

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

7. C.
S. 9. (C)
3632

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
LEANDRO MAIA MARQUES

A modernização brasileira a partir da discussão do filme Macunaíma

Uberlândia
2007

3632

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - DEH
Campus São João - Bloco 10 (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
38400-902 - Uberlândia - MG - Brasil

LEANDRO MAIA MARQUES

A modernização brasileira a partir da discussão do filme Macunaíma

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em História.

Orientadora: Profª Dra. Jacy Alves de Seixas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDH
Campus São João - Anexo 10 (Antigo Minas)
Av. Universitária S/Nº
Cep. 38400-002 - Uberlândia - MG - Brasil

Uberlândia
2007

Marques, Leandro Maia.

A modernização brasileira a partir da discussão do filme *Macunaíma*/
Leandro Maia Marques. - Uberlândia, 2007.

70 fs.

Orientadora: Jacy Alves de Seixas .

Monografia (Bacharel) – Universidade Federal de Uberlândia, Graduação
em História.

Bibliografia: f. 65-70.

1.História/Cinema. 2. Modernização Econômica . 3. Cinema Novo. - I.
Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em História. II. Título.

LEANDRO MAIA MARQUES

A modernização brasileira a partir da discussão do filme Macunaíma

Uberlândia, 19 de dezembro de 2007

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Jacy Alves de Seixas – Orientadora – UFU

Prof^a. Ms. Mariana Côrtes– UFU

Prof. Ms. Ricardo Vital Golovaty – UFU

*À Eucarice, com razão e
sensibilidade.*

À professora Jacy

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, à minha avó, à minha mãe, à minha irmã, à tia Caia

Aos queridos amigos Flávio, David, Milton, Marcelo, Plínio Duarte, Renê, Ângelo, Henrique, Luciana, Graziela, Liliane, João Márcio, Álvaro, Daniel, João Batista, Pedro, Pedro, Gustavo.

A professora Jacy pela prestimosa e cordial ajuda na confecção do trabalho

RESUMO

O filme Macunaíma é uma importante fonte para o estudo da presença moderna, e por isso, ambígua e dialética, entre o arcaico e o moderno, o rural e o urbano, visto que desde o livro, de 1929, até o filme (1969) há a presença de ambos os elementos.

No filme, a problemática é pertinente para um desvelamento acerca do processo de modernização nacional, conservador e excludente, imposto pelos governos militares, entre 1964 e 1969.

Palavras-chaves: Cinema, Processo de Modernização brasileira, Cinema Novo.

SUMÁRIO

Introdução -.....	10
Capítulo I – O filme Macunaíma: uma análise da modernização conservadora brasileira entre 1964 e 1969.....	14
1.1 O livro Macunaíma	14
1.2 Filme Macunaíma: uma breve introdução	19
Capítulo II – A modernização nacional conservadora : de Juscelino Kubitschek a Médici (1955 a 1969).....	22
2.2. As Representações Culturais de Esquerda sobre a Modernização Brasileira Conservadora ocorrida entre o Golpe civil-militar de 1964 e o AI-5 (1968).....	33
2.3 Teatro Oficina	36
2.4. A obra artístico-conceitual de Hélio Oiticica.....	38
2.5. O movimento do Tropicalismo.....	40
Capítulo III – Filme <i>Macunaíma</i>: uma crítica acerca da modernização conservadora brasileira ocorrida entre 1964 e 1969.....	43
3.1.História, Historiografia e Cinema	43
3.2.A experiência do Cinema Novo	47
3.3. Aspectos modernos do filme.....	52
Considerações finais.....	61
Bibliografia	65

Para além dos marcos cronológicos, porém, o fato é que da ditadura fez-se a democracia, como um parto sem dor, sem grandiloquência ou heroísmo, sem revoluções ou morte d'homem. Cordialmente, macunaimicamente, brasileiroamente.

Daniel Aarão Reis

[...] é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade(ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

Walter Benjamim

INTRODUÇÃO – O FILME MACUNAÍMA: UMA ANÁLISE DA MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA BRASILEIRA, ENTRE 1964 E 1969

*O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de idéias e opiniões veneráveis, são descortinadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que ossifiquem. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens.*¹

No presente trabalho monográfico, o principal problema historiográfico a ser enfatizado será o do processo de modernização nacional, entre 1964 e 1969, e mais especificamente a conflituosa e dialética presença de dois elementos conceituais, ou seja, o arcaico e o moderno. Estes elementos são conceituais e hipotéticos, e não uma expressão ou uma categoria de análise prontas e acabadas.

E para chegar-se a uma síntese adequada, a ser efetivada no tópico *Aspectos modernos do filme*, presente no capítulo três da monografia, eu lançarei mão de uma breve descrição, sem arroubos de mestria, acerca dos conceitos de modernização, modernidade e modernismo, referenciados sobremaneira por Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*.²

O primeiro conceito a ser descrito será o de modernização, que conforme colocado por Marshall Berman:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão

¹ MARX, 1888 apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 93.

² *Ibidem*. Mais especificamente o Prefácio, e os capítulos: Modernidade – ontem, hoje e amanhã; Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização.

demográfica [...] sistemas de comunicação de massa [...] movimentos sociais de massa [...] uma mercado capitalista mundial [...] em permanente expansão. No século XIX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se modernização.³

A descrição primeira do conceito de modernização não é uma explicitação de uma abordagem “economicista”, até porque o meu objeto de análise, assim como boa parte dos documentos historiográficos a serem analisados são elementos mais *culturais*, conforme uma aceção mais tradicional do vocábulo cultura, e por isso mesmo, seria contraditório e improdutivo enfatizar algum aspecto econômico da análise, em dissonância com o meu objeto principal.

Com efeito, a presente abordagem historiográfica, que pretende desvelar a materialidade histórica de uma representação cultural fílmica, em circularidade com as estruturas político e sociais, realizará um preliminar cuidado acerca do perigo de reducionismos e de determinismos economicistas, anacrônicos até, pois estão há algumas décadas escamoteados dentro da cena historiográfica mundial.

Para enfrentar essa situação historiográfica, que põe-se efetivamente no presente trabalho monográfico, a obra de Thompson é atinente, pois segundo ele:

Estou colocando em questão [...] a idéia de ser possível descrever um modo de produção em termos “econômicos” pondo de lado, como secundárias (menos “reais”), as normas, a cultura, os decisivos conceitos sobre os quais se organiza um modo de produção. Uma revisão arbitrária como essa, de uma base econômica e uma superestrutura cultural, pode ser feita na cabeça e bem pode assentar-se no papel durante alguns momentos. Mas não passa de uma idéia na cabeça. Quando procedemos ao exame de uma sociedade real, seja qual for, rapidamente descobrimos (ou pelo menos deveríamos descobrir) a inutilidade de se esboçar respeito a uma divisão assim.⁴

Com efeito, por se tratar de um tema mais próximo da cultura, eu descreverei uma conceituação acerca da representação cultural do processo de modernização econômico e da modernidade histórica, comumente descrito como modernismo; todavia eu não pretendo deter-me nas infundáveis aceções de tal vocábulo, que exigiria um outro trabalho escrito

³ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.p.16.

⁴ THOMPSON, E.P. Folclore, antropologia e história social. In: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sérgio (Org.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Edit. Unicamp, 2001.

Assim sendo, eu descreverei o que é modernismo, segundo o mesmo Berman, assim como a relação havida entre Modernismo e cinema, segundo Ismail Xavier :

É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente [*“moderno”* e *“pré-moderno”*], que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. No século XX[...] o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. (Grifos nossos) ⁵

O cinema, como produto e signo da técnica, não deixava de ter, incorporadas à sua significação, as conotações que a mãe-técnica adquiria como força de manipulação da natureza e fonte de um progresso, bem-vindo aos olhos dos que dele usufruíam, e admirável aos olhos de todos, porque uma ideologia dominante a instaurava socialmente como símbolo do poder da humanidade em geral. ⁶

A terceira e última descrição será a de um elemento constituinte da temporalidade e da historicidade modernas, ou seja, o conceito histórico de modernidade:

Entre os dois [modernismo e modernização sócio-econômica], encontra-se o termo-médio chave – *modernidade* – nem processo econômico nem visão cultural, mas a *experiência histórica*, que faz a mediação entre um e outro. O que consiste a natureza do vínculo entre ambos? Para Berman trata-se, essencialmente do desenvolvimento. Em *All that is Solid Melts into Air*, desenvolvimento significa, simultaneamente duas coisas. [Primeiro econômico, pois] refere-se às gigantescas transformações objetivas da sociedade desencadeadas pelo advento do mercado mundial capitalista[...] [E, também] refere-se às impressionantes transformações subjetivas da vida individual e da personalidade que ocorrem sob seu impacto: tudo o que está contido na noção de autodesenvolvimento, isto é, uma potenciação dos poderes do homem e uma amplificação da experiência humana. ⁷

Por isso, no decorrer deste trabalho monográfico, desenvolveremos os três conceitos de forma dialética e contraditória, com a ocorrência até de ambigüidade, mas jamais de dualismos, e de separações arbitrárias entre ambos, até porque o arcaico e o moderno são

⁵ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 16-17.

⁶ XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.24.

⁷ ANDERSON, Perry. **Modernidade e revolução**. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, v.14, p.2-15, fev. 1986. p.3.

categorias e expressões que estão separadas teoricamente ,mas que na prática podem muito bem podem bem coadunarem-se, pois segundo Thompson:

[...] a história é uma disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar funções novas , e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas⁸.

A pertinência desta monografia em estudar um fato moderno não está tão-somente na problemática colocada no presente trabalho monográfico, associada essencialmente ao processo de modernização produtiva , através da consolidação do capitalismo industrial, assim como da hegemonia do sistema político democrático-liberal , mas também, faz-se presente através da escolha de um objeto de análise historiográfico, como o cinema, mais especificamente o filme *Macunaíma* , moderno por natureza, pois o cinema é um dos últimos rebentos da modernidade , pois origina-se em 1895 em plena consolidação da modernidade urbano-industrial, e segundo Leo Charney e Vanessa Schwartz:

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhuma personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema.[...] Entretanto este foi apenas um elemento de uma variedade de novas formas de tecnologia , representação, espetáculo, distração, consumismo , efemeridade, mobilidade e entretenimento— e em muitos aspectos , não foi nem o mais convincente nem o mais promissor.

O cinema não forneceu simplesmente um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam se acotovelar. Ao contrário, ele foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial , produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. O cinema forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa[...]. (Grifo nosso) ⁹

⁸ THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. In: NEGRO, Antonio Luigi ; SILVA, Sérgio (Org.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Edit. Unicamp, 2001. p.254-255- 243.

⁹ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Idem (Org.). 2..ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.17-18-27.

Em nossa narrativa monográfica , descreveremos ligeiramente o livro Macunaíma, base original do filme a ser estudado, passando por uma descrição sumária do filme, de algumas experiências estético-políticas que dialogam com a mesma problemática , como o Teatro Oficina, o movimento tropicalista e a obra de Hélio Oiticica, até chegar-se ao “clímax” da narrativa , com o tópico *Aspectos modernos do filme Macunaíma*, a partir da página 52.

1.1.O Livro Macunaíma

Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também operador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém não brinca porque ela mata[...] Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina . A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranhacéu [...] concluiu:

– Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate.

[...] De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens.¹⁰

No começo do século XX ocorre no Brasil vários eventos históricos, internos e externos, que condicionaram a gênese do movimento modernista em sua primeira fase, nomeada por Antônio Cândido de *a fase dinâmica do Modernismo*¹¹, fase esta predominantemente paulista, mas contando também com a presença secundária de intelectuais cariocas .¹²

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. Livraria Garnier. p.42-43.

¹¹ CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 9.ed. São Paulo: Difel, 1983..p. 7.

¹² Quando se aborda o *Modernismo* no Brasil durante a sua primeira fase, ocorre uma associação quase automática entre este e São Paulo. A despeito da hegemonia paulista, que de fato é irrefutável, há várias experiências modernistas em outros estados, já durante esta primeira fase, tanto no Rio de Janeiro, como em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul e em Pernambuco. Para tal consultar, dentre outras, as seguintes obras: CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 9.ed. São Paulo: Difel, 1983. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed.São Paulo: Cultrix,

Os principais eventos que também condicionam a queda da *República Velha* (1889-1930) são os seguintes: o processo de imigração europeia , iniciado desde a segunda metade do século XIX, ademais , como resultado da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) o Brasil começa sistematicamente uma política de substituição de importações, principalmente nos setores industriais têxtil e alimentício, a ascensão do movimento político anarco-sindicalista e a criação em 1922 do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e todos esses eventos inter-relacionam-se entre si , e denotam uma maior participação política por parte do proletariado, e tal constatação ajuda a desvelar as contradições do processo de modernização brasileiro, urbano e industrial, capitalista e excludente, mais especificamente nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro,

Os rios, as chácaras, os animais de transporte, as ruas telúricas, presentes desde tempos idos à paisagem paulistana passam a ter companhia assaz dos viadutos, como o Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, das fábricas têxteis e alimentícias; das chaminés, que deixavam partes do planalto de Piratininga mais tétricas, dos prédios altos do centro velho de São Paulo, como o Edifício Martinelli, inaugurado em 1929, as pontes, os bondes, a eletricidade, e os primeiros automóveis.

O processo de modernização urbana e industrial em curso na cidade de São Paulo, com o surgimento de fábricas, das classes operárias, do movimento político anarco-sindical, ocasionou uma perplexidade por parte dos artistas, intelectuais e literatos modernistas, impelindo uma necessidade de mudança acerca da representação do mundo em derredor, que mudava em ritmo vertiginoso.

A paisagem que circundava os escritores modernistas era tudo, menos harmônica. A cidade de São Paulo, que consolidava o seu célere processo de urbanização e de industrialização , iniciados na virada do século XIX para século o XX, transformava-se dia-a-dia de uma venal cidade provinciana e plácida em uma cidade com crescimento em progressão geométrica .

Com efeito, o movimento modernista origina-se na cidade de São Paulo na segunda década do século XX, dentro de um ambiente intelectual de insatisfação e de crítica acerca dos padrões estéticos, lingüísticos e formais empreendidos até então na literatura brasileira, tanto em prosa como em poesia, esta calcada em uma poética de vertente neoclássica e mimética, pretensamente representativa de uma ordem cósmica, pois presumia-se que a poesia fosse uma representação artística em harmonia com o mundo que a circundava.

Uma das etapas principais do Modernismo foi a realização em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, da Semana de Arte Moderna *com a exposição de quadros e esculturas, concertos, recitais e conferências, provocando da parte da opinião dominante uma reação violenta, que foi à vaia e ao tumulto.*¹³

O Modernismo no Brasil, em sua *primeira fase*, ocorrido entre a década de 20 e de 30 do século XX, contou como integrantes principais com os seguintes escritores: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida e Antônio de Alcântara Machado; com os artistas-plásticos: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, do escultor Vitor Brecheret e do compositor Heitor Vila-Lobos.

Dentre as principais realizações desta fase destacam-se os seguintes livros : *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1923, de Oswald de Andrade, *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, de 1922, de Ronald de Carvalho, *O Ritmo Dissoluto*, de 1924, de Manuel Bandeira, *Pau-Brasil*, de 1925, de Oswald de Andrade, *O Estrangeiro*, de 1927, de Plínio Salgado, *Brás Bexiga e Barra Funda*, de 1928, de Antônio de Alcântara Machado, *Martim Cererê*, de 1928, de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato*, de 1931, de Raul Bopp;

Assim como ,a fundação das revistas *Klaxon*, de 1922, *Estética*, de 1924 a 1925, *Anta*, de 1927, e a *Revista de Antropofagia*, de 1928; do *Manifesto Pau-Brasil*, lançado por Oswald de Andrade em 1924 e a criação do grupo do *Verde-amarelismo*, lançado em 1926 por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado.

A refutação modernista à estética parnasiana deveu-se, entre outros fatores, ao suposto caráter desta em efetivar uma poética com uma forma e uma técnica pretensamente coligadas com um mundo supostamente harmônico, e por isso, se o mundo a ser retratado na poesia mostra-se ser harmônico, deduz-se que uma consequência imediata da mesma seja uma preocupação maior com a forma, como uma forma única e singular.

Na prosa, a matriz estética predominante era o *Realismo/Naturalismo*, que vislumbrava uma semelhante representação mimética da realidade que circundava a mesa do escritor, expressa através da descrição minuciosa dos aspectos coletivos e psicológicos das personagens, exemplificado por meio das personagens-tipos, estes pretensos paradigmas acerca de toda a classe e fração de classe social a qual pertenciam e a narrativa predominante era o romance-tese.

¹³ CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 9.ed. São Paulo: Difel, 1983.p.12.

O sentimento de estranhamento sobre o processo de modernização conservadora, ocorrido desde os primórdios da República Brasileira, por parte dos escritores modernistas, mostrou-se incisivo e radical, porquanto esta modernização reiterava e mantinha ainda vigorosos, muitos elementos tradicionais, considerados e vistos como arcaicos e rurais, não só no início, mas também em todo o processo de modernização nacional, e perdurando tal vicissitude da modernização brasileira até mesmo no atual século XXI.

A presença conflituosa entre elementos *arcaicos* e *modernos* é melhor explicado por Bosi, pois segundo ele:

O Modernismo brasileiro *esteve* dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético [...] primitivista. (Grifo do autor) ¹⁴

O polivalente Mário de Andrade dedicou-se a várias atividades como: críticas, ensaios, crônicas, a musicologia, o estudo do folclore, história da arte, à poesia, dentre as quais: *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, de 1917, *Paulicéia Desvairada*, de 1922(que contem o emblemático *Prefácio Interessantíssimo*, *Losango Cáqui*, de 1926, *Clã do Jabuti*, de 1927, e *Lira Paulistana*, de 1946. Escreveu os contos: *Primeiro andar*, de 1926, *Belazarte*, de 1934, e *Contos Novos*, de 1946, e os romances: *Amar, Verbo Intransitivo*, de 1927, e *Macunaíma*, publicado em 1928.

A presença de uma técnica e de uma forma poéticas que dialogam e ombreiam-se criticamente com a mudança histórica e social em curso na cidade de São Paulo, esteve substantivamente presente na obra de Mário de Andrade, pois, de acordo com Alfredo Bosi: “[...] a elisão, a parataxe e as rupturas sintáticas passariam a ser os meios correntes na poesia moderna para exprimir o novo ambiente, objetivo e subjetivo, em que vive o homem da grande cidade, que anda de carro, ouve rádio, vê cinema, fala ao telefone[...]”.¹⁵

O livro *Macunaíma* foi escrito por Mário de Andrade em dezembro de 1926, foi finalizado no começo de 1927 e publicado em 1928 e a sua história é, resumidamente, a seguinte, segundo Alfredo Bosi:

¹⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1981.p.386.

¹⁵ *Ididem*, p.395.

O protagonista, “herói sem nenhum caráter”, é uma espécie de barro vital, ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando os caminhos a seguir, desde o nascimento em plena selva amazônica e as primeiras diabruras gluttonas e sensuais, até a chegada à São Paulo moderna em busca do talismã que o gigante Venceslau Pietro Pietra havia furtado.¹⁶

O livro pode ser considerado como uma rapsódia, ou seja, a síntese de uma ampla gama de fábulas místicas, visto que apropria-se de muitas lendas brasileiras, pois:

[...] o livro é construído no encontro de lendas indígenas (sobretudo as Amazonas recolhidas e publicadas pelo etnólogo alemão Koch-Grunberg), e da vida brasileira cotidiana, de misturar com lendas e tradições populares. O espaço e o tempo são arbitrários, o fantástico assume um ar de corriqueiro e o lirismo da mitologia se funde a cada passo com a piada, a brincadeira, a malandragem nacional, que Macunaíma encarna (é o herói sem nenhum caráter)¹⁷

No livro *Macunaíma*, a presença do *tradicional* e do *arcaico*, pode ser exemplificada na grande presença de eventos históricos da história colonial brasileira, a descrição de muitos aspectos culturais do homem brasileiro médio, de hábitos culturais mais rurais e antigos, presentes na obra de Mário de Andrade como um todo, e segundo Bosi:

[...] o herói, em Mário, é colocado na metrópole nova e funde instinto e asfalto, primitivismo e modernismo[...] Ademais, Mário se mostraria, até o fim, sensível às distinções entre o *primitivo* histórico e o “primitivo” como pesquisa do homem que não pode deixar de ser[...] um homem integrado em uma dada cultura e em uma determinada civilização. (Grifos do autor)¹⁸

¹⁶ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1981. p.398-399.

¹⁷ CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira-Modernismo**. 9.ed. São Paulo: Difel, 1983. p.92.

¹⁸ BOSI, Alfredo. BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1981. p.400.

1.2. Filme Macunaíma: Uma Breve Introdução

*Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.*¹⁹

Walter Benjamin

O meu objeto de estudo historiográfico principal é o filme *Macunaíma*, produzido em 1968 e exibido pela primeira vez em 1969²⁰. Este filme insere-se na terceira etapa do *Cinema Novo*, e esta experiência será melhor descrita no tópico *A experiência do Cinema Novo*, localizado na página 46 desta monografia, dentro do terceiro capítulo, intitulado: *Filme Macunaíma: Uma Crítica Acerca da Modernização Conservadora Brasileira, Ocorrida entre 1964 e 1969*.

Esta terceira fase ocorre de 1965 a 1972, e se caracteriza por uma estratégia, por parte dos cineastas pertencentes a tal corrente cinematográfica, de maior aproximação com o grande público.

O filme foi dirigido pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade, realizador de uma filmografia importantíssima para a história do cinema brasileiro. Ele realizou um profícuo diálogo com a literatura em toda a sua obra fílmica, e não apenas com o filme *Macunaíma*.²¹

O filme, como ocorre com as adaptações literárias para o cinema, acrescenta e subtrai certas cenas, assim como no todo da narrativa do filme há mesmo entre as cenas que permanecem em ambos, uma mudança substancial, pois o ordenamento total das mesmas

¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense: 1987.p.189.

²⁰ FICHA TÉCNICA: *MACUNAÍMA*. 35 mm, cor, Rio de Janeiro 105 min .1969 . Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, adaptado do romance homônimo de Mário de Andrade. Fotografia e Imagem: Guido Cosulich e Affonso Beato. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Antonio Maria, Macalé, Orestes Barbosa, Sílvio Caldas, Heitor Villa Lobos, Roberto Carlos. Produtor: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes. Cenários e Figurinos: Anísio Medeiros. Elenco: Paulo José (Macunaíma branco), Grande Otelo (Macunaíma negro), Dina Sfat (Ci), Milton Gonçalves (Jiguê), Rodolfo Arena (Maanape), Jardel Filho (Gigante Venceslau Pietro Pietra), Joana Fomm (Sofará), Maria do Rosário (Iriqui), Maria Lúcia Dahl (Iára), Mirian Muniz (Caapora). A maior parte deste modelo de citação foi reproduzido de: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**.Bauru: Edusc, 2002.p.43-44.

²¹ Eis o conjunto da filmografia realizada pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade: *O Mestre de Apipucos*, 1959, *O Poeta do Castelo*, de 1959 (sobre Manuel Bandeira), *Couro de Gato*, de 1960, *Garrincha alegria do povo*, de 1963, *O Padre e a moça*, de 1965 (baseado em texto de Carlos Drummond de Andrade) , *Cinema Novo*, de 1967, *Brasília contradições de uma cidade nova*, de 1967, *Macunaíma*, de 1969 (adaptação do livro homônimo de Mário de Andrade), *A linguagem da persuasão*, de 1970, *Os Inconfidentes*, de 1972, *Guerra Conjugal*, de 1975 (baseado em conto de Dalton Trevisan), *Vereda Tropical*, de 1977, *O Aleijadinho*, de 1978, *O homem do pau Brasil* , de 1981 (tendo como base a obra e a vida de Oswald de Andrade).

ocorre de modo diferente, pois a montagem geral do filme se diferencia da narrativa geral do livro.

Para obter-se um norteamento geral do filme, consideramos como pertinente uma divisão do filme em cinco partes narrativas principais. Com efeito, o roteiro do filme *Macunaíma* é formado por cinco partes narrativas principais, por cinco *hiper-sequências*, a saber: a primeira é caracterizada por uma ambiência e por cenários agrários e exhibe desde o nascimento de *Macunaíma*, o protagonista, até o enterro de sua mãe (no plano 20), e ao plano 21, quando “*os três manos, mais Iriqui, partem para esse mundo de Deus*”²² e nesse mesmo plano é exibido a metamorfose do protagonista, de negro para branco.

A segunda parte refere-se à transição espacial de *Macunaíma*, junto com seus dois manos, ou seja, é uma fase da narrativa filmica de intersecção e de inflexão entre o campo e a cidade, e se inicia no plano 22, através de um passeio de barco com os três manos mais Iriqui, e um aspecto interessante é o fato de o figurino da personagem filmica *Macunaíma* aparecer, além de outros elementos, com um guarda-chuva de plástico, exibindo aqui, desde já, a presença conflituosa de elementos estéticos *arcaicos* e *modernos*, e que perdurará pelo restante do filme.

Durante a terceira parte, já em cristalizado cenário urbano, ocorre um ponto de inflexão substancial na narrativa filmica, através da entrada em cena da personagem Ci: a mãe do mato, e este plano, assim como a sua sequência completa será melhor analisada no tópico *Aspectos modernos do filme*, a partir da página 50, dentro do capítulo *Filme Macunaíma: uma crítica acerca da modernização conservadora brasileira, ocorrida entre 1964 e 1969*.

A quarta parte inicia-se com a saída de cena de Ci, no plano 61, através da exibição de seu enterro; esta sequência é caracterizada, ainda, pela permanência de cenários urbanos, quando ocorre, por exemplo, o encontro de *Macunaíma* com Venceslau Pietro Pietra, o Gigante Piaimã, Comedor de gente.

A quinta e última parte, a partir do plano 112, exhibe a volta melancólica e solitária de *Macunaíma*, rumo ao ambiente original rural, em uma canoa contendo muitos aparelhos eletrônicos, e no plano 113 é exibido a inutilidade de tantos aparelhos eletro-eletrônicos no meio do mato, onde não havia nem ao menos energia elétrica para fazê-los funcionar.

No plano 120, o último do filme, *Macunaíma* é *comido* pela Iara, em gesto antropofágico. Se no livro a presença de sangue fez-se presente, pois após o encontro entre

²² **MACUNAÍMA.** Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro. Filmes: do Serro, 2005. 1 DVD (105 min.).

ambos Macunaíma: “[...] *estava sangrando com mordidas pelo corpo todo.*”²³, no filme tal encontro mostrou-se definitivo, pois Macunaíma foi devorado pela Iara, diferentemente do livro, quando ele transforma-se na constelação da Ursa Maior:

Macunaíma[...] foi enfiou a gaiola dos legornes no braço foi subindo pro céu. Então Macunaíma foi bater na casa de Pauí-Pódole, o Pai do Mutum[...] Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior[...] A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu.²⁴

²³ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. Livraria Garnier.p.156.

²⁴ **Ibidem**.p.157-158-159

2.MODERNIZAÇÃO NACIONAL CONSERVADORA : DE JUSCELINO KUBITSCHKE A MÉDICI (1955 A 1969)

*O que singulariza a política econômica inaugurada em 1964 é o fato de que ela substitui a ideologia do desenvolvimento pela ideologia da modernização[...] E esta denota um esforço destinado a refinar o status quo e a facilitar o funcionamento dos processos de concentração e centralização do capital.*²⁵

*Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição[...] É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura , aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz[...] para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno.*²⁶

Para buscar-se um melhor entendimento acerca da conflituosa representação do processo de modernização produtivo e industrial brasileiro, por parte de algumas experiências culturais da segunda metade da década de 60, como o Teatro Oficina, a obra artístico-conceitual de Hélio Oiticica, o Tropicalismo musical, e mais especificamente o filme cinemanovista *Macunaíma*, eu dirigir-me-ei, celeremente, ao processo de modernização político-institucional e produtivo brasileiro, empreendido entre o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) até 1969, no início do governo ditatorial do general Emílio Garrastazu Médici.

²⁵ IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3.ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.p.177-178.

²⁶ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 13-14.

No presente trabalho eu problematizarei a ocorrência conflituosa, nas experiências culturais supra-citadas, entre o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, entendendo-os como elementos basilares para uma descrição geral do processo de modernização industrial, urbana e conservadora ocorridas após a imposição do golpe civil-militar de 1964, até a sua consolidação em 1969, com a imposição do AI-5 (Ato Institucional nº 5).

Na presente introdução, tais elementos podem ser associados, ao agrário e ao industrial, entretanto se houve ou não a ocorrência de representações culturais dialéticas, ou mesmo opostas, entre ambos os elementos, de forma a privilegiar , na maioria dos casos o elemento *industrial*, aqui não se reproduzirá esta(s), visto que ambos os setores econômicos, apesar da explícita diferença, podem também se coadunarem-se. Com efeito, a legitimação desta assertiva é possibilitada por Octávio Ianni, pois segundo ele:

No princípio, a contradição entre a cidade e o campo está baseada nos desencontros entre a agricultura exportadora e a industrialização para o mercado interno.[...] Trata-se de uma luta [...] pela posse e retenção do excedente econômico, e , de outro, pela manutenção ou pela modificação da estrutura econômica. Essa luta manifesta-se *também* no âmbito do poder político. Em boa parte, os golpes e revoluções ocorridos no Brasil *entre 1922 e 1964*, estão[...] relacionados com êsse enfrentamento.

Depois *os empreendimentos industriais e agrícolas* combinam-se ou desdobram-se um no outro. Formam-se os grupos econômicos[...] cada vez mais complexos[...] em planos nacional e internacional, envolvendo agricultura e indústria; *e até* reinvertem-se capitais *em ambos* os setores. Por essa razão, os antagonismos se enfraquecem ou adquirem outras conotações. (Grifo nosso)²⁷

Tal projeto de modernização efetiva-se institucionalmente, tanto no interior da sociedade política nacional do Brasil, assim como em amplos setores da sociedade civil, pois segundo Gorender:

[...] o conceito de populismo não se reduz a demagogia a manipulação.[...] O populismo inaugurado por Getúlio Vargas se definiu pela associação íntima entre trabalhismo e projeto de industrialização. O trabalhismo como promessa de proteção dos trabalhadores por um estado paternalista no terreno litigioso entre burgueses e operários. O projeto de industrialização como interesse comum entre burgueses e operários. O populismo foi a forma da hegemonia ideológica por meio da qual a burguesia tentou– e obteve

²⁷ IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3.ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.p.73-74.

elevado grau— o consenso da classe operária para a construção da nação burguesa.²⁸

No entanto, o mesmo era acompanhado de uma presença descendente, mas nem por isso menos substancial do outro lado conceitual do *moderno*, no caso, do *arcaico*, ou seja, de todo um secular sistema político, ideológico, social e cultural conservador e tradicional.

Durante esse processo econômico de transição rumo a uma modernização político-econômica nacional ocorre a ascensão de novos agentes sociais e políticos, sendo uma dos quais as *classes populares*, entretanto, já sabendo de antemão, do grau de superficialidade e de generalização no uso desta expressão *classes populares*; com efeito, julgamos pertinente tal expressão por se tratar de uma breve introdução.

Para uma iniciação e localização acerca do processo de desenvolvimento e de modernização nacionais, tanto política como econômica usarei a expressão de Ianni “*modelo getuliano de desenvolvimento econômico*”,²⁹ pois segundo ele:

A política de massas foi a vida e a morte do modelo getuliano de desenvolvimento econômico. [...] *Entre 1914-64* criaram-se as condições institucionais, políticas e culturais mínimas para a consolidação de uma civilização[...] urbano-industrial[...] em especial depois de 1945 – as massas começaram a participar em algumas decisões políticas e na formulação dos alvos do progresso nacional.

[...] A combinação dos interesses econômicos e políticos do proletariado, classe média e burguesia industrial é um elemento importante do getuliano[...] e favorece a criação e expansão do setor industrial [...]. E criam-se instituições democráticas [...] para garantir o acesso dos assalariados a uma parcela do poder.[...]

Buscaria-se ampliar e acelerar os rompimentos com a “sociedade tradicional” e os setores externos predominantes.[...], e foi com base no nacionalismo desenvolvimentista, como núcleo ideológico da política de massas[...] que se verifica a interiorização de alguns centros de decisão[...] à execução da política econômica. A crescente participação do Estado na economia é[...] uma exigência e uma consequência desse programa de nacionalização das decisões.

Entretanto, o modelo getuliano só poderia ser negado sob duas formas radicais: a revolução socialista ou a reintegração plena no capitalismo mundial. Como a democracia populista não foi capaz de formular e implantar uma interpretação de conjunto[...] colocaram-se as alternativas. E essas alternativas apresentaram-se como necessárias e inevitáveis, por estarem inseridas internamente no padrão getuliano.[...] Como a política de industrialização realizou-se com base num jogo de conciliações com o

²⁸ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas, a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.p.16.

²⁹ IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. 3.ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.p.53.

capitalismo internacional, a sociedade brasileira tradicional e as classes assalariadas urbana, o modelo socialista e o modelo internacionalista estiveram sempre presentes, como possibilidades. E tornaram-se, em algumas ocasiões mais ou menos viáveis. No momento em que o[...] modelo getuliano esgotou uma de suas etapas, sem conseguir ingressar na seguinte, torna-se premente uma alternativa. O golpe de abril de 1964 é uma operação político-militar inerente à opção adotada pela parte mais audaciosa, e mais consciente, da classe dominante. (Grifos nossos)³⁰

Assim sendo, usaremos o seguinte trecho, desenvolvido por Francisco Weffort, para nos situarmos entre a dita *República Populista*, concernente ao processo histórico compreendido entre duas ditaduras, o fim do Estado Novo (1945), até a imposição do golpe civil-militar de 1964, e segundo ele:

[...] o processo em que se dá a emergência política popular [...] *não depende apenas das possibilidades abertas pela crise de poder e pela promoção que se faz “de cima” mas depende também da pressão social que vem “de baixo”* [que não é só] *dependente das vicissitudes por que passa o Estado.* A rigor, a relação de manipulação dos grupos dominantes sobre as classes populares não poderia manter-se desde que isolada das condições sociais que impulsionam estes setores a tomar parte no jogo. A manipulação[...] no populismo, não é possível sem envolver[...] contraditoriamente— algum grau de real expressão dos interesses sociais das classes populares emergentes. Seria um contra-senso supor-se que estas possam ter servido como base de apoio, e [...] de legitimação, de um regime que ignorasse os problemas impostos por sua situação social. (Grifos do autor)³¹

Por isso, devido à movimentação dos vários grupos sociais progressistas e contrários às políticas econômicas em crescimento geométrico, mas em distribuição aritmética, como o PCB, por exemplo, ocorre uma oposição social significativa, a despeito da ideologia dominante irradiada e reproduzida tanto pelo governo federal, como pelos meios de comunicação social privados, ambos avalizadores da década de 50, como sendo os supostamente *Anos Dourados* do capitalismo mundial.

Apesar da crescente oposição acerca do modelo político e ideológico predominantes durante os *Anos JK*, uma das táticas políticas empreendidas pelo PCB, até principalmente

³⁰ IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3.ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p.55-56-57-122-123.

³¹ WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 124.

1962, durante o governo de João Goulart (1961 a 1964), foi a de, para potencializar a efetivação de uma revolução burguesa no Brasil, eleger o setor econômico agrário-exportador como a classe social antagonica a ser vencida historicamente.

E para tal intento, apoiou-se os projetos de desenvolvimento e de modernização empreendidos pela burguesia industrial, como também se elegeu a mesma como a classe social a ser apoiada para a superação dessa fase “ pré-capitalista” brasileira. Este comportamento político, aparentemente ambíguo, é melhor explicado por Francisco Weffort, pois segundo ele:

A peculiaridade do populismo vem de que ele surge como forma de dominação nas condições de “vazio político”, em que nenhuma classe tem a hegemonia e exatamente porque nenhuma classe se afigura capaz de assumi-la. [...] O populismo aparece quando se dá a crise da hegemonia oligárquica e das instituições liberais que obrigam a um amplo e instável compromisso entre os grupos dominantes[...]

Nestas condições de crise de hegemonia, reserva-se ao líder ou ao partido populista a função de intermediário entre os grupos dominantes e as massas. Deste modo, o reconhecimento da legitimidade da dominação populista por parte das classes populares significa, de certo modo, uma mediação— uma forma substantiva da hegemonia inexistente— para o reconhecimento do status quo dominante.[...] na adesão das massas ao populismo tende necessariamente a obscurecer-se a divisão real da sociedade em classes com interesses sociais conflitivos e a estabelecer-se a idéia do povo (ou da Nação) entendido como uma comunidade de interesses solidários. (Grifos do autor)³²

Entretanto a relação de dominação não ocorreu de forma monolítica, pois para a aceitação do sistema político, descrito já por Weffort como sendo *populista* , efetivou-se certas conquistas sociais e políticas por parte dos movimentos políticos de esquerda e/ou de contestação à dinâmica produtiva capitalista e ao sistema político democrático-liberal, pois segundo o mesmo Weffort:

[...] seria incorreto supor que a adesão das classes populares aos líderes populistas signifique apenas identificação com o regime, subordinação á manipulação exercida por outras classes. A adesão popular leva também os sinais da insatisfação social criada pelas condições em que se processa o desenvolvimento e que reserva às classes populares os sacrifícios maiores.[...]A conquista individual de uma nova posição dentro da gama de possibilidades que oferece a composição heterogênea destas classes não significa, apesar de todas as ilusões , a passagem para uma classe “superior”.[...] Esta experiência contraditória da formação social destas classes se expressa também ao nível político : a conquista da cidadania , ou seja a conquista da igualdade de direito, não elimina a desigualdade de fato,

³² WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.159.

antes pelo contrário, dá a possibilidade de que se manifeste a insatisfação em face da desigualdade.

Esta dupla determinação da situação social e política das massas é uma das raízes para a explicação da ambigüidade permanente de seu comportamento no período do populismo: *as classes populares[...] servem à legitimação do regime na medida em que pressionam através dos políticos populistas[...] mas [...] trazem para o cenário político suas insatisfações[...] e tendem a converter-se em permanente ameaça de superação do status quo.*

Assim, toda política populista paga um preço pela adesão popular[...] Ela deve assumir no plano político responsabilidades com a democratização do Estado e no plano econômico um compromisso com a expansão das possibilidades de consumo[...] ela deve era capaz pelo menos de garantir a preservação e a intensificação do ritmo do desenvolvimento econômico e social que anteriormente propiciaram o surgimento das classes populares e que agora mantém a vigência das alianças populistas.

[...][E] esta não é uma tarefa simples.[...] [pois] os movimentos populistas[...] tiveram o mérito de propor a tarefa mas se revelaram incapazes de realizá-la.(Grifos do autor)³³

A ideologia *populista*, de matiz nacionalista, conotava uma união nacional rumo ao desenvolvimento, ao progresso, quando o *desenvolvimentismo* era apreendido coletivamente e nacionalmente como sendo a meta a ser alcançada, não apenas na sociedade política nacional, através do *Plano de Metas* do governo Juscelino Kubitschek, mas também individualmente, em cada cidadão brasileiro, que poderia apreender esta ideologia, e para tal, reconhecia-se como um elemento integrante desse projeto, um responsável “atomizado”, mas “direto” por esse desenvolvimento, que supostamente levaria o Brasil, inexoravelmente, ao rol das nações industrializadas e desenvolvidas, e Juscelino Kubitschek, segundo Ianni:

[...] manteve e apoiou-se na política de massa, mas realizou um programa de desenvolvimento econômico baseado na internacionalização dos novos investimentos. Falava-se então na “desnacionalização” da indústria brasileira, ao mesmo tempo que as novas organizações econômicas procuravam associar capitais externos e nacionais.[...] Combinou[...] desenvolvimento econômico nacionalista com uma política econômica voltada para a internacionalização[...] (Grifo nosso)³⁴

Uma das razões, segundo Ianni, para explicar-se a ocorrência de uma “política[econômica] de associação com capitais estrangeiros”³⁵, durante o governo de Juscelino Kubitschek, deve-se ao seguinte:[...] *a necessidade de alto nível técnico impõe a associação crescente com as empresas multinacionais, que controlam a produção (centros de pesquisa,*

³³ WEFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.163-164.

³⁴ IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p.70.

³⁵ *Ibidem*. p.10.

*laboratórios etc.) e uso da tecnologia indispensável aos empreendimentos de âmbito internacional.*³⁶

Com efeito, a partir de 1962, durante o governo de João Goulart, origina-se um maior grau de politização e de reivindicação por parte de tais grupos sociais, e segundo Aarão Reis:

As agitações sociais ampliaram-se[...] alcançando trabalhadores rurais e urbanos, assalariados e posseiros, estudantes e graduados das forças armadas, configurando uma redefinição do projeto nacional-estatista, que passaria a incorporar uma ampla – e inédita – participação popular. Talvez[...] por causa disso, mudaram o tom e o sentido do discurso: ao contrário de uma certa tradição conciliatória, típica do estilo de Getúlio Vargas, os obstáculos deveriam ser removidos[...] e os alvos, abatidos, não contornados.³⁷

No entanto, ocorre uma reação de setores não alinhados com os grupos políticos progressistas, em boa parte de ideologia política de direita, até então com certa simpatia pelos primeiros, como, por exemplo, certos setores progressistas da burguesia industrial, mas que, todavia, passaram a se posicionarem contra esta movimentação política por amplas reformas políticas e econômicas, como as reformas de base, mesmo que em sentido estritamente liberal e legal, pois segundo o mesmo Aarão Reis:

De outro lado, um processo de condensação de várias correntes de oposição às reformas: das elites tradicionais a grupos em empresariais favoráveis a projetos *modernizantes*. Aliavam-se também, nessa verdadeira *frente social*, grande parte das classes médias e até mesmo setores populares: pequenos proprietários, profissionais liberais[...] oficiais das forças armadas, professores e estudantes, jornalistas, trabalhadores autônomos, enfim, toda uma constelação de profissões e atividades beneficiadas pelo dinamismo da economia brasileira.[...] muitos haviam acumulado riquezas, privilégios e favores no interior do nacional-estatismo. Não desejavam destruí-lo, mas não suportavam a irrupção das lideranças populares que se faziam cada vez mais atuantes. Todos sentiam obscuramente que um processo radical de redistribuição de riqueza e poder na sociedade brasileira[...] iria atingir suas posições, rebaixando-as. E nutriam um grande Medo de que viria um tempo de desordem e de caos, marcado pela subversão dos princípios e dos valores[...] A idéia de que a civilização *ocidental e cristã* estava ameaçada no Brasil pelo espectro do *comunismo ateu* invadiu o processo político, assombrando as consciências.(Grifos do autor)³⁸

³⁶ IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p.10.

³⁷ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p.23.

³⁸ *Ibidem*. p.26-27.

E como reação a esse movimento político progressista, diferenciado das costumeiras formas de ação política no Brasil, ocorre a entrada na cena política da maior parte da população, que era ideologicamente, em sua maioria, contra as reformas de base, e, assim sendo, muitos eventos se sucedem no início de 1964, até a imposição do golpe de 1964³⁹, dentre os quais:

Os movimentos e lideranças partidários das reformas[...] tinham evoluído, progressivamente, para uma linha ofensiva em que *até* se contemplava o recurso à violência revolucionária. Sucediã-se discursos exaltados, ameaças veladas, uma retórica grandiloquente[...] sem correspondência com a força e a organização dos movimentos sociais[...] *Como* quase tudo dependia da tolerância, ou do apoio, do Estado *as imaginações estavam descoladas da realidade*. Até mesmo os experientes e moderados dirigentes do Partido Comunista Brasileiro[...] deixaram-se contaminar. *Ocorrendo* um desejo de ir às vias de fato, de procurar um desfecho. [...]

Depois de longos meses de indecisão[...] Jango resolveu partir para a ofensiva. Dispôs-se a liderar um conjunto de grandes comícios para aumentar a pressão pelas reformas. O primeiro ocorreu no Rio em 13 de março de 1964, e foi um sucesso. Reuniram-se todas as esquerdas, mais de 350 mil pessoas. Um valor mais simbólico do que real, indicando [...] uma radicalização e enfrentamento.

Planejou-se[...], no limite das atribuições do presidente da República, a edição de decretos[...] *que concretizariam* aspectos do programa das reformas de base.

A reação veio imediata. *Em 19 de março*, em São Paulo, desenrolou-se uma primeira Marcha da Família com Deus pela Liberdade. *500 mil cabeças das direitas*.

Jango *foi pescar no Sul*. E na tradição nacional-estatista, a iniciativa decisiva *viria do Estado*, embora só podendo ganhar consistência com o apoio e a mobilização consciente dos movimentos sociais.[...] seguiu-se um letargia, à espera do comício seguinte

Mas um fósforo foi aceso em uma reunião dos marinheiros, *quando exibiu-se o filme Encouraçado Potemkin*. A crise na Marinha mudou o foco do processo político. Em vez de um enfrentamento entre projetos políticos[...] uma luta entre os defensores e os *questionadores* da hierarquia militar. Um desastre político[...] para as forças reformistas, cujo dispositivo militar começou a ruir.

Um último discurso no Automóvel Clube a uma assembléia radicalizada, *de militares*, empurrou de vez o carro ladeira abaixo. Condensaram-se todas as

³⁹ Um modo adequado de referenciar tal evento histórico paradigmático, dentre tantas outras expressões colocadas e desenvolvidas nos últimos 43 anos, é este a seguir, desenvolvido por Octávio Ianni, a saber: [...] *o golpe de Estado de 1º de abril de 1964, em boa parte, trata-se de uma operação político-militar destinada a limpar o terreno para a execução mais ampla e eficaz [...] do modelo internacionalista[...] No primeiro instante, aparece o poder militar. Uma das bases de manobra, no entanto, é a classe média*. Cf. IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p.126.

forças anti-reformistas, à espera de uma iniciativa que[...] veio do *general mineiro* Olímpio Mourão.

[...] Apavorado diante do incêndio que provocara sem querer, horrorizado com a hipótese de uma guerra civil que não desejava, decidiu nada decidir e saiu da História pela fronteira com o Uruguai. As esquerdas não forneceram resistência[...] Jogavam todas as fichas no dispositivo militar de Jango e no próprio presidente. Quando o primeiro ruiu [...] e o segundo fugiu, quedaram-se aparvalhadas, desmoralizadas.[...] e o país ingressara na longa noite da Ditadura Militar. (Conf.)⁴⁰

Em um momento em que os grupos políticos de esquerda, tinham uma grande esperança acerca da superação histórica das seculares instituições excludentes brasileiras, a reação dos grupos políticos conservadores, que desde a aurora da República tiveram constantes projetos de mudanças institucionais, mas sempre limitados e controlados, em seu temor ao porvir, dá-se a ocorrência de uma reação política, assim como uma *derrota* ampla por parte dos movimentos de esquerda; e ilustrativo disso é a *mea-culpa* realizada por um destacado integrante da mesma, como Caio Prado Junior, que refletiu o seguinte:

No Brasil[...] a teoria marxista da revolução na qual[...] se inspira *boa parte* do pensamento brasileiro de esquerda[...] se elaborou sob o signo de abstrações, isto é, de conceitos formulados *a priori* e sem consideração adequada dos fatos; procurando-se posteriormente[...] encaixar nesses conceitos a realidade concreta.[...] Derivou daí um esquema teórico planando em boa parte na irrealidade, e em que as circunstâncias verdadeiras da nossa economia e estrutura social e política aparecem com frequência grosseiramente deformadas.

Resultaram disso as mais graves conseqüências no que respeita à condução [...] da ação revolucionária, pois de uma teoria[...] alheada da realidade[...] não é possível extrair as normas de uma política[...] aplicável às situações concretas que se apresentam. Em conseqüência, a política revolucionária ficou exposta ao sabor das circunstâncias imediatas, oscilando[...] entre os extremos do sectarismo e do oportunismo, e sem uma linha precisa capaz de orientar seguramente, em cada momento ou situação, a ação revolucionária.(Grifos do autor)⁴¹

Em 1964, nos momentos imediatamente anteriores e posteriores ao Golpe de Estado, para se legitimar a refutação de um projeto político nacional que concretizasse um maior

⁴⁰ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p.28 a 33.

⁴¹ PRADO Junior, 1966 apud IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p.113.

progresso social (daí a nomeação adequada de *grupos sociais progressistas*, àqueles grupos políticos e sociais que articularam uma ação política visando a uma construção nova, voltada ao porvir) assim como de um desenvolvimento mais substancial houve, uma preponderância do elemento *arcaico*, a saber , aqui nesse caso, o tradicional, o pouco mutável , em matéria de política, pois segundo Schwarz:

[...] no pré-golpe[...] a direita conseguiu ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia. Tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua, na forma das 'Marchas da família, com Deus pela Liberdade', movimentaram petições contra o divórcio, reforma agrária e comunização do clero[...] Ademais, o golpe de 1964[...]firmou-se *pela* confirmação[...] das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive[...] a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa à forma de submissão .(Grifo nosso) ”⁴²

Apesar desta volta à cena de manifestações e de elementos simbólicos *arcaicos*, tanto precedendo o golpe, como em inícios do governo ditatorial, o processo de modernização conservador mostrou-se em seguida vitorioso, pois consoante Schwarz:

O governo que saía do golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara mas não ia representar , não era atrasado. Era pró-americano e anti-popular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os EEUU, a concentração e a racionalização do capital.⁴³

Dentro desse novo projeto nacional modernizador, excludente, ditatorial e anti-democrático, houve uma maior proeminência de seu aspecto político mais conservador, entretanto escamoteado por uma política econômica de matriz modernizadora, pois segundo Aarão Reis: [...] *no emaranhado contraditório das políticas da ditadura, tomava corpo um processo e modernização conservadora*⁴⁴, todavia, que beneficiou apenas uma parte dos cidadãos brasileiros.

Em 1969, no mesmo ano de exibição do filme,este projeto político e econômico conservador de nação se consolida, pois os brasileiros vivenciavam um contexto político

⁴² SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.p. 21-27.

⁴³ **Ibidem**.p.24.

⁴⁴ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.p.43.

adverso e repressor, devido ao fato de que em dezembro de 1968 o AI-5 (Ato Institucional número cinco) tinha sido promulgado, e este foi um dos principais elementos de acirramento da repressão estatal institucionalizada , que culminaria no início do processo de exílio dispensado aos intelectuais progressistas e opositores do regime, onde figuravam também os cineastas cinemanovistas. Segundo Zuenir Ventura:

Os tropicalistas achavam que o absurdo brasileiro só poderia ser devolvido artisticamente pelo choque de elementos dramáticos antagônicos– o moderno e o arcaico, o rural e o urbano, a tecnologia e o artesanato[...] encenados sob a forma de paródia. O resultado, hipertrofiado, revelava a realidade como o realismo era incapaz de fazê-lo. O problema é que às vezes a realidade permanecia mais absurda do que sua paródia, deixando o surreal aquém do real. Naquele palco *a reunião do 43º sessão do Conselho de Segurança Nacional, que impôs o AI-5* [...] José Celso teria pouco a acrescentar. Os personagens reais eram suas próprias caricaturas, e o choque entre o que se propunha e as razões pelas quais se dizia aceitar era um jogo de cinismo que nenhuma transposição dramática conseguiria superar. (Grifos nossos)⁴⁵

O AI-5 foi imposto não para garantir a liberdade de cidadãos inocentes, não comprometidos com a oposição à ditadura e, segundo a ideologia hegemônica do governo ditatorial com a “contra-revolução”, mas, pelo contrário, para torná-los latentemente suspeitos e/ou culpados , pois o “golpe dentro do golpe”, ou a consolidação da “Revolução de 1964”, foi segundo Ridenti:

[...] a revolução às avessas, como a de 1964,[serviu]para garantir a modernização conservadora da sociedade brasileira, o avanço econômico, industrial e tecnológico [e] que só se efetivaria em sua plenitude sob a bota dos militares nos anos 60 e 70, quando a maioria da população brasileira, justamente a que deu suor e sangue para “ desenvolver” o país, ficou praticamente excluída dos benefícios da modernização que trouxe consigo uma concentração de riquezas ainda maior do que a existente até então.⁴⁶

⁴⁵ VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 280.

⁴⁶ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Edit. Unesp, 1993. p.21.

Com efeito, 1969 foi um ano de exasperação política por parte de amplos setores da intelectualidade progressista que permaneciam em crise política e de militância, visto que a movimentação e a mobilização da sociedade civil anti-ditadura era cada vez mais vigiada e tornava-se a cada dia menos flexível, e o seu exercício era tanto ameaçado política, como individualmente, através da ameaça à sua integridade e às garantias constitucionais individuais, através do início das prisões arbitrárias, da possibilidade de ser exilado, e também, de ser torturado e morto. No filme a questão da guerrilha é colocada através da figura de “Ci: a mãe do Mato” que no filme torna-se uma guerrilheira urbana, todavia esta mudança na narrativa do filme, em relação ao livro, será melhor analisada no tópico *Aspectos modernos do filme*, presente no capítulo três.

2.2.As Representações Culturais de Esquerda sobre a Modernização Brasileira Conservadora, ocorrida entre o Golpe civil-militar de 1964 e o AI-5 (1968).

*Nesta doideira paternalista[...] se redescobriu[...] nossa paisagem social, que andava soterrada nos anos medíocres que se seguiram à Semana de Arte Moderna de 1922. Voltou-se a olhar o Brasil: não mais a anta de 1926, nem o tatu de 1937, nem os índios, nem Macunaíma, mas o povo, mal visto, desfocado[...] foi então de compondo aquele pobre presépio de madeira de caixote, barro, palha, cana, bambu, farinha, couro de vaca, tuberculose, que é a nossa realidade no campo. E foi se compondo o outro presépio mais industrial, feito de rodas dentadas, tijolos, operários em construção, marmitta, fumaça e favela que é a nossa realidade urbana.”*⁴⁷

Após a efetivação da contra-revolução, ocorrida com o golpe civil-militar de 1964, as várias experiências artísticas e culturais, de ascendência esquerdista e/ou contrárias ao novo governo nacional anti-democrático, chegaram a uma revisão acerca de seus propósitos político-culturais, àquela altura não mais revolucionários, mas, apesar da situação bastante adversa à qual se depararam tais grupos, a crítica sistemática ao processo histórico, o qual possibilitou este novo governo, continuou incisiva, a despeito da drástica modificação de

⁴⁷ JABOR, 1972 apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense: 1981.p.29.

tática político-cultural, e segundo Ridenti: [...] *por intermédio da artes, e também nelas, difundia-se nos meios intelectualizados uma rebeldia anti-capitalista, em diversos matizes.*"⁴⁸

Tal movimentação, outrora nomeada por Roberto Schwarz como sendo *uma hegemonia cultural de esquerda*⁴⁹, todavia ele mesmo a renomeou recentemente em um artigo recente:

A derrota da esquerda foi tão completa, primeiro pelo golpe militar, depois pelas armas e enfim pelo curso das coisas, que hoje parece extravagante valorizar a sua contribuição intelectual. Mas não creio que esta última tenha sido uma "idéia fora do lugar", uma fachada caricata, alheia às necessidades a aos sofrimentos reais.[...]

Com ponto de fuga socialista, o conjunto colocou em pé uma idéia complexa e muito real de subdesenvolvimento, alcançada a força de independência de espírito e abertura para a realidade. Saiu a campo contra o conservadorismo brasileiro, a esclerose comunista, o peso ideológico do "establishment" internacional.[...] *Tratava-se* de assumir uma posição particular e estrutural no capitalismo contemporâneo, com impasses que não são apenas sinais de atraso, deficiências locais, mas pontos de crise e limites da ordem mundial. Foi um alto momento de inserção de desprovincianização da vida intelectual brasileira.(Grifo nosso)⁵⁰

Com efeito, uma outra forma, mais pertinente de referir-se à mesma, é a análise realizada por Nelson Werneck Sodré sobre o período de efervescência cultural de esquerda e /ou opositor àquele novo governo ditatorial, ocorrido entre 1964 e 1968, pois segundo ele:

O ambiente no país era de treva: a cultura era espezinhada, desmoralizada, acusada de infamante; os intelectuais eram presos, maltratados, perseguidos; a atividade deles era censurada e violentada— reinava, em suma o terrorismo cultural. Foi, apesar de tudo isso, o grande momento da intelectualidade brasileira, que resistiu bravamente e lutou com energia[...] contra a fúria obscurantista que se estendera a todo o país, cobrindo-o como um sufocante manto. A intelectualidade dispunha, *entre 1964 e 1968*, de condições razoáveis para a resistência: o rádio e a televisão estavam fora de seu alcance, controlados já pela reação policial, mas dispunham, dentro de certos limites, do livro, do teatro e, principalmente, da imprensa.(Grifo nosso)⁵¹

⁴⁸ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Edit. Unesp, 1993. p.89.

⁴⁹ SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.p.100.

⁵⁰ Idem. Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente. Ilustrada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 ago.2007.p.10.

⁵¹ SODRÉ, Nelson Werneck. **A fúria de Calibã: memórias do golpe de 64**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.p.128.

Uma das preocupações centrais em tais experiências foi a realização de representações acerca da mudança político-institucional pela qual passava o país, quando a temática do modo de modernização conservador e excludente brasileiro é re(construído) em relação à representação cultural do Modernismo paulistano da década de 20.

Se para um grupo considerável da esquerda, o Modernismo paulistano é considerado como um modelo tão-somente morfológico e estético, e apto a ser superado tática e historicamente, e até classificado negativamente, conforme o uso da expressão de Glauber Rocha *Estética do Café*, por outro lado a influência estética, cultural e ideológica mostra-se ser muito forte, e um exemplo de paradigma estético do Modernismo paulistano, e que serve de referencial e de grande influência na segunda metade dos anos sessenta do século XX, é a singular figura de Oswald de Andrade.

No campo da representação artística e estética, acerca sobremaneira de uma temática relativa ao processo de modernização econômico e político conservador, a ser também enfatizada no presente trabalho monográfico, a figura de Oswald de Andrade mostra-se muito presente, tanto física como espiritualmente, principalmente após o crepúsculo plúmbeo da década de 60, pois segundo Luís Carlos Maciel:

Segundo Luís Carlos Maciel[...]Oswald de Andrade[...] *teve* uma visão[...] original a respeito da realidade brasileira. No início, por meio da influência futurista, atacava apenas os valores de um mundo rural em decadência. [...] O marxismo lhe serviu apenas para obter os elementos que permitiram, com sátira feroz, criticar os valores de sua própria classe[...]Oswald entendia que o impasse ideológico, no Brasil, poderia ser resolvido pelo exemplo radical do próprio industrial brasileiro que devorou os representantes da cultura ocidental.(Grifo nosso)⁵²

A influência da figura de Oswald de Andrade esteve presente em várias representações artísticas da segunda metade da década de 60, e estas servem como fontes historiográficas privilegiadas e prodigiosas não para uma compreensão mais geral acerca do contexto histórico a ser destacado na presente monografia, mas sim para uma breve introdução.

Dentre essas representações, descreveremos o *Tropicalismo* na música, o teatro através das peças do Teatro Oficina, mais especificamente em *O Rei da Vela*, nas artes plásticas com a experiência artístico-conceitual de Hélio Oiticica, assim como no cinema,

⁵² SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.144.

através da influência das experiências do Cinema Novo, após principalmente 1967, com o filme *Terra em Transe*, dirigido por Glauber Rocha

Estas expressões culturais possibilitam uma compreensão acerca do próprio conflito presente em suas elaborações culturais ,acerca da presença conflituosa entre o arcaico e o moderno , o rural e o urbano, e o quanto essa presença residual de elementos que *a priori* deveriam ser vencidos por essa modernização permaneciam e se readequavam a mais uma mudança histórica conservadora e controlada , pois segundo Schwarz:

[...] progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?⁵³

2.3. Teatro Oficina

O Teatro Oficina, desde a sua criação em 1958, esteve mais preocupado com questões de representação realistas e reflexivas, entretanto ainda assim calcado em elementos estéticos e formais, que avalizavam uma representação teatral burguesa, semelhante, por sinal ao Teatro Brasileiro de Comédia(TBC) .

A temática do grupo era constituída por obras estrangeiras, estadunidenses e européias, fazendo, então, com que o grupo estivesse mais sintonizado com as vanguardas teatrais e estéticas européias, em uma conjuntura (final da década de 40 e início da década de 50) de consolidação de São Paulo como a capital cultural e cosmopolita do Brasil, onde a presença de elementos culturais, principalmente europeus, se faziam mister, pois em seus anos infantes, no Oficina, segundo Silva: “ *a cultura brasileira e o homem brasileiro sempre eram espelhados de um modo indireto, adaptado, como um reflexo de uma cultura e de um homem estrangeiro.* ” ⁵⁴

O processo de embasamento estético exógeno paulistano ganha maior vigor e dinamismo na década de 40, com a aurora do mecenato cultural empreendido pelos

⁵³ SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.p. 43.

⁵⁴SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.142.

enriquecidos empresários urbanos paulistanos, e ilustrativo disto é a criação do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1950, a criação em 1953 do Teatro de Arena, e a criação em 1958 do Teatro Oficina.

Após o golpe civil-militar de 1964, com a conseqüente perda de espaço político dispensado aos movimentos de mobilização política e social opostos ao novo governo, dá-se um ponto de inflexão por parte destes setores.

No teatro brasileiro, a preocupação com a transformação política, após o golpe, é paulatinamente sendo modificada a favor de um teatro desconstrutor das idiossincrasias brasileiras, de forma a reelaborar um teatro, mesmo que cada vez mais politizado, como no caso do Teatro Oficina, depois da encenação de *O Rei da Vela*, efetivador de uma representação cênica, bastante questionadora, irreverente e jocosa, mas mais preocupado com a crítica formal, estética, e a metalinguagem, acerca do próprio papel do teatro, assim como da sua relação dialética com o seu público e a crítica visceral ao mesmo, pois: “[...] após 1964 a platéia deveria se ver espelhada em sua inanição, em sua discrição, em sua covardia e seus preconceitos perante um acontecimento grave.”⁵⁵, e que à medida que se consolidava a ditadura, mostrava-se um processo político trágico, ou seja, passível, de ser enfrentado, principalmente pelos setores políticos opostos, onde se encontrava o público do Oficina.

No entanto, à medida que se processava a crise da *intelligentsia* progressista e de esquerda brasileiras, a preocupação com a realidade, com os aspectos nacionais, primeiro o burguês, e depois com a *mea--culpa* do intelectual, da passividade do público teatral, à qual era dirigida a crítica do grupo, mostrava-se ser paulatinamente mais incisiva.

Com efeito, dá-se: “a materialização da realidade, plena de contradições[...]” em que se verifica e se radicaliza a perplexidade do grupo acerca do momento político ao qual estava se vivenciando, com o governo nacional autoritário.

Dáí um dos motivos para o encontro com a obra de Oswald de Andrade, através da adaptação da peça *O Rei da Vela*, em 1967, que levou a cabo uma injunção na trajetória da companhia, com o uso de uma desconstrução jocosa e irreverente da realidade e de certos tipos brasileiros, como por exemplo o capitalista terceiro-mundista, personificado através da personagem Abelardo I e II.

⁵⁵SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.p.133.

A impossibilidade acerca de um projeto político e cultural que vislumbresse e potencializasse uma modificação na estrutura política e de poder nacionais, a recusa (in)voluntária em relação a uma luta, que àquele momento, 1969, mostrava-se radicalizada, devido à reiterada e sistemática oposição a toda e qualquer forma de contestação, foi um dos fatores possibilitadores desse acirramento estético, patente no fazer teatral do Grupo da Rua Jaceguai, desde *O Rei da Vela*, passando por *Roda Viva*, e chegando na cena *Carnaval em Florença*, da peça *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht.

2.4.A Obra artístico-conceitual de Hélio Oiticica

“[...] o experimentalismo e o programa de Hélio Oiticica desencadearam, com agilidade e sofreguidão, uma pletora de idéias e proposições, ao manifestarem os lances típicos das intervenções de vanguarda, as transformações da pintura na passagem dos anos 50 aos 60, tiveram, também, o alcance de expor o processo de integração e esfacelamento dos projetos modernos no Brasil.”⁵⁶

A temática da justaposição entre o arcaico e o moderno está presente na obra-instalação de Hélio Oiticica *Tropicália*, exposta no MAM(Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, em 1967, pois tal obra impele o observador a sair da sua comum situação de apreciador passivo de uma obra de arte, para, ao contrário, ser um participante ativo da instalação, para então efetivar-se um fortuito diálogo com o artista acerca da instalação em ação.

Esta obra transpassa o limite tradicional da obra de arte, quando limitada pelo quadro, para ter um ambiente formado por terra no chão e com uma proposital divisória que convida o espectador-ativo a (re)elaborar a obra através de sua movimentação dentro da mesma, passando simbolicamente do *locus* rural para o *locus* urbano, por sinal um dos temas principais da instalação

Tal vivacidade e dinamismo acerca da relação entre o público que intervém também no resultado da obra de arte mostrou-se recorrente na produção artística de Oiticica durante o

⁵⁶ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.p.15.

decorrer da década de 60, porque: “ *Em Oitica, a necessidade estrutural, dos quadros, dos relevos neo-concretos, dos penetráveis, solta-se: o campo é invadido por ações, pela vida.* ” ⁵⁷

A questão da representação nacional, tão cara às experiências artísticas vanguardistas de esquerda, mesmo após a imposição de um projeto político não revolucionário, após 1964, ou do que seria o processo de modernização da nação brasileira, àquela altura, 1967, um projeto hegemônico conservador e anti-democrático, gerou várias indagações por parte destes artistas, tanto através da tentativa de ilustrar a justaposição entre os elementos arcaicos e/ou modernos, como também buscar (re)elaborar tal processo enquanto representação.

Com efeito, a busca crítica e problematizadora acerca da representação cultural de uma nação, modernamente fraturada e ambígua, impeliu a realização de uma representação acerca dessa fratura histórica, e isso realiza-se nas artes plásticas nacionais, através especificamente da obra artístico-conceitual *Tropicália*, de influência *duchampiniana*, e ilustrativo disso é o trecho produzido pelo próprio Oitica:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual [1967] da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional[...] imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira.⁵⁸

A maior participação do “público-ativo” está em consonância com o compromisso ético de Oitica em propor uma arte crítica e que se legitime e se (re)construe em função de seu diálogo com o seu público, entretanto tal diálogo, a despeito de ser construído de modo democrático, teve uma abrangência social limitada a um pequeno grupo social com um mínimo de conhecimento em artes plásticas, pois segundo o colocado por Favareto: “ [Oitica] pretende tirar proveito de um sistema histórico que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural[...] ” ⁵⁹

Nas artes plásticas a obra de Hélio Oitica é fundamental para se compreender a crise pela qual passava a questão do nacional e de sua conseqüente representação cultural da mudança produtiva nacional.

⁵⁷ FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oitica**. São Paulo: Edusp, 1992.p.19.

⁵⁸ FIGUEIREDO, s/d apud FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oitica**. São Paulo: Edusp, 1992. p.106,108.

⁵⁹ *Ibidem*. p.100.

2.5. O Movimento do Tropicalismo

*A importância do Tropicalismo foi dizer: vocês não podem continuar contemplando favela, o boi, o casebre, as mãos doloridas do operário e do camponês. O Brasil é também a geléia de mocotó, a geléia geral, a grande confusão multinacional que aqui se instalou. Uma mistura de Janis Joplin e Jamelão.*⁶⁰

A relação do movimento tropicalista, ou Tropicalismo, com as demais experiências citadas nesse trabalho são fundamentais, tanto em relação à sua origem etimológica, que advém da instalação *Tropicália*, de 1967, de Hélio Oiticica, assim como à encenação de *O Rei da Vela* em 1967, pelo Grupo Oficina.

No cinema a influência maior origina-se do filme *Terra em Transe*, de 1967, dirigido por Glauber Rocha, que muito impacto causou e deixou em Caetano Veloso, o seu principal líder, “literalmente em transe”, pois segundo ele :

O que eu desprezava era a música que era primária para se tornar comercial. O rock estava exatamente nessa categoria[...] Só em 1966 eu, influenciado por ‘Terra em Transe’ e por Godard, fui me abrir para Roberto Carlos, e logo depois, para os Beatles— e aí entendi a força histórica de Elvis, de Little Richard, de Chuck Berry. É que, sendo um joão gilbertiano radical, eu não gostava da sub-sofisticação que se exigia de minha turma[...]⁶¹

A compreensão do Tropicalismo, enquanto experiência cultural inserida dentro da consolidação do processo ditatorial de modernização nacional, é basilar, pois uma de suas temáticas e um de seus elementos estéticos principais foram a realização de uma crítica acerca da forma dualista de pensar a fusão estética de elementos relacionados ao sistema produtivo nacional ainda agrário e rural, com elementos pertencentes à consolidação da modernização urbano-industrial brasileira.

⁶⁰ JABOR, s/d apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense: 1982. p.88.

⁶¹ VELOSO, Caetano. Caetano desce o cacê... Folhateen. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 mai. 2007.p.9.

A prática cultural e estética tropicalista, que dialoga também com o Modernismo estético da década de 20 do século passado, principalmente com a figura iconoclasta de Oswald de Andrade, possibilitou um fazer estético e artístico que esmiuçasse, dentro do processo de elaboração estética de obras musicais tropicalistas, os conflitos e contradições inerentes ao peculiar processo de modernização político-produtivo brasileiro, caracterizado ora pela tentativa de superação revolucionária dos modos de produção, consoante o modelo marxista clássico, ora pelo salto de etapas, visando resolver à força, as vicissitudes do desenvolvimento político-produtivo brasileiro.

Dentro de uma aparente confusão cronológica acerca da representação tropicalista do processo histórico brasileiro, o que à primeira vista apareceria como uma ambigüidade do Tropicalismo, entre representar o arcaico e o moderno concomitantemente, revela-se ser uma força ainda maior, visto que a seriedade da irreverência, do aparentemente não sério da representação tropicalista, mostra, pelo contrário, a tragicidade do processo de modernização brasileiro com a ocorrência, tanto de continuidades, como de rupturas.

O Tropicalismo, em seus “acordes dissonantes”, assim como a montagem supostamente arbitrária de *Terra em Transe*, são exemplares da lúcida perplexidade pela qual vivenciava a esquerda cultural, suplantada politicamente pelo governo ditatorial, já em sua primeira fase (1964-1968).

A modernidade do Tropicalismo não é tão-somente reflexo de uma modernidade estrutural, político-produtiva, mas, também, o próprio movimento é moderno, com muita carga de ambigüidade, pois a modernidade, enquanto teleologia burguesa ou anti-burguesa, conota mudança, progresso, e uma das principais, a mudança social, política, seja marxistamente revolucionária ou mais “reformista”, não eram possíveis tanto ao movimento baiano-paulistano, como ao movimento de esquerda anti-ditadura, em geral.

O fenômeno do Tropicalismo pode ser entendido como político, também, enquanto uma reiteração do secular modo de modernização, e de progresso, empreendido pela sociedade política nacional, principalmente após a República, ou seja, calcado menos na mudança social e política substancial, e mais em uma mudança morfológica, epidérmica, e isto é confessado por Caetano Veloso em 1966: “*Sei que a arte que eu faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a Arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma de nossas faces.*”⁶².

⁶²HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense: 1982. p.52.

O tropicalismo, entendido como vanguarda não somente musical, mas sim cultural, como uma espécie de continuidade fragmentária moderna, pois insere-se na modernidade, enquanto uma experiência crítica ao processo de modernização brasileira em curso, foi conceituado como sendo uma expressão “adiantada”, em relação principalmente ao “decadente samba”, e como tal fez-se mister a efetivação de inúmeros embates entre os defensores do samba, como uma música eminente e essencialmente brasileira, com os defensores de uma aproximação do samba com músicas estrangeiras, seja na bossa nova, desde fins da década de 50, com o *jazz* estadunidense, ou no Tropicalismo, principalmente com o também estadunidense *rock and roll*.

Dentro dos festivais de música, de fins da década de 60, de público e de artistas majoritariamente jovens, coetâneos da também jovem indústria cultural brasileira, tal embate mostra-se substancial, e começa-se, então, uma *disputa* musical, artística e ideológica entre os representantes da música de influência endógena, como por exemplo Chico Buarque de Hollanda, e entre os representantes de uma música de influência tanto endógena, como também exógena, exemplificado com Caetano Veloso.

Em um contexto de grande voga de infundáveis ideologias progressistas, como a tecnocracia da ditadura civil-militar após 1964, e o marxismo dialético-histórico, assim como de apoio e grande crença na modernização nacional, houve certos grupos intelectuais que acreditavam que moderno era somente o Tropicalismo, e que, por inversão, o seu antípoda imediato, como por exemplo a música popular baseada no samba, no choro, como a composta por Chico Buarque, era identificado superficialmente como sendo arcaico e algo a ser superado. Como disse Augusto de Campos, no final da década de 60, no calor desta “polêmica”:

A moderna música popular brasileira apresenta dois marcos: 1958—BOSSA NOVA. 1968—TROPICÁLIA. No segundo momento de renovação da música popular brasileira não havia duas posições. Era estar com Caetano e Gil ou contra eles. Quem não esteve com eles, naquele momento, para mim não viu nada, não ouviu nada. Não tem registro na minha memória musical. E não me arrependo.⁶³

⁶³ CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras bossas. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.90.

3. FILME *MACUNAÍMA*: UMA DISCUSSÃO ACERCA DA MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA BRASILEIRA, OCORRIDA ENTRE 1964 E 1969.

3.1. História, Historiografia e Cinema

Muitas obras que abordam a relação História e Cinema possuem descrições iniciais acerca do desenvolvimento histórico-cronológico dos estudos intelectuais, geralmente acadêmicos, desta relação. Um outro modo importante e bastante desenvolvido pelas reflexões teóricas acerca do cinema brasileiro, é o de iniciarem-se através de uma descrição da história do cinema brasileiro, presente em inúmeras obras ⁶⁴.

Tal descrição, simples e cronológica, é pertinente, pois a mesma desvela uma crítica e uma reflexão sistemáticas realizadas há décadas, acerca do cinema, mais especificamente do cinema brasileiro, entretanto, depreendemos que o fazer historiográfico, tanto em outros países como aqui no Brasil, relaciona-se há pouco tempo com a fonte filmica, enquanto base de análise e de compreensão acerca do estudo contextualizado de eventos históricos brasileiros.

O estudo do cinema no Brasil esteve em boa parte de seu desenvolvimento histórico como um setor intelectual e reflexivo, limitado por análises semiológicas e estruturalistas, geralmente abalizadas em um método que tratava o filme como um todo, ora fechado, ora relacionado sumariamente com o seu tempo histórico, contra o qual podemos nos referenciar em Ferro, pois segundo ele:

O filme é abordado não com uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha [...] *Por isso* a crítica não se limita somente ao filme *mas deve integrá-lo* no mundo que o rodeia e com o qual se comunica [...] (Grifo nosso) ⁶⁵

⁶⁴ RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Idem. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁶⁵ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Dir.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p.203.

Daí, como corolário, o compromisso do estudioso da relação História do Brasil e Cinema em dar continuidade ao processo de desenvolvimento desta relação, em franca expansão na primeira década do presente século, dando, destarte, uma contribuição importante ao fazer historiográfico em geral, mas, ressaltando desde já, a ausência de uma defesa intransigente de uma linha de estudo historiográfica, mas sim, pelo contrário, a defesa do constante aprimoramento das inúmeras fontes historiográficas, tão enriquecidas enquanto prática e enquanto reflexão historiográficas, desde a primeira geração da Escola dos *Annales*.

Com efeito, a literatura sobre o cinema brasileiro inicia-se no início do século XX, com a publicação de artigos em periódicos, e sofre um salto com a publicação, entre as décadas de 20 e de 30 de *Cinearte*, uma revista que dedicava um espaço regular à crítica de fitas brasileiras, como também à promoção de *posados* nacionais (filmes de ficção), tendo como um parâmetro a ser alcançado a produção fílmica industrial de *Hollywood*.

A partir do processo de relativo desenvolvimento do moderno cinema brasileiro, entre os anos 30 e 40, com a experiência da Cinédia, passando pela Atlântida, dos anos 40 ao começo dos anos 60, com a experiência da Vera Cruz na década de 50, a literatura brasileira especializada em cinema começa a florescer, principalmente após a década de 50, primeiro com os debates havidos em torno das perspectivas comerciais e/ou artísticas às quais o cinema brasileiro deveria seguir, realizados no bojo dos primeiros Congressos de Cinema Brasileiro.

Em 1959 surge a primeira obra dedicada ao estudo sistemático sobre o cinema no Brasil, o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Vianny. Na década de 60 há uma produção teórica de ascendência e concomitante à produção fílmica cinemanovista, como as obras *Manifesto da Estética da Fome*, de 1965 e *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ambas de Glauber Rocha, assim como *Brasil em tempo de Cinema*, de 1967, escrito por Jean Claude Bernardet.⁶⁶

Uma contribuição substancial foi a instituição de um arquivo nacional fílmico, através da fundação em 1948 da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, em 1957, onde foi possível a constituição de um arquivo fílmico ordinário e catalogado, com a institucionalização do passado fílmico, e posteriormente, televisivo, brasileiros, organizados dentro da oferta de películas em bom estado de conservação para posterior exibição, reprodução e pesquisa, de valor inestimável para todos os pesquisadores e apreciadores do cinema brasileiro.

⁶⁶ VIANNY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. ROCHA, Glauber. *Manifesto da Estética da Fome*. 1965. Idem. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

O estudo acadêmico/universitário inicia-se em 1965, com a fundação do primeiro curso superior de cinema no Brasil pela UNB (Universidade de Brasília), tendo como idealizadores e fundadores o crítico Paulo Emílio Salles Gomes e o cineasta Nélson Pereira dos Santos, fato que desaguaria na criação do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1967.

Antes de adentrarmos no específico objeto de análise da presente monografia, ou seja, o filme *Macunaíma*, faz-se necessário uma breve descrição sobre um dos elementos básicos da análise historiográfica, ou seja, o documento. A legitimidade do uso de um documento historiográfico não escrito, como um filme, é recente, ao contrário do documento escrito, que desde os primórdios da moderna historiografia no século XIX, é defendido o seu uso, principalmente dentro da Escola Positivista.

No entanto, após o final da década de 1920, com a defesa e a prática de novas abordagens, métodos e fontes historiográficos, por parte da Escola dos *Annales*, quando a história-problema passa a questionar o onipotente documento textual, o documento, com isso, passa a ser aceito nas colorações as mais diversas possíveis, pois segundo Lucien Febvre:

“A história faz-se *não somente* com documentos escritos[...], *mas para além destes* com tudo o que ,pertencendo ao homem , depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a actividade , os gostos, e as maneiras de ser do homem.(Grifo nosso)⁶⁷

Após a década de 60 do século passado, dentro das novas mudanças proporcionadas pela *terceira geração* da Escola dos *Annales*, quando a ascensão do uso de vários e cada vez mais diversificados documentos historiográficos, usados conforme, principalmente, o primeiro novo paradigma inaugurado pela *primeira geração* da mesma escola dos *Annales* passam a serem mais problematizados enquanto tal, pois segundo Le Goff:

A concepção de documento/monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está o de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado , é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só análise do documento enquanto

⁶⁷ FEBVRE, 1953 apud LE GOFF, Jacques. **Memória/História**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984.p.98.

documento permite à memória colectiva recuperá-lo, cabe ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.⁶⁸

Dentro das mudanças advindas com a *terceira geração* da Escola dos Annales, uma das quais, e que mais nos interessa no presente trabalho, é o uso de novos objetos de análise historiográficos, catalogados no livro *História: novos objetos*. Este livro possui um artigo escrito por Marc Ferro *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, que mostra-se ser desde então uma grande referência inicial acerca do estudo da relação história e cinema.⁶⁹

O uso efetivo do cinema como fonte historiográfica, a despeito da defesa de seu uso ser anterior, ocorre apenas a partir do último quartel do século XX, ou seja, várias décadas após a criação do cinema em 1895, sendo um dos pioneiros no estudo História-Cinema o mesmo Marc Ferro, que passou então a defender o uso do cinema enquanto uma importante fonte historiográfica, pois segundo o defendido ele:

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais com são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las[...] estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História[...] ⁷⁰

Com efeito, o documento filmico historiográfico pode ser considerado como um elemento da cultura material, enquanto uma película que comporta elementos magnéticos, químicos e eletrônicos. E como corolário de tal materialidade, ocorre a constituição de arquivos filmicos físicos, com aquela infinidade de estantes comportando inúmeras fontes materiais, parecidas assim com os arquivos tradicionais de documentos escritos.

O processo de arquivamento e de organização de cópias de inúmeros filmes, efetivado nas cinematecas – estas tão novas quanto o próprio cinema, em relação às bibliotecas, entretanto aqui não defendemos qualquer dicotomia, até porque as cinematecas contam

⁶⁸ FEBVRE, 1953 apud LE GOFF, Jacques. **Memória/História**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 102.

⁶⁹ “Quando em 1974 Jacques Le Goff e Pierre Nora coordenaram a publicação de *Faire de l’histoire*, estavam evidenciando novos horizontes para a história, que saía da dicotomia factual versus interpretativa para buscar novas relações com seu objeto de estudo. Nos rescaldos pós-maio de 1968, uma série de historiadores franceses discutiam novos problemas, novas abordagens, novos métodos. Marc Ferro participa[...]” Cf. TENDLER, Sílvio. *Cinema e História*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 7

⁷⁰ FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 203.

também com outros documentos como documentos escritos, periódicos, cartazes de filmes – se origina com a pioneira Cinemateca Francesa, que foi concebida pelo historiador francês Henry Langlois, em 1936, e no Brasil o primeiro arquivo filmico ordinário é implantado com a criação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em 1948.

Na primeira década do século XXI, a fonte historiográfica fílmica presencia uma boa e crescente presença no seio da academia, e ilustrativo disso é o crescente aumento no número de publicações sob a forma de artigos, monografias, dissertações e teses.

Um elemento que não é tão-somente textual, como a Internet, que é também imagético, está em acordo com essa dilatação historiográfica, e possibilita um melhor acesso de pesquisadores e interessados em geral à relação história e/ou cinema.

Na última década formou-se uma grande quantidade de arquivos virtuais e revistas eletrônicas disponibilizadas pela internet, e que muito ajuda a pesquisadores de história e de cinema, como no meu próprio caso, que não moram nos centros hegemônicos de exibição cinematográfica do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro. Os *sites* da internet ><http://www.filmesdoserro.com.br>. e ><http://www.memoriacinebr.com.br>, foram de fundamental importância no presente trabalho monográfico, acerca da obtenção de artigos produzidos pelos jornais após 1968 sobre o filme *Macunaíma*.⁷¹

Com efeito, para um melhor norteamiento em relação ao filme *Macunaíma*, eu desenvolverei a seguir uma sumária descrição acerca do movimento cinematográfico brasileiro, conceituado como Cinema Novo, por se tratar de uma experiência indispensável para a compreensão geral do presente trabalho monográfico, assim como do principal objeto de análise na presente monografia, o filme *Macunaíma*, que pertence a este movimento.

3.2. A experiência do Cinema Novo

Para uma breve iniciação acerca do Cinema Novo é necessário certos esclarecimentos. O cinema é novo em relação, principalmente ao padrão industrial de produção cinematográfico, que se origina no Brasil com as experiências cariocas da Cinédia, entre 1930 e 1946, passando pela Atlântida, entre 1940 e 1962, como também com a experiência

⁷¹ Eu colocarei abaixo uma lista de *sites* que foram pesquisados ao longo de todo o processo de confecção do presente trabalho monográfico, e que considero relevantes para uma pesquisa que envolva história e/ou cinema: ><http://www.filmesdoserro.com.br>, ><http://www.memoriacinebr.com.br>, ><http://www.mnemocine.com.br>, ><http://www.oohodahistoria.ufba.br>, ><http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>, ><http://www.criticos.com.br>.

paulista da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, entre 1949 e 1954, e segundo Fernão Ramos:

A implantação dos grandes estúdios surge no bojo de uma ideologia nacional-desenvolvimentista de crença e euforia nas possibilidades, então vislumbradas, de desenvolvimento da indústria brasileira em setores antes não explorados. Entre esses setores aparece o cinema. O componente nacionalista do discurso que exalta o grande salto dado pela atividade industrial brasileira no pós-guerra traz à tona diversos elementos que seriam mais tarde trabalhados pelo grupo que fez o novo cinema no início da década de 60.[...] é necessário frisar que o Cinema Novo se constitui como grupo enquanto oposição ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvido em São Paulo nos primeiros anos da década de 1950.⁷²

Com o processo de industrialização e de urbanização em boa parte do Brasil, principalmente na macro-região geográfica centro-sul, ocorre, para efeitos de comparação meramente conceitual, no presente trabalho monográfico, uma maior dinamização econômica, política (vide o já descrito no capítulo *A Modernização Nacional Conservadora: De JK A Médici (1955 a 1969)*), e, também, artística e cultural.

O florescimento da camada intelectual cinemanovista foi possibilitada pela materialidade histórica da época, no Brasil, quando entre fins da década de 50 e início da de 60, a predominância de um paradigma político democrático e populista durante o governo de Juscelino Kubitschek, possibilitou, além de um maior enriquecimento por parte de setores da classe média, do qual os cinemanovistas eram oriundos, novas e mais dinâmicas experiências culturais, pois segundo Gramsci: “*Os intelectuais de tipo urbano cresceram juntamente com a indústria e são ligados às suas vicissitudes.*”⁷³

Em relação com as inúmeras mudanças políticas ocorridas no mesmo contexto histórico, o Cinema Novo pode ser incluído dentro de um amplo processo de tentativa de transformação político-cultural, engendrado por grupos políticos progressistas e/ou de esquerda, na maior parte ligados ao PCB, dentro de um contexto de nacionalismo, desenvolvimentismo, democracia e populismo.

As influências do Cinema Novo originam-se tanto do neo-realismo italiano do pós-Segunda Guerra Mundial, como da *nouvelle vague* francesa. No Brasil, há, segundo Fernão

⁷² RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: Idem (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p.301-302.

⁷³ GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p.12

Ramos “*precursores do Cinema Novo*”⁷⁴, dentre os quais os filmes: *Rio, Quarenta graus*, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *O Grande momento*, produzido em 1957 e exibido em 1959 e dirigido por Roberto Santos, *Aruanda*, de 1960, dirigido por Lunduarte Noronha, e *Arraial do Cabo*, de 1959, dirigido por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro.

Para fins de localização cronológica, eu usarei uma classificação muito usada, que classifica o Cinema Novo em *três fases*, baseadas em parâmetros cronológico e temático.

A *primeira fase* cinemanovista (1960 a 1964) pode ser caracterizada pelo predomínio de filmes com caráter político *pedagógico*, e que tinham como objetivo serem veículos de uma instrumentalização política, visando a uma hipotética revolução social e política, assim como imagética, de amplas classes sociais historicamente excluídas.

Exemplos de filmes dessa *fase* são os filmes: *Bahia de Todos os Santos*, de 1960, de Trigueirinho Neto, *Mandacaru Vermelho*, de 1960 e *Vidas Secas*, de 1963, ambos de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento*, de 1961, de Glauber Rocha, *A Grande Feira*, de 1961 e *Tocaia no asfalto*, de 1962, ambos de Roberto Pires, *Porto das Caixas*, de 1962, de Paulo César Saraceni, *Os Fuzis*, de 1963, de Ruy Guerra, *Ganga Zumba*, de 1964, de Carlos (Cacá) Diegues, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de 1965, de Roberto Santos; e o episódio *Cinco Vezes Favela*, de 1961, produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) vinculado à UNE (União Nacional dos Estudantes), contendo os seguintes curtas-metragens: de 1960 *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e os demais de 1961: *Um Favelado*, de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos (Cacá) Diegues, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

O diferenciado e *urbano* filme *Os Cafajestes*, de 1962, de Ruy Guerra, apesar de caracterizar, como os demais filmes da *primeira fase* do Cinema Novo, a burguesia de modo pejorativo, neste filme como depravada e imoral, não a constrói em dicotomia com o universo popular, que aqui não é exibido com destaque.

Esta *primeira fase* é caracterizada pelos ambientes e cenários rurais, tendo principalmente como *lôcus* privilegiado a região nordeste do Brasil, principalmente o sertão e a caatinga; a busca, por parte principalmente de Glauber Rocha, exposto aliás no *Manifesto por Uma Estética da Fome*, da construção de uma linguagem cinematográfica *essencialmente* brasileira, em contraponto direto com a linguagem cinematográfica griffthiana e classicista,

⁷⁴ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: Idem (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p.306 a 319.

largamente empregada por inúmeras produções hollywoodianas e até mesmo durante a curta experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

A presença marcante de temáticas que expressam o *povo*, o *popular*, em concomitância com outras expressões artísticas e culturais contemporâneas, como o Teatro de Arena e o CPC da UNE; assim como a presença de personagens intermediárias nem burguesas nem populares, que funcionam dramaticamente como agentes potencializadores de uma transformação social e política, e como exemplos temos as personagens Gaúcho, do filme *Os Fuzis*, e Antônio das Mortes, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, finalizado em 1963 e exibido em 1964, de Glauber Rocha.

Um filme exemplar desta fase é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que narra alegoricamente o processo de dominação dispensado ao brasileiro pobre, tanto pelo Diabo (o cangaceiro Corisco, como por Deus (o padre, metáfora da secular aproximação da Igreja Católica ao poder secular). Na película surge uma terceira pessoa, alternativa à mudança sócio-política (Antônio das Mortes), este metáfora do intelectual de esquerda (aqui no caso um cinemanovista) que impelleria o representante do *povo* oprimido, o vaqueiro Manuel, à rebelião contra a sua histórica dominação política , para que enfim o “sertão vire mar”.

Entre 1964 e 1968, após a imposição do golpe civil-militar de 1964, ocorre, conceitualmente, a *segunda fase* do Cinema Novo, fase esta caracterizada por películas que buscavam exprimir a perplexidade e a *mea-culpa* por parte dos cineastas cinemanovistas de esquerda, através de filmes como *São Paulo S/A*, de 1965, de Luís Sérgio Person, *O Bravo Guerreiro*, de 1968, de Gustavo Dahl, e *O Desafio*, de 1965, de Paulo César Saraceni. Este último filme mostra a crise existencial pela qual passava o jornalista e intelectual progressista Marcelo perante a derrota, resignada, dos movimentos políticos de esquerda , com a imposição do golpe civil-militar de 1964.

Assim como no filme *Terra em Transe*, de 1967, quando Glauber Rocha alegoriza o processo histórico brasileiro, desde a trajetória do colonizador luso, através do percurso mar-sertão, e também, da realização da primeira missa no Brasil, até completar-se ciclicamente tal processo de subjugação político, através da chegada ao poder do ditador Porfírio Diaz, arquétipo do líder populista *moderno e conservador* latino-americano.

Há, ademais, a emblemática cena do calar a boca do povo ,representando a destruição do desejo dos grupos políticos progressistas, em *conscientizarem* o povo, o que supostamente contribuiria para a instalação de uma revolução brasileira,todavia, àquele momento, 1967,a mesma já tinha sido derrotada.

Há, também, o processo dialético vivido pelo intelectual progressista Paulo Martins, o qual força-o a decidir entre resignar-se ao novo regime ditatorial, ou readequar a sua oposição política, àquele momento, 1967, já vaticinado por Glauber Rocha, de forma radical, através da oposição física e radical perante o regime ditatorial, através da inserção em algum futuro grupo de esquerda, participe da oposição armada na ditadura, que ocorre como evento político futuramente, entre 1969 e 1972.

Certos elementos permeiam esta *fase*, como : ambiências e cenários urbanos, personagens de classe média, atmosfera de perplexidade e de derrota frente ao projeto revolucionário, derrotado em 1964, crítica ao tom professoral dos cinemanovistas, enquanto uma suposta vanguarda política acerca das ações políticas e culturais vivenciados pela grande maioria da população, reprodutora, em maior número, de um imaginário político conservador.

A diretriz da mensagem cinemanovista, que desde os seus primórdios sempre teve em mente um hipotético grande público, em sua *terceira fase* (1968 a 1972) deparar-se-ia com um aquecimento no mercado interno para o filme brasileiro, devido aos investimentos diretos, em produção, e indiretos, através da legislação de fomento e desenvolvimento do cinema brasileiro, empreendidos pelos Estado ditatorial brasileiro.

Exemplos de filmes que efetivaram um grande público foram os seguintes: *Macunaíma* de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade, *Garota de Ipanema*, de 1968, de Leon Hirszman, *Todas as Mulheres do Mundo*, de 1967, de Domingos de Oliveira.

Outros filmes, também preocupados com um maior diálogo com o público, mas que não conseguiram efetivar tal desejo são os seguintes: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, *Brasil Ano 2000*, de 1969, de Walter Lima Junior, *Os Herdeiros*, de 1969, de Cacá Diegues, *Os Deuses e os Mortos*, de 1970, de Ruy Guerra, *Pindorama*, de 1970, de Arnaldo Jabor.

A suposta aproximação dos filmes pertencentes a tal *fase*, como ocorre em uma conceituação, traz consigo tanto reiteraões como refutaões, e as reiteraões estiveram eclipsadas, visto que afora os três primeiros filmes, os demais não alcançaram um sucesso de público considerável, mesmo consoante os padrões de público efetivados historicamente pelas fitas nacionais.

3.3.Aspectos Modernos Do Filme

No final do filme , uma seqüência definitiva: Macunaíma voltando para a selva de onde saiu, após permanência na cidade: a canoa cheia de eletrodomésticos : liquidificador, televisão, guitarra elétrica, bate-deira, rádio. Tudo jogado no chão da taba semidestruída, formando imagem surrealista e dramática: os irmãos partem para o mato para caçar alguma coisa para comer. Visão ao mesmo tempo trágica e cômica do Brasil, o consumo descalço, o aparelho elétrico sem eletricidade, a fúria de incorporar.⁷⁵

Como o meu objeto de análise principal será um filme, que é uma adaptação de um livro, eu estou de acordo com o colocado pelo historiador Marc Ferro, pois segundo ele: “ [...] o cinema dispõe de certo número de modos de expressão , que não são uma simples transcrição da escrita literária , mas que têm, sim, sua especificidade ”⁷⁶

Com efeito, para se analisar uma narrativa fílmica, em uma perspectiva historiográfica, é necessário, antes do uso de um referencial teórico-metodológico comumente utilizado e referenciado por um bom número de historiadores, ater-se à especificidade do campo conceitual cinematográfico, para assim alçar vôos mais seguros em tal análise, através do levantamento de alguns dos elementos principais contidos na narrativa e na montagem cinematográficas , como o campo, o contra-campo, o plano, o contra-plano, o plano-sequência e a seqüência.

Concernente a um aspecto moderno do filme, referenciaremos no artigo de Perry Anderson *Modernidade e revolução*, quando ele caracteriza a modernidade como possuidora de três elementos fundamentais, tais como: a revolução estética modernista, que refuta o academicismo aristocrático , um presente caracterizado pela presença de materiais técnicos e tecnológicos , e um imaginário corrente que redundará em uma revolução política e social.(Conf.)⁷⁷

Quando eu opto por analisar alguns elementos *modernos* do filme, eu não estou privilegiando tais elementos, em detrimento dos elementos *arcaicos*, até porque ambos são simultaneamente justapostos durante muitos planos do filme, mas, na presente monografia eu

⁷⁵ ULTIMA HORA. Macunaíma: o maior, o melhor e o algo mais. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 01 nov 1969. Disponível em ><http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 02 out. 2007.

⁷⁶ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p.16.

⁷⁷ ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução*. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, v.14, p.2-15, fev. 1986.

pretendo desenvolver mais os elementos *modernos*, por achá-los mais próximos do processo de modernização nacional, ocorrido entre 1955 e 1969.

Até porque, se até hoje o(s) processo(s) de modernização(es) nacional, conta com elementos tradicionais, no específico processo de modernização, contemporâneo ao filme *Macunaíma*, a permanência dialética entre ambos os elementos encontravam-se em um considerável ponto de intersecção, e, aqui reproduzo o colocado por Ismail Xavier, pois, segundo ele:

*O cinema moderno brasileiro não aderiu a ufanismos tecno-industriais que marcaram certas atitudes da vanguarda em outros campos [...] raramente, o Cinema Novo e muito menos o Cinema Marginal, em sua iconoclastia, apresentaram aqueles traços conservadores de idealização de um passado pré-industrial tomado como essência, origem mítica da nação. A tônica do nacionalismo cultural, enquanto este teve força, foi a de se afastar do que podemos chamar de organicismo romântico, pois sempre procurou evitar que a crítica ao mito do progresso se desdobrasse numa hipótese de retorno a um estado de pureza mais nacional do que o mundo contaminado do presente. (Grifo nosso)*⁷⁸

Com efeito, apesar de estarmos abordando o elemento *moderno*, como o principal elemento da problemática colocada no presente trabalho, não descreveremos a produção cinematográfica de ascendência industrial no Brasil, visto que seria mais atinente em um entendimento da experiência da Atlântida (*original*, e não através de sua explícita influência no filme *Macunaíma*), da Veracruz, e até mesmo da posterior pornochanchada. O filme, a despeito de ter conseguido ser observado e *consumido* por um grande público, fato este basilar acerca de qualquer produção industrial, cultural ou não, é uma exceção em toda a filmografia de Joaquim Pedro de Andrade.

No presente capítulo, eu não estudarei todo o filme, mas sim partes do mesmo, através do estudo de alguns planos e seqüências, apoiado em Marc Ferro, que coloca o seguinte: [...] “a análise [do filme] não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos.”⁷⁹, relacionados mais ao aspectos *modernos* da narrativa fílmica.

⁷⁸ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.p.21.

⁷⁹ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p.203.

No plano 80 , enquanto os três manos passeiam por uma praça citadina, eles observam uma concentração de pessoas, e com efeito, como forma de explicação o narrador, em *over*, diz:

[...] um feriado novo que os brasileiros tinham inventado: o “Dia do Cruzeiro”, e imediatamente é mostrado o discurso inflamado de um homem, que por cima de um monumento físico , uma estátua, em que está escrita a seguinte frase: “ O pioneiro da ginástica pelo rádio” e do outro lado: “ Cada la um ginásio, cada família uma turma”. E este homem diz: tradicional e sacrossanto cruzeiro , símbolo mais maravilhoso de nossa terra, alva, meta, o destino , objetivo e consagração desta nossa marcha com o rosário no pescoço, em defesa da nossa propriedade e das nossa pequenas economias , em defesa da moralidade de nossos filhos , e a fidelidade de nossas mulheres contra o perigo da penetração em nossa terra de ideologias exóticas , espúrias , contra o ateísmo ateu, contra o desregramento dos costumes e a improbabilidade administrativa , que o governo passado foi a desgraça do Brasil.

E Macunaíma retruca: “*Não é não!*”, e dentro da montagem do filme, há um corte , e, com isso, passa-se para o plano 82, que exhibe Macunaíma subindo na estátua e discursando, também ,e, enquanto isso, o ex-discursor que está sentado no chão , mais um outro rapaz que o acompanha dizem: “*Subversivo, comunista*”, e adicionada de uma voz coletiva, emitida em *off* , provavelmente pelo público que acompanhava ambos os discursos, e tal voz diz o seguinte: *Tem que estar na cadeia!* Depois há uma elipse narrativa e ouve-se um som de sirene da polícia ,que está na iminência de aparecer na praça para resolver essa discussão.(Conf.)⁸⁰

Tal seqüência (conjunto de planos) pode ser analisada historicamente, visto que remete-nos ao contexto cada vez mais repressivo do Estado, principalmente após a conclusão e exibição do filme, com a imposição do AI-5, pois desvela como a praça , um local tradicional para a prática política de amplos grupos da sociedade civil organizada, é um local, àquele momento mais adequado à uma postura política conservadora, em consonância com o Estado ditatorial , como no caso do primeiro discurso, de ascendência tradicional e conservadora, que preza pela manutenção de uma ordem política e social conservadora.

No roteiro do filme, em relação à narrativa do livro, há uma mudança em relação ao tratamento dispensado à personagem Ci, a Mãe do Mato, tanto na caracterização dela , visto

⁸⁰ MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005.1 DVD (100 min.). Plano 80.

que ela transforma-se em uma guerrilheira urbana, assim como na entrada e mesmo na saída de Ci da narrativa. No livro ocorre assim:

Uma feita os quatro [Macunaíma, Maanape , Jiguê e Iriqui] iam seguindo por um caminho no mato estavam penando muito de sede, longe dos igapós e das lagoas [...] De repente Macunaíma parou riscando a noite do silêncio com um gesto imenso de alerta.[...] Não se escutava nada porém Macunaíma sussurrou:

– Tem coisa.

[...] Vei estava farta de tanto guascar o lombo dos três manos quando légua e meia adiante Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato.⁸¹

No filme ocorre de forma diferente, pois no plano 30⁸², os três manos, Macunaíma, Maanape e Jiguê passeiam em um sábado por uma rua comercial e deserta na cidade, e a câmera em movimento de *zoom* acompanha o movimento dos três, e num dado momento Macunaíma diz: “[...] *tem coisa, hein*”, e imediatamente ouvem-se tiros , e eis que aparece , vindo de uma rua transversal, Ci, com uma metralhadora, correndo bastante e olhando detidamente para trás.

Os três, como consequência, correm também, e a câmera mostra Ci, correndo também, e atrás dos três no campo cinematográfico , e em contra-plano, dentro do plano 31, é mostrado o lado externo de uma perua kombi da polícia em movimento, perseguindo Ci; e a montagem do filme enfoca, em contra-campo, a perua, em seu lado interno, mostrando os policiais que nela estavam .

No plano 32, também em contra-plano, a câmera estática mostra Ci correndo em um ângulo de 90° e quando ela já está de costas para a câmera, é mostrado, secundariamente no campo, enquanto ela continua correndo da polícia, um grande muro em ruínas , onde está afixado um *outdoor*, que possui um distintivo do clube de futebol América da cidade do Rio de Janeiro, mais restos de outras propagandas que ali foram colocadas anteriormente.

Tal ruína pode ser analisada como a representação de uma imagem involuntária, e conforme desenvolvido por Marc Ferro, ser visto como um “ não visível”⁸³, de uma iminente

⁸¹ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. Livraria Garnier.p.25.

⁸² **MACUNAÍMA**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro:Filmes do Serro, 2005.1 DVD (100 min.).Plano 30.

⁸³ Esta expressão “não visível” é defendida de ser usada, conforme o seguinte argumento do autor: “[...] *o documento tem uma riqueza e [muitas] significações que, no momento [em que se assiste ao filme*

ou mesmo efetiva guerra , visto que as ruínas do muro podem denotar não uma disputa, mais sim um massacre imposto pelo regime ditatorial a certos grupos que colocaram-se em oposição armada ao mesmo, dentro das experiências de guerrilhas urbanas; todavia é mais plausível descartá-la, visto que estas experiências ocorrem em maior número apenas entre 1969 e 1972, ou seja, são posteriores à conclusão do filme, no final de 1968.

No plano 33 , em contra-plano ao plano 32, a câmera mostra os policiais apontando suas metralhadoras para fora da perua, onde está Ci, e ao fundo do plano há de novo, escombros, todavia, estes referem-se explicitamente à uma obra de construção civil em andamento.

No plano 34⁸⁴, os policiais saem da perua, e escuta-se sons em *off* de tiros , e os mesmos entram de novo na perua, e dentro da montagem sonora do filme, é colocada a música de Roberto Carlos *Essa garota é papo firme* e ouve-se tais trechos:” *Essa garota é papo firme*”, e é mostrado sangue nos ombros das duas portas direitas traseiras da perua , e continua-se a música: “ [...] *e mande tudo pro inferno*”, e repetida três vezes: “*diz que isso é moderno.*” Entretanto, os policiais não conseguem prender-na, e , então, ela joga a mão de um policial no chão e pega mais uma metralhadora , para depois fugir do cerco policial.⁸⁵

No plano 35 aparece dois policiais buscando, em vão, persuadir os três manos a dizer para onde Ci fugiu. No plano 36 os três encontram-se com Ci, e ela após conhecer Macunaíma diz para ele: *alcagüete vai morrer*.

No filme, no plano 58, Ci leva o seu filho para passear e diz para Macunaíma: “*Se for comigo [telefone para mim] diz que já fui.*”. No plano 59 Maanape liga pelo telefone para Macunaíma; e no plano 60 ouve-se um estouro de bomba , em *off*, e ocorre um corte imediato

despreocupadamente] não são percebidas. O que é patente para os “ documentos”, para os filmes de atualidades, não é ‘menos verdade para a ficção[...] Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores importantes. Podem ocorrer em todos os níveis do filme , como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Cf: FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p.204

⁸⁴ **MACUNAÍMA**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005.1 DVD (100 min.). Plano 34.

⁸⁵ A letra da música é a seguinte:

Essa garota é papo firme, é papo firme , é papo firme

Ela é mesmo avançada e só dirige em disparada

Gosta de tudo que eu falo, gosta de gíria e muito embalo

Ela adora uma praia e só anda de mini-saia

Está por dentro de tudo e só namora se o cara é cabeludo

Essa garota é papo firme, é papo firme

Se alguém diz que ela está errada ela dá bronca , fica zangada

Manda tudo por inferno e diz que hoje isso é moderno. ROBERTO CARLOS. **É papo firme**. Disponível em ><http://www.letras.terra.com.br>. Acesso em 19/10/2007.

, e após uma elipse há o plano 61 ,quando é exibido o enterro do filho de Ci e de Macunaíma, este em conformidade com o livro.

Este estouro, a despeito de pouco importância ter no presente tópico, em se referir seja à morte de Ci , seja à morte do filho de Ci e de Macunaíma, é pertinente acerca de uma descrição que nos interessa no presente tópico, ou seja, a descrição(es) da diferença de tratamento entre ambas as narrativas, a do livro e a do filme, adições ou supressões, presentes no diálogo dinâmico e polifônico entre ambas.

No livro não há tal estouro em ambas as mortes, e acontece o seguinte:

Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio. E como Jiguê não conseguira moçar nenhuma das icamiabas o curumim sem ama chupou o peito da mãe no outro dia, chupou mais, deu um suspiro envenenado e morreu.

Botaram o anjinho numa igaçaba esculpida com formas de jabuti e pros boitatás não comerem o olho do morto o enterraram mesmo no centro da taba com muitos cantos muita dança e mito pajuari.

Terminada a função a companheira de Macunaíma[...] tirou do colar um muiraquitã famoso , deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora[...] virada numa estrela. É a beta do Centauro.⁸⁶

Através da elipse, que não explicita imagetivamente a causa da morte de Ci, é possível especular apenas, visto que a oposição armada desigual à ditadura é posterior à conclusão do filme,e conforme a expressão *não visível* desenvolvida por Marc Ferro, que ela tenha morrido em um suposto confronto com as forças policiais repressivas, que desde o início desta sequência já perseguiam-na.

Mesmo porque, a análise historiográfica de um documento fílmico não deve apenas ater-se ao deliberado pela sua equipe realizadora, pois segundo Ferro: *“O filme escapa também ao cameraman e ao cineasta, que não chegam a apreender necessariamente todas as significações da realidade que mostram.”*⁸⁷

Esta sequência, mais especificamente dos planos 30 ao 35, diferentemente do tratamento alegórico, mas destacado, dispensado à interpretação dos grupos políticos de esquerda,que aderiram oposição armada desigual à ditadura ,entre 1969 e 1972 , no filme *Os*

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. Livraria Garnier. p.28-29.

⁸⁷ FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p.29.

Inconfidentes, de 1972,⁸⁸, dirigido pelo mesmo Joaquim Pedro de Andrade, deve ser analisada tendo-se o cuidado em considerar que em 1968, durante a fase de finalização do filme, a gênese das guerrilhas urbanas era ainda incipiente, e por isso Joaquim Pedro não realizou uma crítica mais detalhada, mesmo que alegórica.

Um outro modo pertinente de analisar certos aspectos *modernos* do filme, é entender como o filme pode ser analisado dentro do processo de modernização nacional e conservadora, corrido, para fins de mera localização parcial no presente trabalho monográfico, entre 1955 e 1969.

No plano 26 do filme, quando está se filmando a personagem Macunaíma flanando pela cidade, em meio a uma multidão indiferenciada ao “nosso herói”, e ao vaivém de automóveis, Macunaíma defronta-se com sete policiais, que estão “vigiando” e “controlando” os transeuntes, e como efeito, ele olha incomodado pela presença ostensiva desses policiais.

Dentro da montagem audiovisual do filme, no momento em que a personagem protagonista passa em frente a uma concessionária de veículos da *Volkswagen*, está justaposta a fala do narrador que em *over* diz: “*Macunaíma ficou muito preocupado, mas por outro motivo, já não sabia mas quem era máquina, quem era gente na cidade e isso dava angústia.*”⁸⁹

Este exemplo é importante para um melhor esforço, tanto de tentativa de analisar a hipótese anteriormente colocada, como também, contextualizar o filme, em relação com o contexto histórico, tanto da produção do filme, ou seja, 1968 e 1969, assim como do próprio livro, visto que tal passagem encontra-se no livro, entretanto a adaptação fílmica recria, com liberdade, um trecho do livro, no filme reproduzido fielmente, todavia, se analisarmos dentro da estrutura de toda a narrativa, veremos que esta contiguidade mostra-se estar substancialmente modificada, pois a ordem narrativa dos capítulos do livro sofrem sérias mudanças, principalmente tendo-se em vista uma síntese narrativa, que melhor se adequaria à específica narrativa fílmica.

Ademais, a escolha da especificidade desse cenário no filme é pertinente e possível, pois dentro do livro Mário de Andrade forneceu o texto, entretanto não especificou qual deveria ser o cenário ideal, que para cada leitor é reescrito subjetivamente, e apesar de ter sido aparentemente registrado por uma única lente *objetiva* da câmera cinematográfica, o olho do espectador e/ou crítico, dentro do amplo processo de reelaboração subjetiva, rumo a

⁸⁸ **OS INCONFIDENTES**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005. 1 DVD (100 min.).

⁸⁹ **MACUNAÍMA**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005. 1 DVD (105 min.). Sequência 4. Plano: 26.

uma descrição e análise escrita de tal plano, o mesmo para todos os espectadores, quando é interpretado, é diferenciado, pois segundo Ferro: “ *Aquilo que nem sempre é muito evidente quando se escreve um livro pode aparecer[...] durante a realização de um filme.* ” ⁹⁰

O discurso cinematográfico, se considerado como uma narrativa fílmica da história, permite uma restituição, uma outra interpretação do evento histórico estudado e analisado, e ademais, a involuntariedade de alguns de seus elementos discursivos, potencializa o desvelamento do não-visível⁹¹, favorecendo, em contrapartida, uma nova e prodigiosa abordagem historiográfica.

Se dentro da historiografia advinda com, aqui não se esquecendo da grande polêmica historiográfica que tal expressão denota, mas aqui usada apenas para melhor entendimento, a *Nova História Cultural*, caracterizada pelos novos métodos e pelas novas abordagens, após principalmente o crepúsculo da década de 60 do século passado, a noção de verdade irrefutável é questionada a favor de um “efeito de verdade”, que entretanto sempre deve ser problematizado, para não se cair em uma tentação de ficcionalizar a história e fundi-la epistemologicamente com a literatura. Por isso, a minha análise parcial e subjetiva é pertinente, pois está avalizada minimamente por um referencial teórico-metodológico adequado para um estudo acadêmico inicial, como é o caso do exigido para um graduando que escreve uma monografia.

Em síntese, tal plano desvela como o elemento moderno, no caso, tanto a modernização conservadora do Estado-nacional brasileiro, àquela época tinha uma certa coerência em classificá-lo como nacional, entretanto conservador, presente através da presença opressiva e repressiva dos sete soldados no plano, como em todo o país, por longos 21 anos, pois o enquadramento, dentro do campo, de Paulo José, em contraposição com os soldados, dá um efeito de sufocamento, que tragicamente na realidade não foi tão-somente cinematográfico, e que ocorre como evento e como representação.

No campo onde é enquadrada a concessionária de veículos, a modernização, o progresso, a melhora, mostra-se em consonância com a modernização institucional nacional, exclusiva e excludente, pois Macunaíma passa ao largo, passa apenas a frente e forçadamente indiferente, e ao mesmo tempo o narrador do filme oportunamente cita um adequado trecho

⁹⁰ FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p.73.

⁹¹ Idem. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **História: novos objetos**. FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p.204

do livro, que em *over* diz: “ *Macunaíma ficou muito preocupado , mas por outro motivo, já não sabia mas quem era máquina, quem era gente na cidade e isso dava angústia .*”⁹²

Neste plano ,quando a fronteira, tão-somente conceitual , entre o cinema de ficção e o documentário rompe-se, os próprios transeuntes, àquele momento da filmagem , transformados em figurantes involuntários , para Macunaíma, assim como para a minha análise enquanto espectador e crítico, são tão indiferentes quanto as máquinas e os automóveis expostos na vitrine da concessionária alemã.

Se este plano, uma parte narrativa de um filme, que segundo o colocado por Ferro: “[...] *um filme , qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo.*”⁹³, é exemplar, não enquanto “a” única interpretação possível, acerca do que é estar *moderno* no Brasil, tanto em 1969 , como em 2007, pois segundo Chartier:

*A História Cultural deve romper com a antiga idéia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar – dirige-se às práticas que, pluralmente , contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação.*⁹⁴

Com efeito, ele é tragicamente atinente, pois está de acordo com a modernização tecnicista, excludente e violenta imposta pelo projeto nacional do estado ditatorial entre 1964 e 1985 , quando o elemento da transnacionalização da economia no Brasil é um dos seus pilares, e a montadora alemã é tanto causa, como efeito.

⁹² **MACUNAÍMA**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005. 1 DVD (100 min.). Plano 26.

⁹³ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **História: novos objetos**. LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p.213.

⁹⁴ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Liboa: Difel, 1990. p.27-28.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A premissa, segundo a qual, a arte e a cultura devem ser “engajadas”, politizadas e calcadas em uma *práxis* constante, revolucionária e/ou reformista foi hegemônica entre os vários grupos políticos progressistas e/ou de esquerda durante boa parte da década de 60 do século passado, e até certo ponto inconteste, é reconfigurada, em forma tanto de *mea-culpa* como de auto-crítica por parte desses indivíduos, em relação ao ideal revolucionário vaticinado e não concretizado antes e depois do Golpe Civil-militar de 1964.

Com efeito, podemos usar uma representação que considere o filme *Terra em Transe* como uma crítica “destrutiva” e “nihilista”, em comparação direta com o filme *Macunaíma*, e este conceituado como realizador de um discurso mais “construtivo” e “propositivo”, se lançarmos mão do pressuposto, segundo o qual o analisa o cinema, como uma prática e um objeto culturais essencialmente associados conceitualmente à afamada *indústria cultural*.

O filme *Macunaíma* pode ser visto como portador de uma simultânea continuidade e descontinuidade dialéticas acerca de alguns dos pressupostos básicos do Cinema Novo em sua *primeira fase*, a saber: o discurso fílmico permeado por uma temática a buscar o *povo*, o *popular*, como uma forma de comprometimento político e estético.

No tocante ao aspecto estético, ocorre um prodígio, neófito e original em relação a outro e similar pressuposto presente desde a aurora do Cinema Novo, a dizer aqui, a busca de um diálogo com o grande público. A experiência de *Macunaíma* objetiva-se como um sistema de causalidade e de concretização acerca deste último pressuposto, pois transpassa a sua condição inicial, ou o seu limite como um elemento de discurso fílmico, para transformar-se em algo posto e realizado.

No filme *Macunaíma*, o processo estético de uma obra de *arte*, ou melhor, de um objeto e prática culturais, que englobe todo o processo de produção e de apreciação artístico e de consumo culturais, mostra-se ser prodigiosa e até mesmo *positiva*, mas ressaltando-se desde já, e desde antes, na monografia, a petulância deste intelectual mancebo, em questionar a abordagem do mesmo, enquanto sistema, consoante as

perspectivas teórico-metodológicas adotadas pela *Nova História Cultural*, principalmente na perspectiva historiográfica de Roger Chartier.

Para além do fato de ser o cinema uma prática cultural filha e irmã mais nova da moderna indústria cultural, é necessário considerar, também, que toda e qualquer obra cultural exige um complemento maior, ou mesmo suplemento, ou seja, o seu público. E como o filme *Macunaíma* efetivou a ida de milhares de espectadores ao cinema, ele pode ser considerado como *positivo*.

Mas como uma descrição e uma análise de um objeto historiográfico fílmico, não se trata apenas de uma linha, de uma exaustiva enumeração dos elementos que pulsam e que saltam aos olhos, sem necessidade de um questionamento mais amplo, visto que é algo *objetivo*, como preconizado pela perspectiva historiográfica factual, denominada de *Positivismo*, é mister desvelar um outro aspecto antinômico em relação ao colocado nos últimos parágrafos.

Se o que for dito a seguir tratar-se de um outro aspecto, do *lado negativo* do filme, ou mesmo a sua antítese, em uma perspectiva teórico-metodológica marxista, não cabe a este humilde graduando ajuizar um valor, ou não, mas sim descrever um aspecto singular para o entendimento do discurso do filme *Macunaíma* como um prodígio ou como um engodo culturais.

O diretor do filme, Joaquim Pedro de Andrade, como é verificável pelo material bibliográfico levantado na presente monografia, teve desde o processo de pré-elaboração do filme, o desejo voluntário e racional de realizar um filme crítico que fosse tanto um prodígio político, através do diálogo crítico realizado com a inflexão histórica à qual o(s) brasileiro(s) eram coagidos a apreenderem, tanto enquanto prática e como realidade.

As prestimosas documentações, tão acessíveis pelo *sites* ><http://www.memoriacinebr.com.br>, dos artigos de jornal escrito que analisam o filme, em sua grande maioria, abordam positivamente o filme; afora a imensa quantidade de monografias, dissertações, teses, artigos e livros, que tematizam o filme, bastando para tal uma pesquisa nos *sites* ><http://www.schoolar.google.br>, ><http://www.google.com.br>, ><http://www.memoriacinebr.com.br>, entre outros.

Com efeito, o grande público, que pode ser considerado como tal, dentro da secular história do cinema brasileiro, obtido pelo filme, apesar de não colocá-lo aqui como uma legitimação-mor do filme, até porque conforme essa premissa pressupõe-se

que o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1977, dirigido por Bruno Barreto, é o melhor filme brasileiro de toda a sua história, mas sim como um elemento para se analisar o filme, não apenas como fonte e documento historiográficos, mas sim enquanto fenômeno político, social e cultural, a despeito da crítica a ser recebida por estar se problematizando menos tal representação e mais o evento e o documento históricos; porém o filme não está sendo supervalorizado, apenas está sendo privilegiado, algo coerente por se tratar de uma representação subjetiva e não de um desejo de (re)produzir o *real*, a realidade ou a própria prática cultural.

Apesar de ser um neófito crítico, mais próximo de um proto-jornalista do que de um historiador, daí o uso do vocábulo, e pressupondo que eu seja um crítico, um estudioso do filme *Macunaíma*, eu posso considerar que as inúmeras alegorias presentes no filme, as críticas veladas e implícitas no mesmo, não foram bem percebidas pelo grande público.

Nesse aspecto o filme *Macunaíma* é cinemanovista, pois reitera toda a experiência da *primeira fase* do Cinema Novo, que almejava conseguir com o novo cinema produzido, um instrumento de *pedagogia política* que supostamente contribuiria para a formação de um novo homem brasileiro, latino-americano e terceiro-mundista, um agente político que efetivaria a Revolução(es) socialista, democrático-burguesa e nacionalista.

Com efeito, o texto interagiu com o contexto, e não apenas o contexto da academia, da universidade, do jornal escrito, mas também com outros setores sociais e culturais, como trabalhadores *não intelectuais* (não refutando aqui a noção gramsciana, mas sim referenciado pela situação concreta e material do não acesso de trabalhadores braçais à *intelligentsia*), pessoas analfabetas, grupos sociais pauperizados, efetivando, com isso, uma transposição do filme, da película para outros espaços urbanos que não apenas o espaço arquitetônico da sala de exibição de cinema.

Se o aspecto cômico foi melhor apreendido pela grande parte do público que assistiu ao filme, isso não desmerece tal situação, até porque as necessidades culturais vislumbradas por esse público pode ser hipoteticamente visto como diferente em relação às similares desejadas e praticadas pelo(s) público(s) com uma mínima iniciação em teoria e estética do cinema, e em estudos acerca da(s) História(s) do Brasil Contemporâneo e do Cinema Brasileiro.

Em três anos e meio de desenvolvimento geral do processo de confecção desta monografia, houve bastantes percalços e ausências, como a ausência do diálogo com

fontes, questões e problemáticas basilares para a urdidura, para tecer um tecido escrito coerente e minimamente referenciado teórico-metodologicamente.

O não estudo do livro de Randall Jonhson *Literatura e cinema: No Modernismo ao Cinema Novo*, a falta de um maior adensamento acerca dos conceitos de *modernização*, de *modernismo*, de *moderno* e de *arcaico*, da experiência do Cinema Novo, da Atlântida, visto que o filme *Macunaíma* realiza um importante diálogo com um elemento estético caro à chanchada, mas não o único, no caso a comédia, o elemento cômico, jocoso e rizível.

4.1.BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri. **Estética do cinema**. São Paulo: Cultrix, 1982.

ANDERSON, Perry. **Modernidade e revolução**. In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, v.14, p.2-15, fev. 1986.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. Livraria Garnier.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense: 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

BERNARDET, Jean Claude e RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: ed. Contexto, 1992

____. **Brasil em tempo de cinema**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOSI, Alfredo. Cap. VII. Pré Modernismo e Modernismo: 'Mário de Andrade'. In: **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Edit. Cultrix, 1981.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 9.ed. São Paulo: Difel, 1983.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, Tânia. In: **Paulo José: memórias substantivas**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura __ Fundação Padre Anchieta, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Idem (Org.). 2..ed.. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Liboa: Difel, 1990.

____. O mundo como representação. In: **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude** . Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **História: novos objetos**. direção de Jacques Le Goff e Pierre Nora. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. pp.199-215.

____. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas, a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987

HOBSBAWN, Eric. **Sobre história: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde:1960/1970**.2.ed.São Paulo: Brasiliense: 1981.

____;GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense: 1982.

____. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3.ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

LE GOFF, Jacques.Documento/ Monumento.In: **Memória/História**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda,1984.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**.Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora , 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema , Estado e lutas culturais (anos /50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

REIS, José Carlos. **Escola dos *Annales*: a inovação em história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000,p.23.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed.Unesp,1993

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**, 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge “**A História vai ao cinema**”. Rio de Janeiro: Record, 2001.p.7

THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. In: NEGRO, Antonio Luigi ; SILVA, Sérgio (org.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Edit. Unicamp, 2001. pp.254-255

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Coleção Leitura.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

4.1. ARTIGOS DE JORNAL

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Macunaíma : o cinema do herói vital**. O Cruzeiro dá o recado: cinema. Revista *O cruzeiro*, Cidade, p., 21 ago. 1969. Entrevista concedida a Osvaldo Caldeira. Disponível em >[http://www. filmesdoserro.com.br](http://www.filmesdoserro.com.br). Acesso em 24/05/1/2007.

AZEREDO, Ely. **Macunaíma**. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07 jan. 1969. Disponível em: <<http://www.filmesdoserro.com.br>. Acesso em: 20 jun. 2007.

BRITO, Mario da Silva. **Macunaíma**. Entrevista dada ao jornal do Brasil. 06/08/77.

SCHWARZ, Roberto. **Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente**. Entrevista dada aos jornalistas Marcoa Augusto Gonçalves e Rafael Cariello. In: Caderno Ilustrada. Folha de São Paulo. 11/08/2007

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Preto no branco**. Rio de Janeiro: 21/02/1970. Disponível em ><http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 15/10/2007.

ULTIMA HORA. **Macunaíma: o maior, o melhor e o algo mais**. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora. 01 nov 1969. Disponível em ><http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 02/10/2007.

VELOSO, Caetano. **Caetano desce o cacê...** Entrevista dada à jornalista Letícia de Castro. In: Caderno *Folhateen*. Folha de São Paulo. 07/05/2007.

4.2. FILMES

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. São Paulo: Versatil, 2006. 2 DVD (115 min.).

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005. 1 DVD (100 min.).

O DESAFIO. Direção: Paulo César Sarraceni. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1984. 1 VHS (100 min.).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. São Paulo: Versatil, 2002. 1 DVD (125 min.).

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2005. 1 DVD (100 min.).

4.3. SITES DA INTERNET

><http://www.filmesdoserro.com.br>.
><http://www.cinemateca.com.br>
><http://www.memoriacinebr.com.br>
><http://www.mnemocine.com.br>
><http://www.oohodahistoria.ufba.br>
><http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>
><http://www.criticos.com.br>

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Desenvolvimento da Pesquisa em
História
Campus Santa Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cep 38400-902 - Uberlândia - MG - Brasil