsciente, mas evidente, com o Tropicalismo. Mesmo tratando-se de linguagens tão distintas na forma, e mesmo na intenção de seus articuladores, *Macunaíma* abre as portas para a compreensão do questionamento tropicalista e a cabeça moderna – e livre de preconceitos intelectualizados e distantes do povo – da qual Joaquim era dono. Os horrores da história não abafavam a beleza das nossas riquezas e das nossas raízes. Realidade que deve ser compreendida e vivida em busca do desejo do novo e do permanente. E, mesmo que tenham sido “superadas” enquanto movimentos, permanecem eternizadas em filmes e canções ícones de um momento único da história do país. Era de democratização da união entre o que havia de *mais alto* e *mais baixo* no Brasil, fator que representou uma mudança sem volta, tão característica hoje da complexidade nacional.

SILVA, M. O. Tropicalist cinema or the several hypothesis about Macunaíma. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 289-307, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *Joaquim Pedro de Andrade's most famous film, Macunaíma (1969), is also his most analyzed work. Based on Mário de Andrade's book (1928), this film is open to several discussions, including the controversial question about its elements based on Tropicalism. The filmmaker denies the affinities between his film and the aesthetics of Tropicalia. However, the aesthetic of this work reveals some curious choices of its director, because its elements are responsible for discussions about the Brazilian culture.*
- **KEYWORDS:** *Cinema. Literature. Macunaíma. Tropicalia. Joaquim Pedro de Andrade. Mário de Andrade.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, J. P. Entrevista. Entrevistador: Affonso Beato. **Casa de Rui Barbosa**: Arquivo do cineasta, Rio de Janeiro, [19--]. Disponível em: <www.filmesdoserro.com.br>. Acesso em: 23 jan. 2017.

_____. Muitos queriam filmar Macunaíma. Entrevistador: Alberto Silva. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, dez. 1979. Cinemateca Brasileira: Arquivo José Inácio de Melo Souza.

ANDRADE, M. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. In: _____. **A utopia antropofágica**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 47-52.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1999.

BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Les Éditions du Cerf, 1987.

BENJAMIN, W. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

BENTES, I. **Joaquim Pedro**: a revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 99-128.

CALADO, C. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

HOLLANDA, H. B. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio; Embrafilme, 1978.

MACUNAÍMA. Direção e Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Mário de Andrade. Intérpretes: Grande Otelo; Paulo José. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1969. 1 DVD (108 min), son. color., 35 mm.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção, roteiro e produção: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Paulo Villaça; Helena Ignez; Sérgio Hingst; Luiz Linhares. Rio de Janeiro: Versátil Home Video, 1968. 1 DVD (92 min), son., preto e branco.

O **HOMEM** do pau-brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Alexandre Eulálio; Oswald de Andrade. Intérpretes: Ítala Nandi; Flávio Galvão; Regina Duarte; Cristina Aché. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1981. 1 DVD (112 min), son., color., 35 mm.

PARANAGUÁ, P. Joaquim Pedro de Andrade e o Tropicalismo Brasileiro. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; SECRETARIA DO AUDIOVISUAL. **Catálogo da Mostra Joaquim Pedro de Andrade**. Rio de Janeiro: fev. 2000. p. 63-70.

ROCHA, G. Entrevista. Entrevistador: Flávio Costa. **Manchete**, Rio de Janeiro, 1968.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

TERRA em Transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Jardel Filho; Paulo Autran; José Lewgoy; Glauce Rocha. Música: Sérgio Ricardo. Rio de Janeiro: Versátil Home Video, 1967. 2 DVDs (115 min), son., color.

VELOSO, C. Acontece que ele é baiano. Entrevistador: Décio Bar. **Realidade**, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 197, dez. 1968.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



