

**MAURO LUCIANO SOUZA DE ARAÚJO**

**Herói popular sob ironia na cena política**

**Estudo sobre o personagem e o entrelaçamento entre ficção e realidade nos filmes  
*Macunaíma* (1969) e *Terceiro Milênio* (1982)**

São Carlos  
2010

**UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos**  
**Programa de Pós Graduação em Imagem e Som – PPGIS**

**Herói popular sob ironia na cena política**  
**Estudo sobre o personagem e o entrelaçamento entre ficção e realidade nos filmes**  
*Macunaíma (1969) e Terceiro Milênio (1982)*

Mauro Luciano Souza de Araújo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação e Imagem e Som, área de concentração e pesquisas em Narrativas Audiovisuais, junto ao Departamento de Comunicação e Artes, vinculado ao Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Josette Maria Alves Monzani

São Carlos  
2010

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

A663hp

Araújo, Mauro Luciano Souza de.

Herói popular sob ironia na cena política : estudo sobre o personagem e o entrelaçamento entre ficção e realidade nos filmes *Macunaíma* (1969) e *Terceiro Milênio* (1982) / Mauro Luciano Souza de Araújo. -- São Carlos : UFSCar, 2011. 172 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2010.

1. Filme cinematográfico. 2. Modernização - Brasil. 3. Cultura. 4. Personagens. 5. Performance (Arte). 6. Documentário (Cinema). I. Título.

CDD: 791.437 (20<sup>a</sup>)

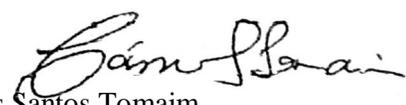
**FOLHA DE APROVAÇÃO**  
**MAURO LUCIANO SOUZA DE ARAÚJO**

O HERÓI POPULAR SOB IRONIA NA CENA POLÍTICA – ESTUDO SOBRE O  
PERSONAGEM E O ENTRELACAMENTO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE NOS  
FILMES *MACUNAÍMA* (1969) E *TERCEIRO MILÊNIO* (1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação para a obtenção do título de  
mestre em Imagem e Som. Grande área: Ciências sociais aplicadas. Área de  
concentração: Comunicação.  
Universidade Federal de São Carlos.  
São Carlos, 09 de agosto de 2010.

Orientador(a):   
Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani

Examinador(a):   
Sr. Wolf Rudiger Gauer  
Produtor e diretor cinematográfico

Examinador(a):   
Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim  
UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

Examinador(a):   
Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto  
UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

## **Agradecimentos**

Agradecimentos à FAPESP, pelo auxílio financeiro fundamental.

A José Gatti e Luciana Araújo, pelos comentários decisivos na qualificação.

Os agradecimentos principais vão para aqueles, e aquelas, que ajudaram em definitivo na produção do texto dessa dissertação.

Em primeiro lugar aos integrantes do Cecine, por mostrar o cinema; a Caio Rubens Amado e Romero Venâncio, pelas discussões acaloradas no tema “tropicalismo”, sempre no auxílio do estudante curioso; a Iracema Corso, Eliana Monteiro, e à minha família, pelo suporte e apoio sentimental de um bom tempo da elaboração do projeto;

A Lila Foster, Igor Brasil, Mauro Muñoz, Frederico Pinheiro, Edvan Aragão, Ricardo Luís e Fernanda Carolina, pela atenção e auxílios dados;

Em especial, agradeço a Marcela Medeiros e Jéssica Dias pelo suporte; a Leandro Saraiva, pelos apontamentos, Arthur Autran, Samuel Paiva e José Gatti pelo embasamento; a John Cowart Dawsey; a Rubens Machado pela introdução em assuntos da análise.

Em suma, um lugar especial ao casal Luís e Josette Monzani, especialmente a esta pela orientação, debates, apoio, vigor e presença sempre.

## SUMÁRIO

<b>1. DO PÍCARO AO MALANDRO - ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DE TAL FIGURA NA LITERATURA E NA CENA MODERNA</b>	<b>8</b>
1.1 Variações do pícaro no popular brasileiro	17
1.2 Da literatura ao cinema	20
1.3 O Terceiro Milênio (e o que a ele se seguiu)	28
1.4 Conclusão parcial	31
<b>2. MACUNAÍMA – HERÓI DE NOSSA GENTE (1969)</b>	<b>33</b>
2.1 O assunto Macunaíma – o tipo heróico	36
2.2 O salto sobre o dorso do autor indefeso	39
2.3 O quiprocó ( <i>plot point</i> ) da estética - a fome	47
2.4 Migração – urbanização, imagens e máquinas	51
2.5 Alienação do herói em discussão	59
2.6 O amuleto e o <i>pater</i> – modificações do cenário	62
2.7 A política deste herói sem caráter	69
2.8 Política do herói ocidental, e do herói “sub-ocidental”	70
<b>3. ENTRE A MARGINALIDADE E A MALANDRAGEM – TERCEIRO MILÊNIO (1982)</b>	<b>78</b>
3.1 O documentário, a TV, a cena política	81
3.2 O personagem e a malandragem não-ficcional	83
3.3 A cena política – o “ritual do poder”	90
3.4 Introdução ao documentário <i>Terceiro Milênio</i>	94
3.5 <i>Terceiro Milênio</i> – síntese da evocação dos poderes populares: Amazonas hidroesfinge	97
3.5 Início - A saga do desbravador moderno	105
3.6 Confronto <i>versus</i> mistura	109
3.7 A questão do religioso	114
<b>CONCLUSÃO - INTERSEÇÃO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE</b>	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>132</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>146</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>148</b>

## *Resumo*

A dissertação se debruça em uma análise de aspectos da *mise-en-scène* de dois filmes, tendo como foco o personagem ironizado no tablado ficcional do Cinema Novo, político, real e contextualizado durante a intensificação de uma modernização conservadora: 1- *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; 2 – *Terceiro Milênio* (1982), de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Esses dois modos de se encarar o personagem - de um lado ficcional, com origens na tradição oral de lendas amazônicas, transformado em protagonista de um livro por Mário de Andrade, mais tarde convertido em personalidade do cinema; do outro lado a captação direta do protagonista político em atuação pelo documentário -, têm seu ponto de cruzamento que permite uma observação de um tipo nacional, envolvido na malandragem, de raiz ibérica avistada no pícaro, uma espécie de herói do épico subvertido. Os afluentes modernos deste personagem na expressão visual caem na tipificação do *flâneur*, boêmio, malandro – o desinteressado ou herói inapto.

**Palavras chave:** modernização, personagem, cultura, gestus

### *Abstract*

The dissertation leans over an analysis of aspects of the *mise-en-scène* at the two chosen films, having focus in the fictional and non-fictional character rendered ironical in the Cinema Novo's (brazilian new cinema) stage – political scene, real scene and at the context during the intensification of a conservative modernization: 1 - *Macunaíma* (1969), of Joaquim Pedro de Andrade; 2 - *Terceiro Milênio* (1982), of Jorge Bodanzky and Wolf Gauer. Those are two manners of facing the character - of one side ficcional, with origins in the oral tradition of Amazonian legends, transformed in protagonist of a modernist book by Mário of Andrade, later converted in cinema's character; on the other side the political protagonist's direct filmed in performance for the documentary -, these two lines have its crossing point that allows an observation of a national type, involved in the double-dealing, of Iberian root sighted in the cunning, a type of the subverted epic's hero. This modern character's in the visual expression fall down in the type of the *flâneur*, bohemian, roguish - the disinterested or inapt Brazilian hero.

**Key words:** modernization, character, culture, gestus

## ***1. DO PÍCARO AO MALANDRO – APONTAMENTOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE TAL FIGURA NA LITERATURA E NA CENA MODERNA***

Escolhemos dois filmes de gêneros distintos para uma proposta de análise do personagem – a “comédia” *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade (1969), e o “documentário” *Terceiro Milênio*, Jorge Bodanzky e Wolf Gauer (1981). Comédia entre aspas porque, apesar do filme tirar risos da platéia, ele também possui uma carga política forte, que não só vem da continuação do estilo cinemanovista, mas da provocação com tons grotescos e céticos de uma arte mais anárquica. Documentário também entre aspas pelo uso do parâmetro de construção do personagem que o filme não nega através de sua montagem. Encaramos a representação e força que possui o filme cômico-político na realidade do golpe dentro do golpe, que se estenderia na década de 70 – década que é cerco temporal de nossa pesquisa. A análise da “não-ficção” de Evandro Carreira, senador da república filmado por Bodanzky e Gauer, retorna o efeito espetacular que a câmera, junto aos filmes, conseguiu ao longo de sua existência – na tentativa de perda de qualquer mitificação do epicentro visual que é esse aparelho, determinante na condução de uma história do chamado documentário, muito dilacerado como gênero fechado, assim como qualquer outro filme que se veja adotando uma estrutura narrativa moderna.

Um dos caminhos, além da análise em que a realidade é categórica no filme não-ficcional, é também com aspectos teóricos, portanto, a catalogação da figura do herói pícaro no modelo transmitido de alguns romances de cavalaria com pendência satírica, tal como explica Gilda de Melo e Souza<sup>1</sup> ao estudar *Macunaíma* (livro). Uma volta ao medievo, mas na rapsódia elaborada por Mário de Andrade em seu olhar bem aproximado nas culturas ditas “primitivas” do norte do país. Salientamos que nossa intenção é incorrer ainda na Introdução nesse curso teórico, deixando o caminho aberto para a malandragem vagabunda do herói-sem-caráter na interpretação sócio-histórica da década proposta, alongando o conceito do malandro, ou da malandragem. Essa linha literária, pode-se dizer, é uma linha mais intensa, comparada às figuras do bandido, marginal do cinema, ou mesmo dos heróis grotescos, carnavalizados, canalhas e sem-vergonhas do submundo – no caso, o Brasil ainda sob o eixo temático do subdesenvolvimento.

---

<sup>1</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde** – uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 76.

Uma das importantes dicotomias deste trabalho se dará entre o olhar fictício europeizado, e o olhar documental fincado na realidade local. O *peregrino*<sup>2</sup>, nas suas pastorais em entradas na floresta brasileira ainda pouco habitada, a colônia arcaizada e fora dos preceitos cristãos, assim como o bandeirante na captura de tribos bárbaras, é a figura contraposta do *molambo* preguiçoso – uma das sombras do malandro. Em *Macunaíma*, nós vemos a junção dessas duas figuras, do aventureiro desbravador e do preguiçoso delinqüente, causando o paradoxal motivo heroico do protagonista ironizado. Isso na existência do ranço sócio-cultural historicamente concebido desse *tipo* que ainda não teria passado por uma educação civilizadora de almas perdidas, e por isso precisasse de uma conversão por atuação da Santa Cruz católica, cena que textos como se compilam no personagem do Peregrino da América<sup>3</sup>, livros publicados em 1728, bem exemplificam. Esta peregrinação de religiosos é missionária, também como súmulas teológicas baseadas em atos de heroísmo bem intencionados, na intenção de converter almas esquecidas, bárbaras. Em exagerada contrapartida, o herói sem caráter peregrina em sua *flânerie* moderna (no filme) sem maiores intenções, a não ser a de “vagamundear” – não esquecer a origem indígena e negra do herói, longe do cânon ocidental. O curioso desse caminho histórico é que, durante a proclamação da República, o *indígena* viria a ser considerado um herói romantizado, em sujeição aos ideais de uma formação de identidade nacional, como símbolo de uma natureza arcaica arquitetada, com instintos da pureza adâmica e prenunciadores de uma nação a ser construída simbolicamente. Mais tarde, esta simbologia viria a ser invertida em uma máscara futurista e dilaceradora, vanguardista, fora dos componentes nostálgicos e imperiais, na Antropofagia de Oswald de Andrade e em livros de Mário de Andrade e Raul Bopp.

Todas essas nuances da herança histórica, que é ficcionalizada ironicamente em *Macunaíma*, se permitem ser adaptadas ao real, registrada pela câmera, em um documentário que observa um político em campanha, ou seja, o representante histórico de uma extensão dessa modernização conservadora que é persistente desde os tempos mercantilistas coloniais, mas muito elaborada e profundamente estilizada em tempos do capitalismo tardio

---

<sup>2</sup> Pícaros como Estebanillo Gonzales, Dom Quixote, eram todos peregrinos. Segundo Alberto del Monte, em *Itinerário de la novela picaresca española*. Barcelona, 1971, a palavra *pícaro* quer dizer “*habitantes de la Picardía, com frecuencia soldados de fortuna que, privados no pocas veces de alistamiento, vivian del vagabondeo, a salto de mata, pululando en torno a los peregrinajes a Compostela: a ahí el sentido peyorativo del término*”. p. 164.

<sup>3</sup> Cf. PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio Narrativo do Peregrino da América**. Tomo I. Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1988. Este livro é considerado, para alguns estudiosos, como o primeiro livro de ficção do Brasil.

industrialista. Pois, mesmo sendo Evandro Carreira um quadro considerado da esquerda da época, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), tendo mais tarde entrado no Partido dos Trabalhadores (PT), sua disposição, junto à equipe de filmagem, é captar, gravar, cooptar, capturar almas indígenas para o *status* cobrado pelo modelo civilizatório.

Os padrões nos debates que se seguem nesta pesquisa sobre o personagem protagonista no contexto marginal que chegou a arte em tempos autoritários, aliás, não conseguem sair da dimensão civilizadora – os quais vêem o ameríndio como tanto um corpo quanto uma alma a ser adaptada às regras sociais ocidentais, mesmo em uma luta por seus “direitos humanos”. O conflito entre **ordem** civilizatória e **desordem** bárbara, nivelamento erudito europeu e desnivelamento popular desregrado, é o tema principal do personagem dialético que não se decide entre o colonizador e o colonizado, ou mesmo em máscaras pícaras do andante aventureiro que não convence e o *gestus* que é adotado democraticamente como o mais popular do candidato a cargos públicos e encargos heroicos. Se, para europeus, Macunaíma seria um herói inapto risível, aqui ele é ironicamente um herói de nossa gente, mesmo na “falta de caráter” de uma atuação que, confirmada por Diderot em sua exigente discussão sobre o paradoxo do comediante (na luz do teatro dramático que se modernizava) localiza esse mecanismo de adaptação na personagem que prescindem de caráter para que convença o público.<sup>4</sup> Assim, o riso foi como uma das dominantes irônicas, também alegóricas, em uma pedagogia que teria seu longo caminho desde o teatro antigo até a modernidade. Como o pícaro medieval tem sua trajetória vigorosa em um personagem popular no velho continente, ele demonstraria em sua “pedagogia” tanto a maldade, ainda que inocente, do protagonista vadio, ou mesmo sua inépcia quixotesca em exercer suas funções heróicas. Essa ironia ultrapassa aspectos didáticos, desaguando em uma arte descompromissada e festiva do deboche, ridicularia midiática, tendo seu caráter de crítica no âmbito popular. abrangente de uma grande parte de espectadores.

Na ironia do território absurdo<sup>5</sup>, onde somente sem ligação profunda com qualquer lógica racional se poderia ver uma expressão – algo da riqueza proporcionada por parte da vanguarda -, ficaria a saída comunicativa. “O absurdo é algo que não tem objetivo. Quando

---

<sup>4</sup> PORTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVII** – da *commedia dell’arte* ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2008. p. XXII.

<sup>5</sup> A perspectiva adotada de uma teoria do teatro do absurdo tem sua ligação com o fim da crítica de um expressionismo, e a adoção da ironia como princípio estético de uma encenação dramatúrgica. A finalidade do absurdo é a de encarar o personagem e o tablado inseridos numa história em que a política é a do gestual, das entrelinhas, dos pequenos atos a serem percebidos pela platéia. Sem contar com a proximidade com o universo *clownesco*, da *commedia del arte*, e da caricatura moderna.

um homem está desligado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, ele se perde, tudo o que faz fica sem sentido, absurdo, inútil, ceifado em seu gérmen”<sup>6</sup>. Se o desligamento tem, no fundo, o sentido popular proposto por Macunaíma, certamente ele é benévolo ao modo de se apresentar comédias de um país subdesenvolvido – local do herói sem caráter, sem postura exemplar, sem honra alguma. Essa citada separação do homem e sua vida, chamada também de alienação, ou reificação, coisificação, é bem explicada por Lucien Goldmann. Para ele, o “herói problemático” moderno desenvolve sua saga num mundo degradado e sem sentido. O autor do romance, aqui visto como o autor da obra de arte narrativa, ou seja, também do filme, na filosofia lukacsiana, impõe sua voz irônica na medida em que se afasta da narrativa, e, por conseguinte, do personagem, e impõe certa teleologia psicológica e pedagógica,<sup>7</sup> portanto, ética, ao seu trabalho. A ironia, aqui eleita como artifício moderno, é a base para que o cinema de autor, tal como o literato ou dramaturgo do período industrial, impõe seu posicionamento político diante de uma realidade. No caso do cinema de Joaquim Pedro de Andrade ela aparece na recriação da magia antropofágica de Mário de Andrade e sua construção de um tipo sociológico do herói.

Por hora, como já dito, o lugar do personagem real registrado pelo documentário lançado em 1982, que vive na cidade de Tabatinga, nas margens do Rio Negro, Amazonas, e conduzido no texto dessa pesquisa que tangenciará a etnografia, é o ex-senador da República: Evandro Carreira. Sem entrar no campo da psicologia do personagem, há uma linha a ser conduzida na simbologia do que se entende por “malandro”, ou “malandragem”, na cultura da literatura e no senso comum. Este personagem real não é, de maneira convincente e direta, criticado no desenvolver do filme. Por outro lado, o documentário realizado não faz parte de sua campanha na busca de votos. Estamos diante de uma realização que absorve a figura real do político em meio à floresta Amazônica, numa linha evolutiva das realizações cinematográficas do gênero de cinema político próprio do Cinema Novo, assim como dos movimentos de documentário compostos nos Estados Unidos, como o *direct cinema*, ou, na França, com Jean Rouch, o *cinéma vérité*. Com poucos recursos técnicos e financeiros, e na impulsão de debates acerca do cinema marginal produzido em São Paulo na década de 70, Jorge Bodanzky e Wolf Gauer documentam, como pioneiros, o cenário da floresta virgem –

<sup>6</sup> IONESCO, Eugene. In.: BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.p 522.

<sup>7</sup> Cf. GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do Romance**. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 12. Como salienta Goldmann, a ironia se diferencia do humor tendo em vista que no humor a missão do texto pode ser, inclusive, antiética.

lar de povos e tribos ainda desconhecida pela imaginação civilizada. Na verdade, o conjunto de documentários destes realizadores, produzido na parte norte do país, começa com o filme misto em gêneros *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), com a co-autoria de Orlando Senna, iniciante cineasta baiano nessa época. Já neste momento sente-se a dificuldade de conciliação entre o impulso natural e o progresso colonizador. O avanço capitalista do desmatamento da selva virgem é visto com intuítos claros de exploração e lucro desenfreado, com a atuação de quadros que vão desde o trabalho não, ou mal-remunerado de caboclos nativos, passando pelo pequeno produtor – até a presença de grandes empresários, grileiros e multinacionais, todos estes com a mesma liberdade cruel de modernização da investida do bandeirismo de preação dos séculos XVI e XVII. Essa invasão é proporcionada, inclusive, com a ação do Estado – em uma obra, a estrada Transamazônica, palavra que ganhou sonoridade de uma “pornochanchada” neste filme em que a virgem dos lábios de mel é uma prostituta adolescente – esse que seria gênero forte da década de 70; na outra obra posterior, vê-se Evandro à frente, na ação de Senador da República quixotesco, representando a citada ação.

Voltando um pouco à herança estética modernista, a rapsódia de Mário de Andrade é como um paradigma moderno de outra observação simbólica acerca desse cenário político. Paradigma artístico que viria, não ao acaso, ser adaptado ao cinema em fins da década de 60. Macunaíma, em análise, é um personagem heroico brasileiro que caminha desde a personalidade do próprio Mário, em comentários acerca da sociedade de seu tempo extremamente modernizadora e seu complexo de inferioridade perante este mundo, como foi desenvolvido em artigo por Antônio Cândido,<sup>8</sup> até o bárbaro, inapto, incapaz, subdesenvolvido do ambiente tropicalista (para alguns) de subversão de um amálgama social autoritário. Estudamos o modernismo como expressão de vanguarda no Brasil, mas também como um dos últimos passos em escolas literárias, em conformidade com as dinâmicas sociais que eram tanto insumo, ambiente, quanto espaço de recepção do pensamento dessa arte. Seguimos o estudo de Afonso Ávila, quando ele afirma que existe uma ligação umbilical do modernismo com o barroco.<sup>9</sup> Sendo que essa expressão, no Brasil, tem em sermões de Padre Antônio Vieira um de seus exemplos – que nos interessam aqui não em conteúdo, mas em

---

<sup>8</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Revista do Arquivo Municipal*, a. 12, nº 106. São Paulo, jan.-fev. 1946, p. 69-73.

<sup>9</sup> ÁVILA, Afonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 39.

prática de escrita de determinado momento social, e como a solução arranjada para compor certo quadro estético. Tal prática também tinha seu compromisso ético, ainda que brotasse de intuítos morais e, ou, dogmáticos. Devem-se muito ao peregrino como figura exemplar, o tutor de uma sociedade desregrada, ou esquecida, os contornos de modos civilizados e cristãos, matrizes do imaginário barroco. É possível ver obras em que o pícaro se filia a esse *Pilgrim*, ou mesmo ao *Caballero* de contos medievos, na tentativa de integração a este *status* nobre. Lembrando a atmosfera de elite dessa estética, o teatro barroco teve sua força em grandes palácios como os do Rei Sol Luis XIV, e um desenvolvimento metalingüístico que muito deve à igreja e sua determinação de um “Teatro do Mundo” (*Theatrum mundi*) – expressão essa que aparece muito em textos não só do século XVII,<sup>10</sup> mas muito posteriores aqui no Brasil, e que será mais bem tecida na atenção dada ao limite tênue entre o ficcional e não-ficcional do cinema no nosso trabalho. Essa compreensão de que a vida é observada pelo ser absoluto, ubíquo, significava não só a extensão do poder de influência filosófica ou estética que possuía a igreja, mas também sua ideologia. As Óperas recolheriam abertamente a insuficiência que possuiria um real sem teatro, e instituiriam, com artifícios adotados pelo mecenato nobre, o espetáculo para grandes platéias sob moldes modernos – chegando a indicar o que viria se tornar o princípio da quarta parede do teatro burguês. O mundo ganhava uma mitificação fora dos padrões comuns, populares, no estamento da corte, que tinha uma extravagância supostamente com raízes no abuso de um poder concedido – às vezes pela própria natureza. A realidade, ou a realeza, portanto, era ficcional, ficcionalizada, teatralizada em qualquer ritual ou mesmo no tempo cotidiano em salões abarrotados de espelhos que refletiam imagens em uma confusão entre real e ficcional, entre crueldade e pompa.<sup>11</sup> Assim era na França que ostentava seu poder e bons modos, boas maneiras.

Porém, na comédia espanhola se via outro desenho mais popular – que demonstraria um pícaro irônico, paródico, longe de ideais pedagógicos de uma Contra-Reforma, renunciando a modernidade de personalidades do populário. Calderón de La Barca é um exemplo desse teatro do mundo barroco, que olha para a vida como se ela tivesse aspectos oníricos. Em arte, esse sonho vira, também, um distanciamento do que se entende por realidade, já que tudo é figurativo e capaz de abstração – inclusive os conflitos sociais que envolveriam a plebe.

---

<sup>10</sup> Cf. CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e estado do barroco. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 10, Dec. 1990.

<sup>11</sup> DIAZ, Emílio Orozco. **El Teatro y la teatralidad del barroco** (ensayo de introducción al tema). Barcelona: Editorial Planeta, 1969. pp. 98-101.

O caminho entre o barroco e o modernismo além de longo é profundo em nuances, mas nos interessa aquilo que fica em expressões populares, ou popularescas – as captadas pelo avanço da modernidade e transformadas em arte de consumo de massas. Principalmente levando-se em conta essa tradição ibérica. Sobre este personagem, fora do cerco absoluto do olhar do espectador maior e ubíquo (soberano) que viria por trás da expressão *theatrum mundi*, indeterminado em liberdade, que desanda em uma dialética entre o ordenamento do cosmos e o desordenamento do caos, num movimento que perpassa a sociedade e o objeto artístico, tal como Antônio Cândido traz em seu artigo A Dialética da Malandragem<sup>12</sup> no ponto chave da consistência social realista – que teria sua inflexão modernista em *Macunaíma*. Gilda de Mello e Souza dá o rumo do vaguear entre ambiente canônico europeu e a bricolagem popular brasileira, que consiste inclusive na *suíte* de peças de estruturas muito diferenciadas, mas combinadas num improviso encarado como desordenador: a dialética entre o nivelamento e o desnivelamento.<sup>13</sup> Os laços sociais deste personagem malandro, inclusive, têm um reforço histórico que em poucas análises se via, sendo o artigo mencionado de Cândido de importância fundamental em uma análise de modelos do herói desajustado, impotente, incapaz, oportunista e marginalizado, porém, com máscara de *gentleman*, ou da *noblesse* moderna – o *lumpen* de uma estrutura oficial. A confirmação é proposta por Gilda, com Macunaíma como o herói que vacila entre a preguiça e a palavra de ordem. Os motes que se contradizem, ainda que provocadores dessa dialética, são de um lado “*Ai que preguiça*”, e do outro o “*Muita saúde e pouca saúde os males do Brasil são*”, já que a “falta de iniciativa” e a “politização precoce” se coadunam na grande *suíte*. Cândido trafega pelo arquétipo do *trickster* e pelo tipo social brasileiro do pícaro adotado em *Memórias de um Sargento de Milícias*, que herda uma prática da “astúcia pela astúcia”, que envolve suas situações em um diálogo comum ao tipo *Pedro Malazarte* – personagem da cultura ibérica que vai desde a figura infantil endiabrada até o traíçoeiro adulto, visto na cultura popular portuguesa e em sua filiação no Brasil como um grande enganador. Em suma, este pícaro que tem filiação na arte popularesca da península Ibérica é aquele representante da população que tenta ser nobre, entrar nesse estamento, e se confirma como ridículo por não conseguir entrar naquele círculo. O malandro de *Memórias* (...) vem da filiação portuguesa, literalmente, e se perde na falta de coerência social e no absurdo da colônia. Aqui, o barroco assume características próprias, pois

---

<sup>12</sup> CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem caracterização das *Memórias de um sargento de milícias* in: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89. Não é gratuita a relação entre *Memórias...* e *Macunaíma*, visto a influência de Manuel Antônio de Almeida em Mário de Andrade.

<sup>13</sup> SOUZA, Gilda de Mello. *Op. Cit.* p. 20.

só com a transferência da metrópole lusitana para o Rio de Janeiro o popular ganharia fôlego em sua ridicularização de uma classe dominante. Assim como só neste momento a colônia se faria país.

Apontamos esse tipo ibérico como o tradicional do folclore oral, o das Más Artes, ou que anda pelo lado do mal, do obscuro, da rixa.<sup>14</sup> Este malandro tem, por exemplo, no francês o termo *maladroit* como referência, a tradução próxima de desajeitado; ou *malandrino*, na Itália, como gatuno, ou bandido, salteador; ou em castelhano: *malandrín*: o vadio, perverso, traidor. Aqui o malandro, como um pícaro, *picoleur*, ou *piccino*, *piccolino*, vem do bêbado boêmio ao arguto jeitinho de trapaça, passando pelos traços heroicos da ironia popular de um sujeito com maneiras leves, mas longe da riqueza, o bem vestido arlequim, *arlecchino*, homem sem dignidade e firmeza, trapaceiro. **Malazarte** viria a aparecer na “ópera nacional” escrita por Mário de Andrade, em 1932. Bem vestido, com um gato de estimação, ele engana um “Alamão” (sic) casado com uma baiana, em Santa Catarina, demonstrando como o estrangeiro tinha (ou tem) também sua sombra da nobreza. A opereta já continha em seu texto “Quatro poemas de Macunaíma”, retomando a obra matriz pitoresca do personagem modernista. Há uma presença de peças desiguais na totalidade da apresentação que levanta mais uma vez o tema da bricolagem, sobre a qual Antônio Bruno chegaria a expressar que se tratava de uma ópera como “peças independentes entre si, cada uma representando estado psicológico diferente”, mas devendo ser “executadas sem interrupção”.<sup>15</sup>

Das lendas orais espalhadas, de povos ameríndios, vem Macunaíma, o que levaria Haroldo de Campos a observar que a variação fílmica, como na narrativa literária, possui “precedente na própria tradição oral”.<sup>16</sup> Tanto o heroísmo quanto a preguiça deste personagem captado e montado na rapsódia vêm de um mundo oprimido e submerso na história que não foi registrado nos anais da escrita. Darcy Ribeiro confirmaria tal tradição submersa:

---

<sup>14</sup> OTSUKA, Edu T. Espírito rixoso: para uma interpretação das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do IEB**, n 44, fev. 2007. p. 105-124.

<sup>15</sup> ANDRADE, Mário, GUARNIERI, Camargo. **Composições de Camargo e Guarnieri sobre textos de Mário de Andrade** – ópera Malazarte. Libretto, Teatro Municipal de São Paulo, 7 de dezembro de 1975.

<sup>16</sup> CAMPOS, Haroldo. *Apud*. STAM, Robert. 1981. p. 108.

Aliás, a preguiça de Macunaíma é, acho eu, outro talento bem brasileiro. Preguiça como desgosto de fazer qualquer esforço que não dê gozo: e até mesmo os gozosos, por vezes. Uma brasileira preguiça, diria Antônio Cândido, como a reação do escravo predestinado pelo senhor a ser queimado no eito como carvão humano se não se poupa, negando-se à sua destinação de morrer para o patrão lucrar. Os descendentes de escravo e do senhor aí estão, até hoje, nesta contenda: os esfoladores e os esfolados, os tristes e os risonhos.<sup>17</sup>

Mas veio também dessa fonte Malazarte. A associação maior entre esses dois personagens não é só factual ou de retorno em obras distintas, mas na “cabeça de criança” do herói sem caráter, que não acompanha o desenvolvimento do corpo. Distante, também, das maneiras nobres, o pícaro no Brasil possui o gingado, bastante aprofundado em tangências atuais com a filosofia pela professora Paola Berenstein Jacques,<sup>18</sup> no proposto diálogo entre o espaço social e os gestos adquiridos pelo hábito corporal. A controvérsia entre o poder centralizador e o desorganizador é constantemente visto entre o dilema do ambiente natural, arcaico, simbólico e o urbano, que demanda a ordem geométrica. Jacques teoriza por uma estética aberta, fragmentada e improvisada na junção entre a desordem labiríntica de Hélio Oiticica – que, por sinal, exaltava o gesto marginal como heroico -, e um tipo de arquitetura das “favelas”: construções sem nenhum tipo de planejamento prévio, que sobem morros e se adaptam a qualquer tipo de geografia insalubre em periferias de metrópoles. Lévi-Strauss caracterizaria esse “pensamento selvagem”, que constrói juntando peças concretas:<sup>19</sup> que não seguiria um raciocínio lógico, caindo no modo *bricoleur*, analógico, de estruturação. O pensamento abstrato teria outra função, mais objetiva, mais ordenadora, centralizadora, distante do pensamento “primitivo”. Ou seja: a contraposição entre desordem e ordem é posta em questão no diálogo herdado que o personagem picaresco também pode incitar entre o tradicional matuto rural e o malandro urbano, já que o arcaico mundo da selva, ou do ambiente rural, teria ainda os resquícios da mitificação e abstração que deixam inertes e preguiçosos os personagens, ao passo que ao malandro é necessária a esperteza da trapaça naquele mundo de construções concretas. Porém, e acima de tudo, o pícaro rural e o malandro urbano, são habitantes do mundo traiçoeiro – aquele que é da chamada barbárie.

<sup>17</sup> RIBEIRO, Darcy. Liminar Macunaíma. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma** - o herói sem nenhum caráter. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. p. XX.

<sup>18</sup> JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga** - arquitetura das favelas através das obras de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

<sup>19</sup> Cf. LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

### 1.1 Variações do pícaro no popular brasileiro

No cinema, o pícaro também tomou formato de matuto, caipira, e foi trazido, por exemplo, em um dos filmes que tiveram sucesso considerável, citado por Alex Vianny ao falar sobre o ciclo de Campinas, o *João da Matta* (Amílcar Alves, 1923)<sup>20</sup>: um “filme eminentemente nacional”, pela presença de tal personagem e em letreiros “com sotaque” interiorano, mas que foi perdido, podendo hoje ser visto apenas alguns fragmentos. Nesta obra o caipira real, Ângelo Fortes, assassina o coronel dono de terras em uma cena bastante violenta e convincente para a época. Mas a lembrança maior do Jeca, que também encarnou o papel do mentiroso interiorano Malazarte (ou Malasartes), é o do diretor, produtor e ator Amácio Mazzaropi. Ao jeca falta a esperteza, a velocidade malandra, que na discussão sobre o pícaro é entendida nos termos da delinqüência, ou desobediência do personagem.<sup>21</sup>

Retomemos que, tanto o negro quanto o índio são grupos sociais que abarcam o personagem inicial do filme **Macunaíma**, o que deixa o personagem vivido por Grande Otelo longe da gestualidade jeca, sendo este último da etnia branca, ou mestiça que vive fora da zona urbana. Porém, lembremos tais gestos incorporados pelo ator Paulo José, que interpreta Macunaíma branco na sombra da composição do traquino em Grande Otelo, próximo da lenda do saci, com ascendência escrava.

Sendo assim o branco (com hábitos da cultura negra ou índia – o mulato ou caboclo, figuras de linguagem que ficaram no senso comum) poderia ser chamado de jeca, numa mistura de culturas fora da história oficial. Mas, o mestiço encaixa-se melhor na denominação de matuto, tabaréu, brejeiro, já que para o senso comum o jeca é um tipo que vive no sertão, como o que é visto no Vale do Paraíba (SP), que deu vazão à criação do Jeca-Tatu de Monteiro Lobato. Ao jeca é assimilada uma disposição fora da violência do mundo urbano, ou, a vida idílica do campesinato sem lutas sociais. Já o malandro, dentro da modernidade, vivendo na periferia, seu desempenho toma contornos incivilizados e injustos. Vê-se um abismo entre essas duas máscaras, que podem ser melhor analisadas na chave do ambiente, do território vivido – o campo de um lado, a grande cidade do outro.

Tomamos conhecimento de que é profunda a diferença entre a vertente pícara rural e a urbana, deixando clara que nossa escolha é a de preparar o terreno, mesmo na análise de

<sup>20</sup> VIANNY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Renan, 1993. pp 53-55.

<sup>21</sup> PARKER, Alexander A. **Los Pícaros en la Literatura – la novella picaresca en España y Europa (1500 – 1753)**. Madrid: Editorial Gredos, 1975. p. 20.

*Macunaíma*, ao personagem malandro urbano do político, ou do Príncipe, num heroísmo declaradamente escolhido por uma população, e que, por conseguinte, desonra sua disposição encarnada. No fundo é como se a falta de honra perante o Estado, ou a sociedade em que o pícaro se encontra, determinasse sua *performance* – mas a persistência desse personagem ultrapassa esse pensamento. Aludindo a essa complicação da validade heróica do pícaro, Maurice Molho diria que é atribuída desonra, ou anti-honra ao personagem porque jamais um homem “do baixo povo, condenado pela gerência social”<sup>22</sup> poderia vir a se elevar a um patamar de respeitabilidade. Assim sendo, tanto *Macunaíma* quanto *Evandro* seriam penderes nos cargos que a eles foram atribuídos: herói e político (atribuições de defensores do povo) – e isso é visto aos olhos dos realizadores dos filmes. A afirmação deste “populário” que ganha o poder vale em parte. Vale, principalmente, no ponto em que provocar distanciamento no leitor-espectador mediante mensagens cifradas, ou ironias alegóricas, é um dos parâmetros das duas obras fílmicas, e também, em certa medida, do livro modernista, denunciando um *status* populista dos tipos em questão – agora no uso democrático do estereótipo desse personagem para a abrangência midiática, e, ou, espetacular.

Retomando agora pontualmente a figura do *Malazarte*, é relevante notar que na ópera homônima (encenada pela primeira vez em Paris, no ano de 1911), de Graça Aranha, o mistério que envolve o personagem com nome pícaro é prenunciador de uma vertente onírica, ou mesmo quase-expressionista de um espírito social – justamente o lugar que não distingue o real e a mentira do personagem-espectro, procurado neste nosso trabalho. Os debates entre *Malazarte* e *Eduardo*, personagem principal, são da esfera filosófica, chegam à metafísica moral, dando a entender que o espectro do traquino é o da “vida natural”, sendo ele risonho, gozador, amante, em contraposição ao centrado, racional e crítico de uma situação de exploração de homens sobre homens. Segundo Camille Mauclair, *Malazarte* é um espírito, um espectro projetado pela imaginação humana – algo que na peça fica evidente, pois tanto *Malazarte* quanto *Dyonísia* (a Mãe d’água, Iara) surgem para *Eduardo*, em suas fantasias e devaneios,<sup>23</sup> tal como o diálogo entre *Mefistófeles* e *Fausto*. Sendo assim, tanto o pícaro quanto *Malazarte* e *Macunaíma* seriam espectros que se encarnam em histórias e em atitudes,

<sup>22</sup> *Id. Ibidem.* “Pero el resultado de esta definición muy precisa es negar a *Simplicissimus* el título de novela picaesca, por desprenderse al final que el protagonista, sinn que lo hubiere sabido, es hijo de um noble”p. 21.

<sup>23</sup> MAUCLAIR, Camille. Préface. In: ARANHA, José Pereira da Graça. **Malazarte: légend en trois actes**. Paris: Librairie Garnier Frères, [1911], p. I-XXI. “Dans la contrée ou Il se fixe enfin pour être promu à la dignité de héros national, le qui est une espèce de retraite de lés esprits après une existence vagabonde, soyeuse ou maléfique (...)”. p. VI.

hábitos contraditórios, confusos, chegando eles a terem inclusive um desmembramento em *personas* zoomórficas, demônios que trazem as soluções satânicas ao espírito ordeiro.

Por hora, esse espírito é o chamado por Mário Gonzales de “neopícaro”<sup>24</sup> de que trataria Cândido, que convive na confusão entre a ordem e a desordem, apolíneo e dionisíaco, na sugestão que está posta em relação entre instituições que compõem a política do “Estado nacional” e a “falta de compromisso” alegóricos; é nosso chamado malandro, personagem urbano, e politicamente cosmopolita, mesmo que este tenha traços do mundo selvagem, arcaico. Teorizando sobre o romance em geral, Cândido diria que:

De fato, a alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo. É mesmo antificcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido quanto antes pelos fluidos da noção e da informação (moralmente condicionados), que devem suplantar a aparência romanesca.<sup>25</sup>

Na descrição minuciosa do artigo Dialética da Malandragem, Roberto Schwarz explica que o lado pré-realista de *Memórias* (...) está naquilo que Cândido não negou: um caráter de “romance documentário” que ele possui, pois mesmo a contravenção de Manuel Antônio de Almeida de esconder as classes dirigentes e a escravidão tem seu desdobramento em uma não dissociação alegórico-didática que estaria em relatos de uma sociedade – sendo ele bem mais um romance social que exagera para adquirir tonalidade certa, “apesar de”, ou “somente por”, ser cômica. Tal como acontece em *Macunaíma* (livro). Para nós esse é o importante traço moderno da obra, na ruptura do gênero europeu do picaresco, pois ela estaria mais na linha da “sociabilidade popular e do jornalismo satírico da Regência”.<sup>26</sup> Também, é importante o personagem típico da força de um estamento estatal invertida, o Major Vidigal, que clama pela ordem sem conseguir nunca seu horizonte. No fundo essa ligação com a realidade bruta social tem uma lógica do progresso de um país que saía de um império, com desejos republicanos e avançados na troca de idéias abertas, com o debate humanista ao fundo. Nas idéias tropicais de uma escola romântica, mesmo a de um imperador, D. Pedro II, mencionava o ideal de construção nacional – na crítica a valores e esquemas literários que vinham do estrangeiro.<sup>27</sup> Esse “tempo do Rei” valia pela sátira de Manuel, que se remetia a

<sup>24</sup> GONZALES, Mario. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988. pp. 54-56.

<sup>25</sup> CÂNDIDO, Antônio. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p.86.

<sup>26</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem. In: **Que Horas São**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>27</sup> SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.130-131.

“uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo”, e que por isso

(...) desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores. No campo jurídico, normas rígidas e impecavelmente formuladas, criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal.<sup>28</sup>

Assim se configura a “hipocrisia” citada por Cândido, denunciada pelo retrovisor da arte, mas sem confiança generalizada, visto a permanência de desigualdade econômico-social após a República. Na literatura, viu-se o “gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem domar a eclosão dos impulsos”, no ultra-romantismo, em atos de “conspiração do amor”.<sup>29</sup> Em geral, tal como viu Roberto Schwarz, a predominância é a de uma falta de amor próprio nacional, realista, satírico, inclusive ao patriotismo romântico.

## 1.2 Da literatura ao cinema

A situação em que se encontrava o Cinema Novo, ou moderno, no cerco temporal escolhido (que vai do final da década de 60 ao final dos anos 70) é tanto de uma revisitação do movimento modernista da antropofagia, na sua vertente mais tradicional e “passadista”, nesta que Mário de Andrade foi por alguns enquadrado,<sup>30</sup> quanto na sua vertente mais irônica e desconstrutiva, onde o mesmo autor também seria visto em crítica, principalmente com o livro *Macunaíma*. Ao lado de filmes sérios, mesmo quando em temas cômicos, víamos a recriação de um gênero chanchadesco agora com tons eróticos que tinham a intenção de um público mais amplo nas salas. O que nos interessa são as adaptações de obras importantes que são diversas, a citar o início matricial do cinema moderno de *Vidas Secas* (Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos Santos, 1963), mas também, na época observada, *São Bernardo* (Graciliano Ramos por Leon Hirszman, 1972), *Capitu* (Machado de Assis por Paulo César Saraceni, 1967), *El Justicero* (João Bethancourt por Nelson Pereira, 1967), *Azylo Muito Louco* (livre adaptação do conto *O Alienista*, de Machado de Assis, por Nelson Pereira dos Santos, 1969), *Tenda dos Milagres* (Jorge Amado por Nelson Pereira, 1977), e, por fim, um dos autores que faz parte de nossa alçada de análise, que é Joaquim Pedro, com as adaptações do poema de Carlos Drummond, *O Padre e a Moça* (1965), dos contos de Dalton Trevisan no

<sup>28</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Op. Cit.*

<sup>29</sup> *Id. Ibidem.*

<sup>30</sup> LUCAS, Fábio. **Vanguarda, história e ideologia da literatura**. São Paulo: Ícone, 1985. p.30

filme *Guerra Conjugal* (1975) e das obras de Oswald de Andrade em *O Homem do Pau Brasil* (1981).

A ofensiva tanto numa estética modernista quanto na adaptação da literatura em formatos distintos faz parte da composição da obra escolhida para análise. Como uma adaptação, tal como explica Randal Johnson,<sup>31</sup> vinda do livro de Mário de Andrade, saía do realismo social, tema tão forte na primeira fase do movimento do Cinema Novo, para adotar o “desvairismo” da literatura fantástica escrita por Mário. Ou seja – em fins da década de 60 e início de 70, em meio a filmes como *Adultério, perigo à vista* (Pedro Carlos Rovai, 1969), ou *Os Paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), surgiam filmes extremamente ácidos nessa entrada de década, com o sarcasmo sutil do desencanto com a liberdade de expressão, em alegorias claras da pobreza tanto de saídas quanto de criação. Podemos citar *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), e o próprio *Macunaíma* – filme escolhido aqui para um aprofundamento nas relações da sociedade da época, na troca de sintagmas entre a notação escrita e oral com o registro cinematográfico, em uma localização do personagem picaresco na dialética entre o colonizado e o civilizador, e, finalmente, a associação desse personagem à realidade captada pelo documentário.

Ainda assim, o cinema movimenta outras percepções. Vemos, portanto, que a literatura tinha sua intersecção com o cinema tal como Ismail Xavier descreve em sua análise de textos da vanguarda francesa e russa - na “rapidez mental e apologia do ‘espetáculo do mundo urbano’ que exige uma nova sensibilidade frente à aceleração dos estímulos”.<sup>32</sup> Para Ismail, ainda na pesquisa da influência decisiva que tem a nova arte nas narrativas e construção de sensações com referenciais na modernidade, levar em conta essa fenomenologia tinha significado libertador ideologicamente, e da percepção, “em relação a esses preceitos de um ‘espaço novo’ na arte moderna, fruto de pesquisas as mais diversas”.<sup>33</sup> É relevante atentar-se para como a relação literatura / cinema naquele momento surgia de uma crise perceptiva, portanto, uma nova psicologia da recepção de obras de arte tinha que se organizar.

---

<sup>31</sup> JOHNSON, Randall. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1982. p. 81.

<sup>32</sup> *Id. ibidem*. p. 84. O cinema era uma arte libertadora, em contradição com outras artes antigas. No entanto, era também, para alguns, a junção de todas as outras artes. Comumente, nas vanguardas, adotou-se uma arte em que usava o audiovisual para performances, por um lado, e por outro na continuação da escritura da literatura, como se percebe mais à frente com a adoção da câmera caneta.

<sup>33</sup> *Id. ibid.* p. 85.

Já no outro âmbito de uma história dessa nova arte no Brasil teve importância o cineclubismo e suas exhibições de filmes de vanguarda, que propiciou as “adesões ao modernismo” de literatos e seus manifestos com inspirações que viriam tanto do cinema construtivista soviético de S. Eisenstein, Dziga Vertov, da experimentação de W. Ruttmann, como do surrealismo de Buñuel, Jean Cocteau, e expressionismo de Murnau. Fato que nos interessa aqui é o que escreve Aurélio Gomes de Oliveira, por exemplo, que propõe um paralelo entre a escrita de Mário de Andrade e a montagem intelectual de Eisenstein:

Ao abordar a questão de Eisenstein – o cinema e o ideograma – o autor utiliza como ponte o “efeito total final” de Mário. Procura aproximá-lo da tese eisensteiniana da “síntese do conceito” pelo confronto de imagens particulares. (...) Um exemplo seria o da narração de um “momento de vida” em toda a sua complexidade e dinamismo: uma montagem rápida comunicaria ao espectador os movimentos objetivos e subjetivos componentes da situação, combinados de modo a provocar uma reação emotiva proporcional à quantidade dos estímulos e correspondente à natureza da ação narrada pela montagem (um conflito, uma festa, uma dança, o ritmo de um certo ambiente como reflexo da natureza das atividades nele exercidas e das vivências pessoais que abriga).<sup>34</sup>

Longe do pensamento abstrato de Levi-Strauss, a montagem indica certo tipo de conceituação – e ela foi base para uma renovação da narração em ambiente moderno. Mais tarde, os jovens cineastas brasileiros da década de 60 descobririam o caminho aberto pela literatura, do regionalismo ao modernismo, e tentariam associar o cinema a essa tradição “primitivista”. Não por acaso, já que no cinema de arte francês, grande influência do cinema independente brasileiro, tal debate tinha pontuado a ligação formal, de composição técnica, entre a escrita literária e a escrita cinematográfica. Cabe aqui acrescentar, por hora, uma crítica que teve bastante influência no debate francês posterior às vanguardas, que derivaria na geração do movimento da *Nouvelle Vague*. O texto de Alexandre Astruc, intitulado *Naissance d'une nouvelle avant-garde*.<sup>35</sup> Neste artigo a vanguarda já está sob uma visão crítica que dispensa uma maior elaboração teórica em sua defesa. Astruc confirma a linguagem cinematográfica aprofundada anteriormente pelos teóricos da nova arte, e situa essa linguagem como atributo propício da era que começava a ser dominada por salas de exibição e produções cinematográficas:

---

<sup>34</sup> XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 236-237.

<sup>35</sup> ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde*. In. *L'Ecran français*, nº144, 30 março 1948.

Uma linguagem, quer dizer, uma forma em que e através da qual um artista está apto a expressar seus pensamentos, por mais abstrato que estes sejam, ou traduzir suas obsessões exatamente como ele pode fazer hoje em um ensaio ou uma novela. É por isso que chamo essa nova era (nova onda) do cinema a época da *Camera Stylo*.<sup>36</sup>

O significado preciso dessa metáfora produzida pelo crítico francês é a de uma câmera caneta, ou câmera em forma de caneta. Sendo assim, qualquer plano cinematográfico pensado, mesmo num *frame* do espaço real, seria então criado pelo *efeito câmera*, do registro, ou inscrição cinematográfica. Mas, além dessa acepção, o Cinema Novo construiu a partir da noção de verdade elaborada pelo cinema neo-realista, e pelos filmes *vérités* dos novos documentários, na captação da realidade – noção que passaria de uma câmera caneta para uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, no registro do real. O cinema, neste patamar de pensamento, chegava a um nível de profundidade teórica ainda não alcançada. A “verdade” captada pela câmera abria espaço para debates sociológicos, antropológicos (etnográficos e etnológicos), por tabela econômicos e filosóficos. Tal era, e ainda é, o recurso principal de um cinema moderno.

Observamos esse modo de criação do cinema para apenas perceber como se dá a concepção de um personagem, no nosso caso aquele que se caracteriza como uma transmissão de uma alma picaresca à malandragem moderna que foi muito cara em temas no Brasil – criação esta que deve à literatura, mas caminha à captação, registro do ambiente real desse personagem que, neste momento no documentário e da procura pela verdade, é um tipo social. Este malandro é, por exemplo, “cafajeste” no filme de Ruy Guerra (*Os Cafajestes*, 1962)<sup>37</sup> que praticamente inaugurou o cinema mais político e crítico com imagens de nu frontal e de atos considerados imorais e ilegais pelo tradicionalismo da época – tal como o consumo de maconha. A dominante pícara se abstrai na subversão desse tipo em um personagem que beira a criminalidade, ou mesmo anda no submundo do ambiente de delitos. Mesmo na inocência de Guilherme Tell, em *Os Marginais* (Carlos Alberto Prates Corrêa e Moises Kendler, 1968), a subversão persiste como dominante da malandragem. Se o malandro, na literatura, ainda tinha um idílico nacionalismo sob a capa da ironia, ou da sátira de costumes, no cinema (ou no universo cinematográfico e televisivo) esse malandro se adultera em subversor da ordem – um bandido marginal, típico da década de 60, na falta de diálogo entre instituições da ordem e

<sup>36</sup>*Id. Ibidem.* (tradução nossa) “*Un langage, c’est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd’hui de l’essai ou du roman. C’est pourquoi j’appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la Caméra stylo.*”

<sup>37</sup> Na linha de *Os Cafajestes* estariam *O Anjo Nasceu*, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (ambos de 1969), de Júlio Bressane, e o banditismo de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

das contendas civis subversoras da harmonia, tal como de grupos de intelectuais que criaram o contexto cultural da época.

Ruy Guerra voltaria a desenvolver a malandragem baseando-se na peça de inspiração brechtiana de Chico Buarque, com o filme *Ópera do Malandro* (1986), mas na estilização já absorvida pela publicidade e falta de experimentação, inclusive no uso do gênero musical, mas não com a acidez de seu primeiro longa-metragem no Brasil. Esse sarcasmo de *Os Cafajestes* retornaria no filme folclórico que revigora a antropofagia modernista, que é *Macunaíma*, nos pontos da abertura comercial do Cinema Novo, e da estilização da ironia em formas alegóricas – uma dialética da ordem financeira e desordem do popular que debocha de valores econômicos, e em certa medida da própria bilheteria que o filme arrecada.

Por isso a reviravolta estilística entre a base urbana e a chamada arcaica, esta que não faz necessariamente referência ao universo rural ou sertanejo, mas sim ao paraíso da vida indígena – primeira visão de colonizadores das terras que eles “descobriam”, no início da civilização que conhecemos aqui. Em *Macunaíma* o debate sobre o herói, ou o personagem que é projeção de nossos anseios como espectadores, perpassa também o que é viver fora da civilização em quaisquer circunstâncias, no reviver de lendas e mitos que oralmente são recontados por povos “primitivos” (ainda que entre ruas, casas, garagens, praças, espaços civis). O ambiente desse Cinema Novo colorido e selvagem em antropofagia é a floresta verde, virgem e inabitada pelo imaginário civilizado, por isso muito distante de esquemas e estruturas narrativas vindas do cânone europeu. Sua releitura de uma obra modernista radical libera tal vertente. Assim, por exemplo, vamos ver no cinema da década de 70 *Como era gostoso meu francês*, rodado inteiramente em tupi, sendo o espectador brasileiro obrigado a ler legendas para compreender o filme; *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971); ou mesmo *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974); *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1975), *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) e *A Lenda de Ubirajara* (André Luís Oliveira, 1975). Lembrando-se a referência que estes três últimos filmes fazem a José de Alencar e a Claude Lévi-Strauss, o que se imagina é que essas narrações do espaço selvagem vêm tanto do indianismo nacionalista romântico, sob os diversos formatos que a proposta tropicalista sugeria na revisão da antropofagia e na ironia a esse nacionalismo encomendado pelo Estado, ou da antropologia como disciplina de estudos sobre povos originários na América Latina.

Macunaíma tem seu invólucro político e crítico tanto no livro quanto no filme. Nasce negro em taba indígena, cresce, e vira *príncipe* branco tal como nos contos de fadas – aqueles sobre os quais o picaresco vai incidir. Esse príncipe citado, além de um adulado político e isolado como ator social na modernidade, é encarnado como uma invocação distante de tempos remotos europeus de narrativas fabulosas, sendo ele também o herdeiro da realeza, aquele personagem que está no caminho para o trono – o poder supremo no horizonte do imaginável. No entanto, este senhor europeu não entra no bosque cheio de árvores, sons, pois lá vivem monstros, ogros, animais desconhecidos, já que o inferno verde distante das Américas também existia na fabulação folclórica do Velho Mundo. O herói que é então trazido de contos medievais pode ter traços do cavaleiro andante, do arauto nobre, exceto no caso deste miscigenado brasileiro. Mais rebaixado que o mais conhecido dos cavaleiros irônicos, Dom Quixote, Macunaíma é um principelho que não passou por treinamentos militares, e praticamente não fala em sua aventura, não é um personagem esperado pela máscara do heroísmo fabular, e tem a tonalidade crítica que se achou necessária na época de acirramento da ditadura militar no Brasil. O que vem junto a ele é uma tensão a respeito do que levar em conta na simbologia nacional, ao lado, claro, do sarcasmo que propulsionou a atenção de uma nova literatura, ou nova escritura – já moderna em linguagem, mas também em imagens metaforizadas e montadas no textual de vanguarda. O *avatar* picaresco brasileiro, já no modernismo, sai não só, portanto, do cânone europeu da literatura estrangeira, como, em seu heroísmo, tenta criar uma maneira própria de se contar histórias na bricolagem de espaços e motes chistosos, o que seria uma recomendação para não retirar da rapsódia algo que seria só do romance – que segue a vertente quixotesca. O herói, neste sentido, foge brutalmente de um heroísmo irônico do picaresco, mesmo da malandragem que tem sua agudez na crueza, ou crueldade de Machado de Assis, Aluísio de Azevedo ou mesmo Lima Barreto, pois o enquadramento destes escritores era permeado por cenários urbanos ou urbanóides, do centro à periferia. A linguagem do romance modernista, portanto, é de um retorno ao “não imaginado” mundo pré-colonial da floresta, selva, embasado na discussão da marginalização de etnias fora da, também, estrangeira européia, ainda que com uma conotação evidentemente infantil e feliz no modo de contar.

Se no romance há a ligação estrita com o cânone clássico, tal como indicamos aqui, há também, agora paradoxalmente, uma ruptura – na medida estudada por Haroldo de Campos

acerca dos gêneros latino-americanos<sup>38</sup>. Em *Macunaíma* a condução chega a uma grandiosidade fora da notação que perdura o *cânon*, e Mário abre possibilidades para uma atenção mais cuidadosa a respeito das lendas que não fazem parte das histórias já conhecidas da busca da pessoa amada, ou da peregrinação contra a maldade – por muitas vezes encarnada, aqui, como a maldade da barbárie, da preguiça, do misticismo e da feitiçaria: negra ou índia. O caso desse herói, mesmo sendo um tipo anti-heroico, está pautado na afirmação de uma categoria nova de tipologia social, desenvolvida longe da vontade do império de busca da identidade, busca essa que era pedagógica e acolhedora. O heroísmo de Macunaíma tem seu fundo grotesco e bárbaro da carnavalização, como insiste hoje Robert Stam em seus escritos sobre a validade de uma imagem fora do imaginário clássico e permeado por intuitos colonizadores, mas também tem seu oposto de um olhar que se dobra, cuidadosamente, para um mundo selvagem que estava ainda por se descobrir. Esta hipótese, o filme de 69 tenta confirmar, dando platéia a uma “comédia” da alegoria de um herói nacional.

Variações sobre esse tema do herói no contexto de ironia, do protagonista salvador das situações, *quiprocós* malogrados sem maiores críticas diretas, ainda sob o invólucro da alegoria também tiveram seu ar cômico entre as décadas de 60 e 70. De uma certa maneira, a forma desse herói sob ironia como crítico de uma sociedade já vinha de uma matriz histórica da literatura sul-americana, ganhando os filmes brasileiros com a virada da década conturbada que foi a de 1960. Veremos como isso não foi por acaso, mas sim uma troca entre a construção ficcional e o lastro que dá a realidade do contexto – troca essa que consciente, ou inconscientemente se dá em qualquer das artes, mas no cinema há a realidade própria sendo encenada nas telas.

Neste caso, não só o deslocamento já visto em Paulo Martins que entra no “caos”, na “anarquia” popular em busca de sentido para a política do intelectual orgânico, ou Antônio das Mortes, que se transfere dos mandos da ordem para a consciência popular do então mártir cangaceiro Coirana (para citar exemplos das alegorias de Glauber Rocha), mas também a personalidade principal de um “playboy” com filiação direta na ditadura, em *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), ou a malandragem dos protagonistas de filmes de chanchada que retornam em *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Sem Essa Aranha* (idem, 1971), na ironia fina, mas já transformada em crítica ácida com

---

<sup>38</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p 32.

profundidade de análise sobre a marginalidade em *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969), e na *Família do Barulho* (Idem, 1970) – este último com Grande Otelo revisando sua gestualidade a uma experimentação do longo plano sequência estático -, como em *O Rei do Baralho* (Idem, 1973). Principalmente após *Macunaíma*, já na década seguinte, a antropofagia com cores tropicalistas, irônica e *pop* domina o cenário geral do herói nacional (naqueles filmes que se propunham a pôr essa temática em exposição), abrindo o leque de protagonistas que viriam em *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), *O Amuleto de Ogum* (1974) num protagonismo que intensifica o debate dualista entre colonizador e colonizado e na adaptação da umbanda como cultura antiglobalizada, ou em uma adaptação ácida do estilo das histórias em quadrinhos ou seriados de TV, ainda que numa simbiose com a contracultura global, como se vê em *Meteorango Kid, o herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969).<sup>39</sup>

O que une esses filmes é o deslocamento, distanciamento do herói tanto em níveis e instâncias narrativas, algo que tem uma profunda elaboração em *Macunaíma* – na entrada e saída do personagem da história narrada em voz *over*. Essa ida e vinda entre ficção fantasiosa e não ficção crítica e sociológica pode ser melhor compreendida apenas sob o signo do deslocamento irônico, ou da ironia proposta pela instância narrativa. Sendo que a ficção vem da tradição histórico-cultural do país, em tempos de nacionalismo, e a não-ficção contada sob a forma principal do subdesenvolvimento e da pobreza do gigante país ainda devedor das contradições herdadas da colônia. Estas contradições que ultrapassam a noção de classes se assumem como grande influência tanto do modernismo, quanto da sua revisão que é feita na década de 70 pelo cinema. Em geral esse é um dos principais debates da *modernidade*.

É este o ponto de partida para que a notação cinematográfica, a gravação de imagens e sons, viesse finalmente comprovar a existência de “outra vida” dentro do território brasileiro. A ficção *Macunaíma* vai à floresta colorida, e impõe a discussão do herói – na chave do populismo criticado de um Cinema Novo, naquele momento, aberto à proposta de industrialização.

---

<sup>39</sup> *Meteorango Kid* se insere numa espécie de ironia ao heroísmo messiânico, que pode ser visto tanto em *Le lit de la vierge* (Philippe Garrel, 1969) e *Jesus Christ Super Star* (Norman Jewinson, 1973), ambos em diálogo com uma estética *pop* do *underground*, tal como o filme baiano.

### 1.3 O Terceiro Milênio (e o que a ele se seguiu)

Assumimos, portanto, a dialética do malandro de Antônio Cândido, no gingado entre a linha reta e a curva, na esquina em que vivem os marginalizados que, pelo casuístico do pop, escolheram o herói a ser difundido em trabalhos que iam desde a música, o teatro, à própria literatura das décadas de 60 e 70, que derivaram em personagens como o Viramundo, desde *O Grande Mentecapto* (Fernando Sabino, 1979),<sup>40</sup> ao brechtiano Max Overseas, da *Ópera do Malandro* (Chico Buarque, 1978). Sem chegar ao estereótipo do malandro carioca que já é clichê na comédia em geral, nossa proposta analisa a malandragem como denominação de tipificações de etnias mistas rejeitadas pela inserção social da integração, fora da proporção “purista” branca, tendo como sustentáculo a então vigente “teoria da dependência”, que via a distinção de classes como em castas, tal como observado por Barbara e Stanley Stein.<sup>41</sup> Tanto o negro escravo quanto o índio “silvícola” não fariam parte da pureza de sangue dos enviados à exploração e ao extrativismo – os habitantes da península ibérica. Essa teoria, nas décadas que estudamos, teve seu desdobro da economia para a estética, chegando a determinar boa parte dos debates relevantes sobre o caráter dualista da sociedade brasileira – que vivia entre o mundo capitalista avançado e o “atraso” das periferias. Tal ponto será melhor levantado posteriormente, mas cabe-nos agora situar a agudez de tal teoria, que limpava o campo para a percepção de uma herança colonial muito presente, numa dualidade sociológica que colocava grupos que não tinham ascendência estrangeira como os “naturais” da sociedade civilizada.

O dualismo chegou, mais tarde, a prometer uma combinação entre o arcaico e o moderno, e teria sua base criticada, reformulada, abrindo espaço para novas inflexões que observavam as antes “culturas primitivas”, ou “atrasadas”, como fontes de algo universal. Seguindo este caso ainda em distensão de estudos, Pierre Clastres<sup>42</sup> acrescentar-nos-ia, por exemplo, a idéia de que o Estado e sua economia, fundados em uma história que exclui sociedades ditas “primitivas”, também são vistos em uma espécie de ideologia de uma cultura que exclui em seu status mais corriqueiro, o dos costumes e da cultura, nos dizeres comuns de “trabalhar como um negro”, ou “programa de índio”, “vagabundo como um índio”. Tal cultura adornada com terror sanguinário e exploratório acumulativo persiste mesmo, e

<sup>40</sup> O livro seria adaptado a filme por Oswaldo Caldeira, em 1986.

<sup>41</sup> STEIN, Barbara, STEIN, Stanley. **A Herança Colonial da América Latina** – ensaios de dependência econômica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 50.

<sup>42</sup> Cf. CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado** - Pesquisas de Antropologia Política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

principalmente no estágio do capitalismo avançado, na exploração e desmatamento da floresta Amazônica, esta vista com os olhos estupefatos de um personagem Senador da República em fins da década de 70, Evandro Carreira. Também pela platéia do filme, e do real, Terceiro Milênio.

No misto entre o que se chama de realidade, e o que se chama de mentira, observaremos os seguintes pontos da gravação, ou impressão de realidade cinematográfica versada nos filmes:

1- A analogia comparativa entre a ficção e o chamado gênero documentário no cinema, nos quais filmes de não-ficção e experimentos, reportagens, filmes etnográficos nos reportam a realidades estrangeiras. A obra *O Terceiro Milênio* seria também uma referência alegórica de um Estado que não compreende a sociedade (ou sociedades) que nele existem, em conflitos que perduram desde a época colonial. No filme verdade, o documentário, voltamos ao início da notação *oral*, ou da literatura oral, da cultura popular e “folclórica” no registro da realidade de povos marginalizados, excluídos e “não civilizados” – antes, portanto, da notação literária, e após, como vimos, no registro da linguagem cinematográfica (mais uma das contradições entre o arcaico e o avanço tecnológico);

2- O *theatrum mundi* retomado em uma perspectiva em certa medida elucidativa, fora da dogmática cristã, devedora ao mundo arcaico e desconhecido de tribos, etnias, povos que não fazem parte do espetáculo midiático hegemônico – espetáculo este que também demanda a teatralização do encenado e enquadrado pela câmera. Tal espetáculo do cotidiano é, inclusive, uma das razões *primevas* do cinema documentário contemporâneo;

3- A falta de identificação provocada pela ironia que desprende o espectador da inocência da mediação anterior à moderna,<sup>43</sup> e das interlocuções proporcionadas pelas novas mídias. Esse novo estatuto de projeção vê o personagem diferente da concepção clássica, ou romantizada, dando um caráter diferente ao público receptor;

4- Evandro Carreira, sobretudo, é personagem real de um documentário, é uma pessoa existente, e seus modos, trejeitos, comportamentos, atos, hábitos, movimentos – sua encenação é parte de um ato do *frame* verídico. Sendo assim, sem entrar na psicologia do personagem e, ou, no estereótipo da malandragem, problematizaremos o heroísmo aventureiro

---

<sup>43</sup> Cf. COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder** – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

demandado em obras clássicas que não chega a ser realizado por conta da proposta do protagonista inapto – um dos fatores do distanciamento provocado em cenários e cenas reais;

5 – O fundo da cena contemporânea de uma política global ainda configurada pela abrangência da tendência pós-modernista, no processo da terceira revolução industrial, com intervenções de um “Estado” mundial e organismos como a ONU e seu braço, a UNESCO, e a publicidade de uma Nova Ordem Mundial que era ainda forte na década de 70. Neste caso poderá ser reiterada a observância do texto de brechtiano de Chico Buarque, *Ópera do Malandro* numa metáfora a esse *status*, mesmo a peça retomando um período histórico getulista. A validade da formação desse fundo está na possível comparação entre a colônia arcaica no conflito entre culturas européias e indígenas, africanas (sendo difícil a catalogação da grande variedade de nações, mas dando a abertura necessária para esse tipo de estudo que, fazendo parte do âmbito multiculturalista, ainda não se permite propor como um embate de significados contraditórios). Também, a localização desta troca desigual de culturas populares nacionais e de uma cultura pop importada está posta no movimento “Tropicalismo”, algo que também terá maior aprofundamento na introdução do nosso trabalho com textos de Roberto Schwarz<sup>44</sup> e também a crítica de Paulo Arantes,<sup>45</sup> na dimensão global da malandragem advogada com outros suportes pelos EUA e o *Estado de exceção* em sua dubiedade de significação da exceção política, e na exceção da exclusão de migrantes – estrangeiros, ainda que estes vivam no mesmo território há milhares de anos, tal como as diversas nações indígenas no Brasil. Ainda que, na mesma comitiva internacional, e, ou, imperialista, se encontrasse a denominada “revisão do modernismo”, e nela já se encontrasse a crítica à visão dualista permitindo mais tarde à mídia e à cultura massificada um maior controle desse conjunto de significâncias em combate. Em outras palavras, o modernismo, na década de 70, era fagocitado por setores fora da intelectualidade, em geral com a intenção clara de gerar lucro próprio.

---

44 Cf. SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política (1964 – 1969)**. São Paulo: Paz e Terra, 2001; e o texto mais atual, que também se logra do tropicalismo em revisão SCHWARZ. Roberto. Altos e Baixos da atualidade de Brecht. In: **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

45 ARANTES, P. E. Estado de Sítio. In: Isabel Loureiro; Maria Elisa Cevalco; José Corrêa Leite. (Org.). **O Espírito de Porto Alegre**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 51-60. Ver também ARANTES, P. E. **Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

#### 1.4 Conclusão parcial

Quando finalizadas as duas análises dos filmes escolhidos, apontaremos conclusões a respeito da personalidade populista de Evandro dentro do histórico modernista, já que a proposta tem sido não só a comparação entre ele e o herói sem caráter, mas também a inserção desse tipo envolvido pela malandragem a entrar na contemporaneidade da cena política – na evidente troca entre a ficção da criação cultural, que vem tanto da oralidade, dos costumes, da perdura de uma tradição cotidiana e comum, mesmo que na “aura” de uma teatralização, ritualização performática do corriqueiro, e o registro de um documentário em pleno vigor de “captação da verdade” que se escondia em um território distante do civilizado. Essa verdade é, portanto, engendrada na troca simbólica entre ficção e realidade (adotando ainda mais um dos ângulos dualistas, que o cinema pode proporcionar em seu dispositivo), e, muito mais, gravada em sintonia com o inconsciente local, seja em gestuais que expressam desde um populismo ao estilo moderno a uma visão dos tempos da colonização readaptada ao contemporâneo. *Macunaíma*, como anti-herói caricato, decididamente nos coloca, como leitores e espectadores do filme, em uma posição de questionamento da projeção e identificação que fazemos em protagonistas que dominam a dimensão narrativa. Essa projeção é privilegiada, principalmente, em um jogo com regras clássicas de audiência, tal como é o dispositivo preparado pelo cinema Norte Americano e sua indústria com pesquisas avançadas de público mundial – como são as regras da indústria cultural e sua complexidade. Por isso a primazia do distanciamento da platéia nas duas obras, na alteração de uma percepção ingênua calcada na sutura de planos e disposições. Tanto em *Macunaíma* quanto em *Terceiro Milênio* o heroísmo é, não só falho, mas convertido na base da ironia.

Ou seja: entrando em uma década de pretensa abertura à democracia, vemos um documentário sobre um Senador à procura de votos em populações ribeirinhas praticamente analfabetas, usando de seu poder atribuído com maços de dinheiro exibidos à câmera em troca de atenção dos índios e caboclos explorados ainda como escravos. A educação é sempre um mote do cenário populista para uma mudança da situação de expropriação, mas ele mesmo acaba sendo vítima desse refrão nos contornos do Rio Negro. O populismo embaçado em carisma se vê espesso na figura real de Evandro Carreira. Trata-se de um documentário, de uma realidade bruta, de um momento histórico gravado, e de uma construção desse momento por uma pequena parcela da produção cinematográfica já deixada na marginalização, conduzido com parâmetros ácidos da visão objetiva da câmera. O cenário se assume mais

forte que a tentativa de crítica feita através da ironia de um cinema ainda em formatos do incisivo e politizado da década de 60. Ali, a captação é dita como neutra para que não se haja criação em demasia sobre o que é registrado. Mas a ficção se assume mesmo nessa neutralidade, pois ela está justamente no espetáculo, ou teatralização que possui o cotidiano moderno – além da perspectiva, ponto de vista que propõe a montagem.

O documentário em questão também abre para novas produções sobre o problema ecológico, um dos temas principais do real terceiro milênio. Mas revive um tema que parece antigo no contexto pós-colonial, que é a presença forte do conservadorismo nas localidades onde há praticamente a ausência do Estado, ou de grande população no país. Sendo este político populista um habitante local, vemos a materialização do gingar entre a ordem do planalto central, e a desordem do trejeito comovente e carismático da “liderança popular” – heróica à maneira do espírito *macunaímico*.

## 2. MACUNAÍMA – HERÓI DE NOSSA GENTE (1969)

Como um herói antropofágico, Macunaíma nasce negro e adquire, à medida que cresce abruptamente, cor e a razão européia e ocidental. No filme, passa a primeira parte da obra em sua tapera, junto aos irmãos e mãe. Pela sua postura parece perceber que ali, ao lado do Uraricoera, nada há de mudar, e logo adquire um jeito fora do padrão da pequena comunidade familiar, ligando-se à natureza com a preguiça comum à falta de rigor no trabalho cotidiano. Sendo um anti-herói construído pela moral estrutural do filme, o personagem como foco principal supõe toda a trama ainda em seu cenário romantizado da mata virgem. É um protótipo do que vem a ser o herói em vias de subverter a colonização, seguramente criado pelas discussões modernistas que já percebiam o passado tradicionalmente tido como arcaico e distante como vivo, presente, atuante na vida cotidiana.

Macunaíma, como pícaro, ou *Trickster*, anda e se desenvolve com dois ajudantes:<sup>46</sup> Jiguê e Maanape, seus dois irmãos (manos). Em seu lar de origem, a floresta, a família ajeita-se e vive bem. Jiguê, irmão negro, traz Sofará, feiticeira da mata, para casa. Esta, forte e liberta de qualquer amarra moralista, transforma o pequeno negro Macunaíma em um príncipe “bem vestido”, pela primeira vez no filme, com uma pequena pitada num cigarro identificado, na época, como um baseado de maconha. De pequena criança negra o herói adquire o corpo de um príncipe branco com atitudes ditirâmicas, cômicas, ainda que vestido com indumentária que parodia a nobreza. Ainda que volte ao seu corpo antigo, negro e criança, o herói já tem sua experiência como príncipe branco europeu, fato que o deixa mais confiante e ativo, na base da ironia da troca de raças com efeitos narrativos claros de inversão moral carnavalesca. Tantos problemas levariam à estabilidade e calma da floresta o mecanismo da brincadeira, e do teatro farsesco – denotando um verde não só caótico, mas feliz, longe da tristeza tropical absorvida pelo olhar europeu-ocidental. Como era de se esperar, Jiguê não agüenta Sofará e suas “brincadeiras” com o irmão mais novo, o qual ela admirava pela inteligência. Arranja outra namorada, Iriqui, que nas telas tem feição de modelo de revista.

A família pacata do interior do mato tem, então, a quebra de sua paz com a inundação provocada pelo rio, à beira do qual viviam. Todos sofrem com a fome, e com a falta de moradia. Qualquer herói, em uma situação como essa, alavancaria soluções para a miséria que viria a se instalar na vida na floresta. No entanto, prefere paquerar Iriqui, arranjar comida para

---

<sup>46</sup> Cf. MELETÍNSKI. E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. pp.143-165

si, e, ou, para sua mãe. Faz questão de esquecer a família e qualquer tipo de redenção no “Alto da Tocandeira”. É aí que sua mãe resolve expulsá-lo do grupo, afirmando que ele “já havia crescido”. Não precisaria, então, de qualquer ajuda da família esquecida pelo protagonista.

Pela primeira vez, Macunaíma sai ao mato sozinho. É herói, finalmente, pois está em aventuras pelo desconhecido verde mítico – não mais romantizado, mas simbolizado como lar de ícones do imaginário popular. Ele encontra o curupira, a velha cotia, foge da aventura para mais uma vez voltar para casa e viver da maneira que sempre viveu, ou seja, sendo sustentado pela família com sua preguiça habitual. Aí se vê que a preguiça não só é dominante, mas fator fundamental para que não haja nenhuma narrativa heróica, nenhum desenvolvimento de aventuras, nenhuma andança maior que algumas léguas do ponto inicial, do lugar onde nasce o carismático protagonista. Algo então tem que acontecer para que ele levantasse de sua lassidão: a morte de sua genitora.

O conto de fadas se esvai, a fábula cai em terra, e a realidade toma frente. A família de Macunaíma, agora sem perspectivas de viver na sua oca, se arruma para viver na modernidade, na *urbania*. Toma então um pau de arara, tal como muitos nortistas e nordestinos na realidade, e desce até uma metrópole em construção, repleta de publicidades e formas quadrangulares estranhas ao “caos” costumeiro da floresta antiga, passada. O mundo moderno deixa Macunaíma e seus ajudantes, seus manos, perplexos. De índio, negro, “arcaico”, “tradicional” personagem romantizado, o protótipo se transforma em marginalizado modernista, com sua face malandra.

Neste caminhar da narração, algo muda no modo de se encarar a vida – ele percebe as máquinas. Elas criam a nova realidade, captam a sua encenação, prometem progresso, edificam, desenvolvem, vivem pelos homens – no lugar deles. Os três personagens vão então habitar a metrópole, compreendê-la, trocam as suas roupagens, são agora malandros com jeito internacionalizado, andam tal como em um filme *noir*, de *gângsters*. Conhecem sem querer uma guerreira que consegue exterminar uma grande máquina motorizada (uma Kombi) cheia de pessoas sem identidade, atuantes de um governo real da época em que era filmada a *mise-en-scène* – a ditadura militar. Mas andam em metáfora de rapazes bem vestidos, cidadãos de bem, que perseguem uma guerrilheira aterrorizante – uma “garota papo firme”, moderna.

Vendo a “mãe do mato” transformada ao écran em “terrorista”, os três manos se voltam a persegui-la.

Aquilo que uma van cheia de policiais armados não consegue, os manos alcançam: desmaiar a guerreira, em plena fuga dessa mulher, e em um imenso estacionamento de carros. Nesse local, há o primeiro beijo selvagem, como todas as relações entre homem e mulher do filme.

A selva, apesar de tudo, persiste na cidade. Macunaíma se enamora com Ci, a “mãe do mato” que vive no ambiente urbano, e vai morar em seu esconderijo. A inteligência do herói é individualista, egoísta, egocêntrica, impositiva, mas fora de padrões – ele desiste de seus ajudantes e os deixa morar na favela, enquanto constitui uma família com sua esposa. Nesse ínterim que conhece a famosa pedra Muiraquitã, de posse da guerreira icamiaba. É o talismã, que será perseguido até o fim da narrativa.

Ci morre, e com ela vai o filho primogênito do herói. Macunaíma então conhece Vei, a Sol, e volta a perceber que ali, naquela história, há uma teleologia a ser seguida. Só quando o gigante comedor de gente (mais uma alusão antropofágica, sob a inversão capitalista provocada por Joaquim Pedro de Andrade) anuncia à imprensa que conseguiu achar o Muiraquitã, o herói volta à ativa na procura do objeto de sorte de sua amada. Para isso, precisa passar por algumas provações, nas aproximações do grande Piaimã, Venceslau Pietro Pietra, o inimigo populista, empresário italiano morador de São Paulo, e peruano como no livro modernista, capitalista do Rio de Janeiro, no filme. O que era sem rumo, potencializa-se, portanto, na procura de um sentido supersticioso, da procura pela pedra sagrada. No campo mítico, nada de novo.

O herói chega, então, três vezes no grande castelo do Piaimã. Na primeira vez entra vestido de francesa, na segunda é alertado com um tiro de espingarda, da terceira quase é comido pela mulher e filhas do gigante. A última investida contra o inimigo é fatal, mas não menos alegórica que as lutas ferozes acontecidas durante os confrontos.

Macunaíma leva um arco e flecha e chega a uma grande feijoada no palácio do gigante comedor de gente. Lá ele é uma presa que vai ser prêmio em um bingo com famílias nobres e tradicionais da elite metropolitana. Consegue então se safar, e levar o inimigo ao seu posto de presa – atira sua flecha e mata o Piaimã em sua própria festa, derrubando-o no grande caldeirão de feijoada em forma de piscina.

Na volta pra casa, o herói já está com a famosa pedra Muiraquitã; de volta com seus dois manos, e com uma namorada nova provavelmente vinda de um meretrício. Na mesma canoa que o vemos ir, ao início do filme, à cidade, o herói volta. Carrega uma guitarra elétrica, uma TV, e diversos outros produtos da modernidade que não serão úteis a ele, já que na selva não há energia.

A ironia despejada nesse heroísmo *molambo* de Macunaíma é notada na radical mudança que há ao fim da história, do livro de Mário de Andrade ao filme de Joaquim Pedro. O herói é comido pela Iara, um mito poderoso dos afluentes e águas do Amazonas. Ele é esquecido por todos, inclusive seus manos, já que se nega a trabalhar mesmo depois de toda a aventura. Morre, então, com farda de militar, sugado pelas águas, mas com sua “pedra da sorte” – o talismã que não o transforma em mito, nem em estrela (tal como acontece no livro), mas em comida da terra (ou água).

## 2.1 O assunto Macunaíma – o tipo heroico

A observação rápida que se propõe logo a seguir, portanto, diz respeito a uma figura cultural regionalmente sem raízes, nem caráter (o **herói sem nenhum caráter**, como é visto no prolongamento do título do livro), ou seja, um personagem fugaz que aparece em obras das mais diversas como um *espectro*, tal como o Malazarte, prestes a ser encarnado como modelo de um povo que era visualizado por Mário, em profunda ironia moderna.

Macunaíma surge no Brasil com o olhar de um alemão, Theodor Koch Grunberg, nas investigações românticas e voltadas à natureza do “primitivismo” de lendas indígenas, vira um personagem de uma obra do modernismo de Mário e, mais adiante, no contexto das manifestações de uma juventude subversiva de valores tradicionalistas na década de 60 pelo mundo, volta no filme de Joaquim Pedro de Andrade (1969). Este personagem, então, reaparece no filme colorido e proponente de um viés comercial do Cinema Novo – ainda que se finque no gênero político do movimento em questão. Não se trataria, portanto, de uma contradição entre industrialização e movimentos sociais, mas sim uma latência própria do cinema em prolongar discussões a respeito da sociedade que registra com seu aparato. Importante que se guarde essa informação: a tentativa naquele momento do grupo do Cinema

Novo era atingir um amplo público nas exhibiçõs,<sup>47</sup> e fazer com que os filmes feitos no Brasil fossem assistidos nas telas, como se vê em filmes de Leon Hirszman (*Garota de Ipanema*, 1967), de Cacá Diegues (*Quando o carnaval chegar*, 1972), e de outros integrantes do grupo. Pulando vários passos de uma observação detalhada e obcecada desse momento decisivo do cinema moderno brasileiro, vimos que o personagem Macunaíma volta da literatura modernista num contexto de tentativa de industrialização do cinema no país. Pode ser então, apesar de tudo, visto como um molde artístico do mito do malandro e sua dialética – vindo do que discorreu Antônio Cândido. Este ponto é hipótese desse trabalho, que discorre acerca do personagem marginalizado, porém propositivo e afirmativo de uma espécie de política e ordenação no cinema moderno brasileiro. Interessante notar apenas que o malandro possui uma história na cultura do país como aquele personagem, tal como o pícaro, que trafega entre a barbárie e a civilização. Assim é Macunaíma, que assume o posto de herói da nação.

Voltando à base geográfica, que deve ao nacionalismo cultural da época e movimento modernista em que o Macunaíma fora criado, na literatura, e por conseguinte recriado no cinema, levantar o debate entre o que é regional e o que é global torna-se um dos objetos no qual o foco da análise deve se ater. A floresta, o mundo da selva visto como caótico, desordenado e inabitado vem a ser o início de um mundo, o imaginário da colônia – seja nos termos paradisíacos, utópicos, de uma nova civilização a ser criada em conformidade com uma mitologia atlântica, ou infernal, de um lugar inóspito e sem chances de habitação. O herói sai desse mundo, contraditório em sentidos. Permanecemos, portanto, usando a crítica de Benedict Anderson<sup>48</sup> sobre o nacionalismo, a não ser como imaginações constituídas ainda no início da modernidade na Europa, ou pelas recepções de novas idéias que confluíam do Velho Continente para o Novo Mundo americano, em algo que previa a globalização que hoje gere o planeta; e usando ainda o olhar de uma ideologia que se perpetuou há muito tempo

---

<sup>47</sup> Este ponto ainda provoca polêmica, já que muitos dos jovens *turcos* brasileiros preferem, na década de 70, engajar-se na criação da EMBRAFILME, órgão gerido pelo Estado, com mecanismos de produção, exibição e censura. Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)**. São Paulo: Paz e Terra, 1983. pp. 30-31. Ortiz Ramos prefere observar o período como uma intensificação da questão nacional em cultura, e a estruturação proporcionada pelo Estado conservador das organizações civis. No entanto, o grupo do Cinema Novo adere à criação e ampliação da produção cinematográfica em esquemas industrialistas, como se vê em artigos de Gustavo Dahl, (DAHL, Gustavo. **Cinema Novo e seu público**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v. I, n. 5/6, mar. 1966.) pronunciações de Glauber Rocha, e, nas melhores fontes que são os próprios filmes em suas temáticas e produções. Com a EMBRAFILME edificada, ao lado do cinema mais independente chamado “Marginal”, o cenário se modificou, assim como as temáticas do “antigo Cinema Novo” que ganhavam tons ásperos, históricos e diretamente críticos.

<sup>48</sup> ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities – Reflections on the origin and spread of nationalism*. London-New York: Verso, 1991.

como sendo “da cultura brasileira”,<sup>49</sup> a observação do personagem possui, portanto, base fincada em uma historiografia de formas próprias do citado contexto *culturalista*, ou cultural das décadas de 60 e 70. Em Macunaíma, um índio-negro-branco, misto de caracteres étnicos latino-americanos e brasileiros (por excelência), o olhar etnográfico apenas sobreleva uma tentativa de apaziguamento entre mundos distintos que se complementam hoje, mas, como citou Michael Taussig<sup>50</sup>, faz parte de uma história de *terror* sem que isso ficasse na história oficial da formação dessa cultura mista. Ainda sim, esse tipo de conformação científica acaba fazendo parte da construção de um novo tipo de *utopia* inserida no jogo da indústria cultural como uma espécie de cura dos movimentos conflituosos e insurrecionais inter étnicos que perduram, tanto no contexto regional como no global. Aqui a história é de conflitos apaziguados, abafados e escondidos, dando ao herói malandro estudado mais um motivo para encarar o mundo que vive com cinismo – sem que consiga se inserir na dinâmica social, e colocando-o na posição de um anti-herói carismático.

Outro caminho, ou trilha, contemporânea, aliás, é a da preguiça do personagem como um aspecto *lafarguiano*, bem traçado pelo pesquisador Célio Turino.<sup>51</sup> *O direito à preguiça*, ou ao ócio, tanto discutidos por Bertrand Russel, vindo da matriz contestadora de Paul Lafargue, retorna com a discussão desse personagem malandro – que, tanto em São Paulo (livro) quanto no Rio de Janeiro (filme), seriam taxados de marginais preguiçosos e inaptos ao *modus operandi* da sociedade, em constante movimento rumo ao progresso modernizante pelo trabalho. O reiterado conflito que o trabalho proporciona ao desenvolvimento humano na imposição, e não na sua função prazerosa, entra também como tema das obras onde o pícaro brasileiro, em sua comicidade fajuta, se aventura desinteressadamente como um observador da engenharia moderna. Não apenas na máscara cínica menipéia, mas numa outra já composta fora dos laços antigos, do *homem na multidão: o flâneur*. O traço vivo e moderno do comediante é bem discutido por Diderot, como foi citado, em seu elogio a esse ator “sem caráter”, alinhado ao modelo do tipo aqui observado.<sup>52</sup> Nesta perspectiva de um distanciamento próprio da comédia moderna, um caráter cínico provavelmente seria a chave para o desenvolvimento de uma estética da gestualidade descompromissada em sua crítica indireta.

<sup>49</sup> Cf. MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1977.

<sup>50</sup> TAUSSIG, Michael. **Cultura do Terror: Espaço da Morte na Amazônia**. *Religião e Sociedade* 10, Rio, nov. 1983. PP 49-64.

<sup>51</sup> TURINO, Célio. **Na trilha do Macunaíma – ócio e trabalho na cidade**. São Paulo: Sesc e Senac, 2005.

<sup>52</sup> PORTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – da commedia dell’arte ao paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2008. p. XV.

**Macunaíma** pode ser um filme de aventuras, de comédia, do gênero político e daqueles que flertam com o documentário. Do gesto do “tipo” que seria o comum do território brasileiro, com um comportamento malandro advindo da cordialidade, ou de uma ginga traiçoeira de um desajustado barroco andante, vem o problema primeiro de uma observação desse tipo sem caráter.

O herói não possui apenas uma *performance* – sai de um malandro da estilística de Grande Otelo, ainda que com uma potência inocente que se adéqua ao quebra-cabeça proposto pelo uso da ironia, a Paulo José, uma espécie de galã do cinema moderno produzido no Brasil. Neste sentido, o malandro encarnado durante a década de 70 possuiria várias máscaras, faces, comportamentos, ajustando-se a qualquer adversidade ou situação, qualquer território, corpo – da maneira que lhe convir. O foco da impressão de realidade que qualquer obra fílmica pode exprimir na sobreposição de tipos em um só personagem – tal é a abrangência da noção de *espírito*<sup>53</sup> como uma cultura de determinada geografia ou localidade, noção da qual tentamos fugir sem grande êxito. Esse espírito sardônico, fora da ordem, muito próprio do picaresco, se cria mais fácil no giro entre o exagero, estridência e verossimilhança da comédia que é adotada constantemente com grandes traços grotescos e violentos, em particular como fator presente em obras audiovisuais latino-americanas<sup>54</sup>. Levantamos a espiritualização de uma cultura ao nível da personalização apenas em continuidade à noção de populismo que, mais tarde, na análise da “não-ficção”, será melhor abordada.

## 2.2 O salto sobre o dorso do autor indefeso - Macunaíma

O herói moderno, para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino de seu povo.<sup>55</sup>

A imagem de fundo dos letreiros do início do filme é um quadro estático de uma mata (virgem), semelhante ao cerrado, com plantas baixas e uma planície extensa. A banda

<sup>53</sup> Lembrando que Grande Otelo, em Rio Zona Norte faz o papel de um sambista chamado Espírito, essa noção muito deve à escola idealista, e à filosofia alemã e francesa. O termo pode ser, inclusive, encontrado na antropologia de Massimo Canevacci, em seus dois livros sobre cinema.

<sup>54</sup> A violência à espetatorialidade é notada não só por Glauber em sua *Estética da Fome*, mas em vários textos do que se tentou chamar de “terceiro cinema”. Cf. MORE, Rene Palacios, MATEUS Daniel Pires. *El Cine Latinoamericano - por uma estética de la ferocidad, la magia y la violència*. Sedmay ediciones: Madrid, 1976.

<sup>55</sup> ANDRADE, Joaquim Pedro de. *apud*. HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Macunaíma, da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. Nesta afirmação, Joaquim Pedro está entre a ironia e a seriedade de sua militância artística.

sonora<sup>56</sup> sai de vocais masculinos empurrados, por uma mera imposição da letra. A melodia tem a cadência própria de cantiga de ninar, visto que este herói que se canta ainda está para nascer. Mas os que impostam a voz pedem para um patriotismo próprio que veremos a seguir sendo evocado, não tão cheio de vigor.

Até mesmo quando a terra apareceu  
fulgurando em verde ouro sobre o mar  
nesta terra do Brasil surgindo à luz  
era a taba de nobres heróis.

Os letreiros e a marchinha carnavalesca, neste bojo, são a apresentação de um filme que se propunha voltar às chanchadas, ou mesmo ao escracho de uma paródia exagerada. Este mesmo gênero cômico que um dia fora atacado pelo incipiente Cinema Novo, e pelos críticos da época como Mouniz Viana e Pedro Lima,<sup>57</sup> chega às telas com Joaquim Pedro evitando o ridículo desencantado e dependente de uma industrialização do riso vinda de fora do país – ainda que tivesse traços da realidade local que só atualmente são levantados como um tipo de perversão não percebida pelos comentadores da época como crítica. O novo eixo chanchadesco é o do escracho aberto ao público que procura diversão e festa, na linha do cinema comercial proposto pelo diretor, no andar da recém criada Embrafilme, encontrando um misto com o gênero político, próprio da década de 60.<sup>58</sup> Essa linha teria sua intensificação com Rogério Sganzerla na década de 70 em suas obras da Belair; mas, já em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) o personagem principal do filme é intencionalmente e exageradamente satirizado como o marginal-herói<sup>59</sup>.

Após o hino-marcha, uma tela vermelha se impõe no “silêncio tão grande” com o som de um pequeno córrego, o Uraricoera. Vem o grito da mãe do herói: Paulo José travestido, quebrando qualquer sensação de seriedade e expectativa de hombridade heróica. Ele precede o choro de Grande Otelo, nu, em tela, pela primeira vez. “Pronto, nasceu”. De uma mãe branca, nasce um pequeno negro famoso pelas fanfarrices malandras, ainda que longe da ironia que se propõe neste filme. A felicidade da casa que tem Jiguê e Maanape, irmãos e companheiros do herói, é também o riso que dá o espectador ao ver a primeira cena “absurda”

<sup>56</sup> Música – Desfile aos heróis do Brasil, Villa Lobos, GOMES, Renato Cordeiro. **Cultura e Fundação: Modernismo, Antropofagia e Invenção** In. ROCHA, Everardo. Cultura e Imaginário. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. P. 75

<sup>57</sup> Cf. AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998. p 22-23

<sup>58</sup> Cf. XAVIER, Ismail. Cinema Político e Gêneros Tradicionais – A força e os limites da matriz melodramática. In. **Olhar e a Cena**. Cosac e Naify: São Paulo, 2003.

<sup>59</sup> Mais tarde, Júlio Bressane filmaria esse protagonista com nuance malandra, paródica, em *O Rei do Baralho* (1974), *O Gigante da América* (1975), e *O Monstro Caraíba* (1980).

da narrativa – o nascimento do herói e a apresentação dos personagens coadjuvantes. Mas a alegria deste nascimento é só dos irmãos, visto que a mãe é confundida com o som de uma jaguatirica arisca, pronta para desconfiar desse heroísmo de sua prole. A cabana em que nasce Macunaíma remete ao lugar onde nasceu Cristo – uma manjedoura parca em conforto, como a Oca da mãe índia do livro de Mário de Andrade. A fogueira tonaliza uma iluminação que, do divino, se desordena por completo na paródia profana, e por isso leva o herói para o lado do mal. A mãe, figura escatológica que se assemelha a uma bruxa, e não uma rainha que gera uma prole aventureira e competente, olha para o filho e o chama de “menino feio danado”, não sem antes liberar uma interjeição própria do Nordeste do país: “oxente”. Mas a geografia é a floresta tropical, do Norte – estamos, portanto, no ambiente da criação, intervenção primeira do território brasileiro. O ambiente diabólico, sombrio, escuro, vulgar, popularesco, retira o classicismo de uma perspectiva geométrica, ou qualquer pureza de um povo a se constituir *espiritualmente* – a tal pureza que também está na manjedoura dos presépios. O que vemos em redes penduradas nesta maloca são imensos sorrisos em tela (fotograma 1), na medida que isolamos planos esquematizados no grotesco desde esse início teatralizado em ritual já muito conhecido pela sociedade cristã. O filme, a partir disso, flui da apresentação irônica à comédia, numa previsão feita das burlas próprias de filmes populares – da já citada chanchada às produções da TV que crescem em audiência a partir da década de 60. Esse tom grotesco e fora do padrão é exagerado pela *mise-en-scène* crítica e política cinemanovista próxima da inversão tropicalista identificada pela crítica, que sugere uma investida arcaica que chega ao popular da Idade Média na já citada revisão modernista. Um grande exemplo não só desse realismo grotesco<sup>60</sup>, mas da viagem ao passado da colonização, é o choro compulsivo de Macunaíma que acabara de nascer e já é chamado de feio pela mãe, cena que se compara a histórias de um medievo extremamente popularesco e exagerado em suas festividades feitas na rua, usando a dimensão alegórica muito própria da estilística contextual e histórica.

Esse é o palco grotesco da mãe que rejeita o filho, que por conseguinte é *o tal do* “herói de nossa gente” da ordem narrativa – o personagem salvador. Sobretudo, neste início, o herói ali não tem pai, é o rejeitado, o abandonado, este a quem a genitora roga uma praga

---

<sup>60</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Húitec, 1987. p.25

chamando-o de Macunaíma.<sup>61</sup> A mãe diz: “Nome que começa com Ma tem má sina”. Tanto o personagem criado quanto Mário de Andrade entram nessa metalingüística (assim Malazarte, o malandro). A palavra *Macunaíma* tem o significado de “o grande mal”. O mal, ou o mau, o diabólico, aqui tem as maneiras de um povo, já que a condução é a esfera do popular.



Fotograma 1 – sorrisos na tela

Macunaíma seria um espírito “*malino*”, traquina, maligno que da infantilidade de vivência arisca provoca inquietação a quem se aproxima, ou um herói que age na noite, tal como espíritos sombrios antigos, ou mesmo um boêmio, malandro, rejeitado social. A mistura desses caracteres se dá na esfera do ordenamento, que rejeita aquilo que “emperra” o andamento social e os bons costumes (lembrando que tal andamento teórico é dado por uma cultura centralmente colonialista, européia – algo de importante a se considerar num filme que se coloca como crítico de um *status quo* do heroísmo). O parto do herói, típico da cultura indígena, não é visível aos olhos da câmera. A jocosidade da nascença chega a ser comparada a um ato de defecar da mãe bruxa – ainda na dimensão do grotesco europeu rejeitado pelo cânon clássico, sendo esse o tom geral da obra, já visto desde o início, nessa invenção de um heroísmo lado a lado com a contracultura americana.

Ao fundo, com a trilha de *Ceci e Peri* (Príncipe Valente, interpretada por Dalva de Oliveira) e com murmurejos em coro, bem ao estilo do antes citado Uraricoera, é composta

<sup>61</sup> Cf. JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982. pp 111-113. Macunaíma não tem pai, mas vê a morte de duas figuras maternas, caindo na vilania - vista como luta contra o vilão.

uma intimidade regionalista romântica, ainda nacionalista, acima do personagem de Grande Otelo – uma criança carnavalizada no heroísmo, tal como os cômicos são tradicionalmente vistos em sua infantilidade.<sup>62</sup> A mãe, enquanto pila, joga o ditado à malandragem do herói: “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta” – ao som de um tiro ricocheteando. Neste momento, o herói malandro,<sup>63</sup> pícaro grotesco, exagerado e bruto, é o autóctone invertido de um tipo nacional e já mostra sua “natureza graciosa”.

A figura da mãe é reveladora e determinante neste início de filme. Ela é a única personagem que expressa uma crítica ao herói, ou uma desconfiança nesse heroísmo acreditado por todos. Sofará, a bruxa da narrativa, discute com a genitora, chamando Macunaíma de “muito inteligente”. Da boca do herói ouvimos outra coisa, ao que Jiguê pergunta ao moleque “Tá gostoso, coração?”: - *Ai, que preguiça*. O ócio citado de Macunaíma lograria em um tipo de inteligência superior ao de seus manos, que trabalham alienados para manter a ordem. No entanto, estamos falando de um herói, e de uma criação extremamente isolada do mundo moderno, ainda presa às ilusões coloridas da floresta. Todos, aliás, trabalham na casa, menos Macunaíma.

“Macunaíma vivia deitado. Mas se punha os olhos em dinheiro, *dandava* pra ganhar vintém”. Ainda que não haja dinheiro na floresta, ele é chamado ao universo da história no romance e no filme, para deixar clara a não distinção entre o ambiente arcaico e moderno proposta pela obra. Macunaíma beija, belisca, transa com Sofará. O que condiciona o herói, ainda negro, criança e selvagem, ao movimento da vida são o sexo e o dinheiro. A luxúria e a ganância, em termos mais taxativos e moralistas vigentes na sociedade da época do livro e do filme. Ele passa seis anos sem falar, e sem fazer coisa alguma, como num retardo mental – ainda que a feiticeira Sofará insistisse naquela presente inteligência no tipo preguiçoso. Procuramos aqui compreender o vigor heroico do ser selvagem, fora, inclusive, do ritmo de pensamento orgânico do herói intelectual, presente em algumas obras da primeira fase do Cinema Novo. Sendo assim, quando o herói chora para a mãe por querer uma corda para caçar antas, ele resmungaria também como numa crítica a seus semelhantes da casa, que trabalham inconscientemente, sem a ludicidade ou a inteligência que há preservada na

<sup>62</sup> Cf. D'ANGELI, Concetta, PADUANO, Guido. **O Cômico**. Curitiba: UFPR, 2007. pp 22-24.

<sup>63</sup> Cf. GONZALEZ, Mário. **O romance pícaro**. Rio de Janeiro: Ática, 1988. Segundo Gonzalez, citando Antônio Cândido em sua *Dialética da Malandragem*, o Pícaro se subverte em malandro, ganhando uma nova tipagem exagerada e própria do país.

duração e prática diferentes que habitam o protagonista. Ele é, portanto, e apesar de tudo, carismático em sua preguiça, e esse é o aspecto crítico do heroísmo em questão.

Com o auxílio da feitiçaria, que o transformaria em *Príncipe* branco de cavalarias medievais antes mesmo de chegar à maturidade, o pequeno preguiçoso tem seu lampejo político (fotograma 2). Macunaíma branco, já “moderno”, como visto na figura de Paulo José, tem sua primeira relação com Sofará no “fundo do mato virgem”. Há a torção da chanchada numa comédia moderna, com sinuosidades nacionalistas,<sup>64</sup> ou, com elementos simbólicos que permanecem no campo do imaginário brasileiro. O Príncipe tem uma vestimenta colorida, como num conto de fadas ou num teatro de rua. O conto na tela não é para crianças, ainda que mexa em uma infantilidade adormecida nesse gosto pelo exagero, pela caricatura. O grotesco, ainda segundo Bakhtin, tem seu caráter realista sob um certo olhar mais comunicativo a uma *comunitas* de uma cultura popular milenar<sup>65</sup> indistinta em classes sociais, ou seja, na crítica à distinção entre aristocracia e plebe, numa unidade provocada pelo riso de ambas as partes. Vemos que o carnaval, na visão do teórico, é “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva”.<sup>66</sup> O tom jocoso (do *joco*), lúdico, vem etimologicamente de um *jogo*, brincadeira. Ali não haveria nada sério, apenas o cômico, o bobo que, como um alienado de sua cultura e, ou, tradição, viveria para desestruturar e reinventar discursos, linguagens, idéias, esquemas corpóreos, condicionamentos. No entanto, não é essa a única atividade do grotesco - este que chega ao obscuro, ao escárnio. O caso de Macunaíma, e sua ironia do personagem heroico, é o da caricatura de um tipo social, variado em faces numa espécie de amálgama que vai do povo inerte ao *fascistóide*. Ainda que no cômico haja a ironia fatal, elucidativa às platéias mais desavisadas, o lúdico do personagem é uma falsa enunciação, denotando um cinismo que promete salvação prevista ao final de tudo. Esse cômico moderno, seja na figura branca ou negra, é o brasileiro que mais tarde virá a vestir a máscara de ator principal do conflito de classes da trama. Ou seja, quando o palhaço é o protagonista:

---

<sup>64</sup> Como se vê em textos de Gustavo Dahl e demais autores estudiosos do cinema publicados pelas revistas *Civilização Brasileira* e *Tempo Brasileiro*, ao exemplo do artigo primeiro de Norma Bahia Pontes. *O Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira*. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 6. Ano 11, dezembro de 1963, p.85-89. A noção de consciência nacional ganha amplitude quando integrantes do Cinema Novo, também em artigos, começam a se abrir para a conquista de um mercado interno, e, ou, persuasão de um público em massa – à procura de público para os filmes do fim da década de 60.

<sup>65</sup> BAKHTIN, M. *Op. Cit.* pp. 3-6.

<sup>66</sup> *Id. ibidem.* p. 7.

(...) o interesse exclusivo pelos confrontos do pecador, que acompanhamos em sua história pessoal e na complexidade de suas determinações, abre uma brecha em que imediatamente se insinua o cavalo de Tróia de uma identificação emotiva que nenhuma demonização será capaz de impedir.<sup>67</sup>



Fotograma 2 – primeira transformação étnica

Esse demônio, que se carrega desde o início da narrativa, liberta o herói, supondo que o mal (ou todos os males que existem na pessoa vista em cena) concorda com a aceção do nome Macunaíma<sup>68</sup> como a centralização da maldade no personagem que será sacrificado, que inclusive sente um “fascínio pelo tirano, no final irremediavelmente vencido”,<sup>69</sup> e exala o vício cômico do cinismo, onde não se sabe mais o que é o bem e o que é o mal. A falta de caráter surge então como uma estratégia desse tipo heroico, que, em seu jogo dialético, veste máscaras em determinadas cenas, no intuito não só de persuadir o interlocutor, mas de demonstrar como a maleabilidade desse *Eu*<sup>70</sup> representado socialmente pode servir como um artifício multicultural de um exercício de poder abstrato e fugaz. O problema deste *self* impresso no ecrã pode ser visto como de uma ordem documentária, ainda que seja adaptada ao processo de criação de uma cena ficcional, já que observamos o filme sob a chave

<sup>67</sup> D’ANGELI, Concetta, PADUANO, Guido. *Op. Cit.*. p. 14.

<sup>68</sup> Joaquim Pedro de Andrade diria: Macunaíma é um herói antiqüíssimo, um herói dos índios e cujo nome significa Grande Mal. Os civilizados tomaram conhecimento dele pela primeira vez através dos estudos de um alemão, Theodor Koch-Grünberg, que passou uns tempos no Brasil nos fins do século passado, recolhendo lendas indígenas. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Macunaíma, da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. p. 114.

<sup>69</sup> D’ANGELI, Concetta, PADUANO, Guido. *Ibidem*. p 14.

<sup>70</sup> Essa dramatização do real se vê em GOFFMAN. E. **A representação do Eu na vida cotidiana**. “Às vezes é conveniente dividir os estímulos que formam a fachada pessoal em “aparência” e “maneira”, de acordo com a função exercida pela informação que esses estímulos transmitem. Pode-se chamar de “aparência” aqueles estímulos que funcionam para nos revelar o status social do ator.” p. 30.

alegórica, bem aproveitada e aprofundada por Ismail Xavier.<sup>71</sup> Houve uma profunda consciência do Cinema Novo já preocupado com o mercado em elaborar uma *mise-en-scène* com temas históricos bem arranjados – tanto na escolha dos atores, dos temas, quanto das locações a servirem ao filme. Neste âmbito, Macunaíma criança e negro devém de um status inferior nas camadas sociais do país, já que não consegue nada do que anseiam suas vontades. Já o moderno e galã, o príncipe *fabuloso* e branco, é o verdadeiro herói desbravador e Don Juan da cena real. Uma escala de status social que vai do bandeirante que adentra a mata se aventurando ao retirante que chega à metrópole – no eterno jogo maleável do avatar sem caráter. Sobretudo, apesar da maleabilidade heróica social, o *Príncipe* Macunaíma, dotado de sacralidade mítica, mas completamente profanado sem sua *majestas*,<sup>72</sup> é aquele que, mais tarde, sai da selva e entra no ambiente cosmopolita, sem mesmo deixar seu sotaque ou suas maneiras caipiras constantemente classificadas como “atrasadas”, na vida crua urbana.

Antes, o herói vira branco e belo com Sofará, que, ao golpe do tacape imitando o gesto politicamente incorreto do irmão, brinca mais vezes com sua cunhada. Mas com Macunaíma, Sofará revida e retira um pedaço do dedo do pé do herói. A feiticeira, no livro, é uma gigante, mítica e amedrontadora personagem feminina. No filme, Joana Fomm é modelo de uma feminilidade liberta, sem maiores poderes, a não ser o de saciar seu apetite sexual com o Príncipe que ela inventa no herói. Com a marcha carnavalesca ao fundo, a brincadeira de amor entre esses dois personagens denota uma selvageria animalesca, longe de qualquer pudor de bons costumes e moral estabelecida (reiterando a imoralidade como subversão da “ordem” estabelecida pelo contexto social da época do filme). Os nomes de Ceci e Peri da marchinha são, em Alencar, personagens do amor cultural entre província e metrópole, sendo Peri o índio heroicizado e romantizado, lutador da terra. Nada de reminiscências do romantismo vem a ser evocado em Macunaíma, a não ser na temática – pelo contrário: há uma ambiência ritualista e rude, bravia e cruel no amor entre personagens masculinos e femininos, algo que se vê em filmes de Ruy Guerra, desde a ruptura moral incisiva de *Os Cafajestes* (1962) e suas “cenas de amor”.

---

<sup>71</sup> Cf. XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

<sup>72</sup> Cf. ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 12.

Jiguê então chega e acaba com o sexo de Sofará e Macunaíma, Ceci e Peri, às conhecidas pancadas e gritarias. Em filmes modernos, a personagem feminina chega a ser determinante, e não somente adereço ao ofício do protagonista. O que interessa na tela de Joaquim Pedro é também, além da força feminina, como veremos, a beleza de modelos, antes da composição do universo de manequins da moda, como se vê na apresentação da nova companheira de Jiguê, Iriqui. A selva é das Amazonas,<sup>73</sup> guerreiros independentes que tiveram sua aparência confundida com a de moças guerreiras, como fora um dia, talvez, a mãe de Macunaíma (da qual não se tem nenhum indício de passado). Esse “paraíso em terra”, o Éden, faz parte do mito que envolve a saga do herói, já que no paraíso não há trabalho, e guerreiros não mandam na maloca – mas sim as mães, genitoras, a própria natureza que faz crescer o heroísmo.<sup>74</sup>

### 2.3 O quiproquó (*plot point*) da estética - a fome

Longe da alma indígena, Iriqui é a personagem vedete, aquela que se arruma no espelho para aparecer bem no filme – e se lembrarmos do mito da colonização, o espelho fora um dos presentes mais trocados com as nações indígenas aqui existentes. A personagem surge no filme sem muita atração, a não ser por sua beleza – em contraste com o que acontece na história já dramatizada. O estilo burguês feminino lembra a segunda personagem que teria problematizado Leon Hirszman, num dos filmes da virada comercial do Cinema Novo: *Garota de Ipanema* (1967). A desestabilização dessa beleza vem com as enchentes, que levam todos os personagens, incluindo a nova Iriqui, para o brejo. Mas Macunaíma, que também parece ter poderes extraordinários, consegue guardar comida – mesmo que a tenha guardado só para si, e quem sabe para sua mãe. Esse individualismo do herói finalmente deixa a personagem materna, então crítica do herói, tão fora de si, que leva o filho até o cerrado e o deixa fora de alcance, longe da família, que não chora “por não ter ninguém por perto”.

Não há tristeza nesse abandono, afinal o herói já cresceu. Mas há a desestruturação do mesmo que, agora, se vê sozinho em meio à floresta, finalmente na localização que qualquer aventureiro gostaria. Levando em conta um expressionismo próprio de um teatro moderno já

---

<sup>73</sup> A mãe travestida, no início do filme, como a troca de figuras entre o homem e mulher, tem também como fundo irônico, não só uma indistinção de gêneros que a festividade carnavalesca pode proporcionar. Sobretudo, a mudança de gêneros, ou a paródica dissociação de gêneros, também possui a crise da identidade patriarcal, bem discutida pela psicanálise em âmbitos sociais. Em nossos comentários existe, numa visão panorâmica, alguma noção dessa experiência de crise.

<sup>74</sup>Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. p. XI.

bem estabelecido em voltas da década de 1960 no país, e de um Kafka<sup>75</sup> como contorno de uma sociedade isoladora, que o teatro do absurdo confirma, podemos ter como percalço essa lente do absurdo, sob um certo ângulo – mas não por completo, já que os parâmetros usados são mais o da natureza do cômico burlesco da estética de um teatro de rua da *commedia del arte* – pois, não por acaso, cerca de metade das cenas do filme são feitas fora de locações fechadas. Principalmente nesta primeira geografia, a floresta, que realiza o personagem em seu crescimento, não há isolamento, portanto, pois tanto espectador quanto ator filmado sabem que o que se vê ali é uma história que está sendo contada, sem a ingenuidade de um primeiro cinema clássico. A entonação dos personagens assemelha-se ao do teatro mambembe, numa sociedade que ainda não conhecia o cinema, com falas altas, a forma que foi mais tarde vista em filmes infantis como os dos Trapalhões.<sup>76</sup> Todos, espectadores e personagens, concordam na troca de mentiras, e de ficção popular – e essa caracterização, vista como exagero por alguns, é também a crença neste dispositivo cinematográfico que se aproxima da mais ingênua percepção da recepção audiovisual, no espetáculo incipiente no Brasil.<sup>77</sup>

O brejo, onde todos ficam “enfriados”, volta em *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) como a lama, o mangue da miséria e falta de perspectivas. Num rápido sobrevôo sobre a *estetyka da fome*, em artigo sobre *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), Glauber Rocha fala sobre a fome comum ao interior do país, ainda pouco habitado, que reinventaria a ordem da família – o espaço geométrico de um apartamento, novela melodramática *non sense*, transformado em um espaço simétrico da distância de classes do país. Acima de tudo, importante aqui, na associação com a publicidade, como “a moda de New York será moda de Aracajú (sic) ou Caracas. Europeu ou Yankee, tanto faz na estética multinacional”.<sup>78</sup> O grotesco melodramático, gênero cujo apreço pela família é reconhecido, tem o exagero expressionista

<sup>75</sup> “Acho que a lição de Kafka é tratar o absurdo de forma minuciosamente realista, dando a ele um poder de agressão muito maior.” ANDRADE, Joaquim Pedro de. IN, HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>76</sup> Como exemplo aqui *O Mágico de Oz* (Vitor Lustosa e Dedé Santana, 1984), paródia de *O Mágico de Oz*, onde, por acaso, a fórmula da *migração mágica* por conta da fome também é usada

<sup>77</sup> Espetáculo este que seria levado a um ponto mais complexo e contundente, com o agenciamento feito pela Rede Globo, em fins da década de 80. Outro exemplo da brincadeira com essa “magia do cinema de entretenimento” é o feito por Roberto Farias, na trilogia da aventura de Roberto Carlos – músico herói por acidente, mas convincente em seus trabalhos – **Roberto Carlos em Ritmo de Aventura** (1968) lançado no ano em que Macunaíma seria filmado, tendo sido citado aqui como uma completa antítese do filme do herói sem caráter, na interpretação do caso pop globalizado mas com intenções mercadológicas, vistas como uma onda proporcionada pela abertura ao capital e influências internacionais bem formadas.

<sup>78</sup> ROCHA, Glauber. *Tudo Bem – o filme de Arnaldo Jabor*. In. **Revista Encontros com a Civilização Brasileira**, n 3, Rio de Janeiro, setembro de 1978.

próximo de Nelson Rodrigues,<sup>79</sup> em sua “recusa violenta da realidade” algo que aquela fome da era arcaica não abarcaria, mas sim o estancamento da malandragem política que mistura o trabalho publicitário pop e comercial com a vigência de uma perspectiva de esquerda, no declínio da intelectualidade e predomínio da espontaneidade e da intuição em busca de abertura política e da democracia - que é difundida sob os moldes Norte-Americanos, desde o pós-guerra. Apesar disso tudo, por exemplo, entendemos o ódio que a mãe de Macunaíma expressa em tudo o que fala, na sua rabugice em pessoa. Ela, como mãe, conhece sua cria. Mas, como dito, toda a trama familiar está no nível do distanciamento proposto pelo exagero.

A estética da psicodelia pop centra na antropofagia que come o que vê, como na nova estética proposta pela Televisão e pela publicidade, pós anos 60.<sup>80</sup> A trituração de um corpo (que seria sem órgãos) em mordidas e em cortes no próprio organismo, como faz o Caipora – tudo num lastro de realismo constante, bem ao jeito dos primeiros filmes de Joaquim Pedro, no choque do trabalho da câmera com a cena clown feita ao modelo de teatro de rua. Mais tarde será observado o paralelo feito por esse diretor entre a Antropofagia do Terceiro Mundo como uma estética própria do subdesenvolvimento, numa luta persistente entre classes e etnias dominantes e dominadas, e como isso se dá na era do consumismo.

Outro exemplo desse novo diálogo entre “fome” e “sonho”. Ainda com o herói negro e criança, o mito lendário do Curupira é mencionado, um tipo de fauno nada sensual do território brasileiro que se traveste toscamente em sua presença bufônica (fotograma 3), e conversa com o herói que vagamunda pela floresta em procura da família que o abandonou – saga que é justamente a contrária ao do herói clássico de Homero, Ulisses, que viaja à procura de uma resolução do problema, tornando conhecido o caminho da iluminação.<sup>81</sup> Pelo contrário: Macunaíma está voltando para o seu antro de descanso. Seu *gestus* ao andar é próprio do despojamento gingado do descompromissado, e pisa sem muito se dar conta do que acontece à sua volta – sua inteligência, muito citada no filme, se mostra imperceptível, porque não se adéqua ao estereótipo do pensador, ou estrategista intelectual de alguns filmes do Cinema Novo. No entanto, sua vestimenta compartilha a visão desse herói, que se movimentaria como o “anti”-filósofo grego Diógenes, sem manifestar motivação perante o

<sup>79</sup> FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 1998. p. 19.

<sup>80</sup> A já citada antropofagia modernista, mas também a da patafísica de Alfred Jarry, que em *Ubu Roi* parodia carnavalizando o princípio centralizador da política aristocrática. Essa antropofagia é curiosamente citada por Deleuze como uma antecipação da filosofia heideggeriana. Cf. DELEUZE, G. Um precursor desconhecido de Heidegger: Alfred Jarry. In. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. pp. 104-113.

<sup>81</sup> Cf. CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.

mundo. O cinismo está também em sua toga<sup>82</sup> improvisada de cor amarela, a primeira vestimenta despojada de Grande Otelo. A inversão também, ao baixo, vulgar, é do cânone clássico, grego, portanto.<sup>83</sup> Macunaíma é alienado de sua realidade, desprovido de forças para mudar o curso dos acontecimentos, tendo seu amálgama social incrustado mais densidade que sua aventura descompromissada. Por isso, as fontes de encadeamento narrativo de uma condução peregrina, missionária, de viagem ou mesmo, na matriz moderna, de *passagem*, concorda com a relação entre realidade e sonho, sendo este último a significação em formas.



Fotograma 3 – o herói vê o mito antropofágico

Na volta para casa, Macunaíma sente fome, algo comum a qualquer herói, mas não expressa em todas as narrativas em fábula. O crescimento do herói se dá por completo. Seu sonho profetiza a morte de sua mãe – ele, com roupas de gente grande, agora já não mais precisa da criação, da proteção, nem da crítica de sua genitora. Interessante notar a facilidade com que Macunaíma expõe seus desejos primitivos, e a partir deles é que a história se desenvolve. Nosso processo de identificação existe, mesmo no gênero cômico, tal como em narrativas clássicas, nas quais o herói com quem se identificam as platéias é o foco principal,

<sup>82</sup> Mario de Andrade chegava à idéia de que as lendas amazônicas poderiam ter ligações com mitos gregos. “A Yara, ou mãe d’água, que em noites de lua cheia emerge dos Igarapés atraindo e seduzindo os caboclos não é muito semelhante à sereia dos gregos?” Ele ainda compara o Bôto com o Fauno, e a Boyuna, cobra grande, autora das pororocas, com o Minotauro de Minos. BRANCO, Carlos Heitor Castelo. **Macunaíma e a viagem grandota**. São Paulo: Quatro Artes, 1971. p. 27-28.

<sup>83</sup> Cf. SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ainda que na inversão desse personagem. Ressaltemos que o herói modernista, no filme de Joaquim Pedro, é um *clown* impotente, não um Ulisses lutador.

A sua mãe, a personagem crítica desse heroísmo fajuto, morre, e a história toda muda de lugar. A miséria da geografia sem comida e o despejo de águas pela enchente praticamente expulsam todos a iniciarem a migração. O herói não está só, e não é o principal no êxodo, vendo ele como o arcaísmo que chega ao lugar do contemporâneo, no dualismo próprio do pensamento da época e que tentamos desenvolver aqui.

#### **2.4 Migração – modernidade, urbanização, imagens e máquinas<sup>84</sup>**

O corte brusco do pequeno corpo do herói negro à nova *persona* de Paulo José, branco, dá ao heroísmo o tonificante da modernidade que estaria por vir. Os planos se contrapõem de plano geral (até então dominante na narrativa) a plano médio (europeu) – o herói ressurge do banho de uma água mágica, uma fonte que jorra do chão, no modo ocidental, com cabelos loiros. Com as roupas dadas por Cotia, sua nova indumentária, o crescimento de Macunaíma é visto como a sua modernização (da toga clássica amarela à roupa fabricada por indústria têxtil). A partir deste momento, o filme se determina funcionalmente na paródia pop norte-americana, do *thriller*. O malandro, que tinha o *gestus* indígena e caipira do João do Mato, surpreende quem assiste ao filme na indumentária de *gangster* de filmes *noir* que os manos vestem na cidade. Esta nova caracterização é a da malandragem que seria revisitada em muitas obras da década que se iniciava, como se o estilo “malandro”, como um *gangster* infrator, virasse moda. É tal a atmosfera criticada na peça de Chico Buarque já citada, a *Ópera do Malandro* (1978). Em Macunaíma, o heroísmo grotesco e carnavalizado já dava indícios desse mergulho que só no universo cosmopolita poderia ter seu deságüe. Macunaíma, em Paulo José, branco, é feliz e ativo – ao contrário do pequeno negro da floresta, que mal falava, e mal se locomovia de uma preguiça que é alegoria de um banzo histórico, adicionado à herança colonial de exploração étnica e escravista.

Já saindo do mato, o herói ainda olha para a câmera desconfiado, com Iriqui deitando a cabeça em seus órgãos sexuais (fotograma 4). Finalmente, vemos o herói tomando conta de sua saga, grande, forte, dominador – da maneira ocidental, que tanto se espera pela recepção comum (o grande público procurado pelo modelo comercial). Mas

---

<sup>84</sup> “A máquina era que matava os homens, porém os homens é que mandavam na máquina”, ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Belo Horizonte: Villa Rica, 2004. p. 43.

somente agora a máscara malandra, adornada inclusive com um chapéu que mais tarde voltaria na *Ópera do Malandro*, pode ser melhor visualizada.

Luís Werneck Vianna complementaria essa urbanização, no prefácio da peça publicada:

A velocidade, a simultaneidade, a valorização de um ritmo de vida intenso, os novos espaços urbanos — aqui, o americanismo tem sido também uma estética. Largas avenidas, edifícios, automóveis, a ideia de limpeza associada ao moderno. Velhas cidades coloniais de rara beleza demolidas sem remorso, como que para apagar a presença constrangedora da memória social. A pirataria do capital imobiliário que destruiu a arquitetura de nossas principais cidades contou com nosso compassivo silêncio, às vezes até entusiasmados por sua substituição pelas novas ascéticas fachadas, tão desejadas em segredo quanto a esperança fantasista do esbranquiçamento racial.<sup>85</sup>



Fotograma 4 – o novo herói dialoga num olhar com a platéia

Paulo José olha para o público na apresentação, pela primeira vez, no início do filme, ao dizer o nome Macunaíma, ainda sob a vestimenta da mãe do herói. Nesta primeira vez ouvimos um rugido, como o leão da MGM. No barco, indo à cidade, olha novamente com desconfiança. O “pronto, nasceu”, da mãe do herói, como o “pronto, ponto final” de linha do pau de arara dão a moldura dessa primeira fase matuta do herói. E ele percebe como sua empreitada na cidade grande terá algo de surreal, ao contrário do que se espera na linha clássica.

<sup>85</sup> VIANNA, Luís Werneck. O Americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In. BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978. p. 9.

O novo “pronto” corrobora com um novo nascimento de Macunaíma, agora no universo cosmopolita, cidadão, branco, *americanizado*. O motorista do caminhão diz:

Pronto, ponto final. Daqui não passa. Desce todo mundo e vai a pé pelo mato. Se o governo vê vocês chegando vai todo mundo preso de volta pra roça. Diz que já tem mendigo demais na cidade. Vamos embora, gente! Agora é cada um por si e Deus contra!<sup>86</sup>

Vê-se o riso “comunitário” popular do herói que migra, retirante, porém confiante, descendo do pau-de-arara. A mise-en-scène é próxima do documentário, os sons de crianças chorando, as pessoas olham para a máquina que as filmam. Essa modernidade fílmica que não distingue entre ficção e documentário é um estatuto de perda da ingenuidade perante o audiovisual, o cinema. Ou seja, tanto o herói cresce e migra, quanto quem assiste perde o medo de assistir à realidade crua.

Do lado extremo oposto dessa moderna consciência do cinema, os planos em *travelling* agora ganham significado publicitário.

1 - Após a seqüência cruel do pau de arara, vê-se Jiguê, olhando edifícios em construção e os carros que passam com face abismada, preocupação, atenção demasiada, ou pavor (fotograma 5);



Fotograma 5 – Jiguê com medo diante da cidade

<sup>86</sup> Frase que seria o segundo nome do filme de W. Herzog, **O Enigma de Kaspar Hauser**. Herzog diria que Macunaíma o teria influenciado decisivamente em seus filmes da década de 70. Vendo por esse lado, o personagem de Kaspar Hauser, no constante diálogo entre Brasil e Alemanha aqui citado, é composto cinematograficamente com essa inteligência da preguiça da floresta. Cf. NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: O cinema como realidade**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1988. p. 148.

2- Iriqui, que “desaparece do filme”, no plano seguinte, é uma garota propaganda ao lado de *outdoors* da grande cidade - na qual ela consegue ter êxito ao ir trabalhar em uma “casa de moças, no mangue”;

3 -“Já Macunaíma ficou muito preocupado, mas por outro motivo: já não sabia quem era máquina e quem era gente na cidade”. Essa fala da narração, agora confundida com a voz *over* de um “narrador de documentário”, destaca a diegese que se vê no filme. A preocupação do herói, ali, é também com os policiais que andam na rua, situando o espectador no contexto do pior momento da ditadura no país. “O filme reforça causalidades e circunstâncias novas que delimitam um espaço ‘mais real’ para a jornada: aquele capaz de encaixar, no trajeto, uma experiência típica do pobre brasileiro, tal como é observada em 1969.”<sup>87</sup>

A preocupação de Macunaíma na cidade parece ser com outra alienação, que ele via nas figurações e trabalhos de pessoas na rua, tal como quando uma fila de policiais militares passam vestidos em seu fardamento em meio à rua, perto do herói, provocando estranhamento em quem os vê (fotograma 6). Estamos crentes na instância narrativa, e assim concordamos com o que se narra, e com o que vê Macunaíma – apesar do distanciamento irônico, o nosso ponto de vista é o mesmo do protagonista. Esse primeiro momento do filme na cidade é, como já dito, o do *cinéma vérité*, confundindo realidade com a história contada – só que na linha paródica. A dublagem forçada do senhor à rua explicando a Milton Gonçalves, Jiguê, os documentos que devem ser tirados agora que eles são *cidadãos* deixa isso claro. O confronto entre o arcaico e o moderno, mito e consciência, mentira sob a alçada arcaica, e verdade da realidade moderna continua:

---

<sup>87</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 143.

A escuridão da cidade, as luzes intrigando, Macunaíma, o espectador e a câmera, identificados numa só posição, pensando. O efeito semelhante a uma *back projection*, da distancia entre o protagonista, do alto de um viaduto, e a cidade à noite (fotograma 7), estabelece, também, em relação a Macunaíma, o nível de tela para o que se passa. O personagem sai do filme e vai para a platéia assistir ao espetáculo intrigante da civilização.<sup>88</sup>



Fotograma 6 – Estranhamento do herói, como de Jiguê, diante da polícia

Fotograma 7 – Back projection e o pavor do protagonista

Assim, na comédia, o ator se coloca na isenção daquela narrativa que é contada, mesmo sendo esse ator, real ou ficcional, o principal da história. “O herói pensa nas máquinas” – coisas novas em sua imaginação. O cinema é um processo tecnológico maquinário, desde sua criação. São as máquinas que dão o pontapé inicial para grandes movimentos artísticos da modernidade como o futurismo e suas performances, momento em que boa parte da vanguarda já usa uma nova técnica de pintura abstrata, sem que o modo representativo tomasse a dianteira do que é emoldurado. Isto por um lado, contraposto ao primitivismo, também ressaltado na arte moderna. Ao lado da pintura, há também a vanguarda musical tanto com o dodecafonismo de Schoenberg quanto o serialismo de Stravinsky, alternando um tipo de mimese tanto de sons eletrônicos quanto de séries alternadas – em fragmentos. O cinema, ou o audiovisual, seria, ao longo da história, o divulgador principal dessas novidades da modernidade, e esse atributo a ele relacionado continua na TV e em produtos comerciais e publicitários.<sup>89</sup> Em filmes de vanguarda como os de Man Ray, Marcel Duchamp, em parte René Clair, ou, principalmente, Dziga Vertov, mesmo no expressionismo de um filme épico como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), as

<sup>88</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Op. Cit.* p. 87

<sup>89</sup> Cf. CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

máquinas e construções da cidade são constituição principal da geografia dos planos.<sup>90</sup> Na vanguarda cinematográfica, ao analisar o espírito de Macunaíma, por exemplo, Mário de Andrade cita contraditoriamente Eisenstein no primeiro prefácio do livro.<sup>91</sup> Isto porque eram “épocas de transição social” e o “compromisso com o que tem de vir” era inevitável. A ideologia industrial é confirmada como um perigo nessa “sociedade do que tem de vir”, mas ainda sim Mário “não deseja voltar ao passado”.<sup>92</sup> A preocupação de Joaquim Pedro foi também a de ser atencioso com a matriz de seu filme, o livro vanguardista, modernista, no que ele tinha de mais comum às peças e colagens populares. Algo do teatro de atrações é visto no filme aqui observado.

Vejamos o tom moderno e vanguardista no filme. O cômico, menipéio, irônico, herói sem caráter, “incivilizado”, flana com os irmãos como um sujeito já inserido no ritmo da modernidade. Nas ruas vazias de uma cidade dominada pelo terror do Estado, pelo conservadorismo de um Ato Institucional no. 5, Macunaíma percebe a luta “subterrânea” por conta de uma calma inquietante e avisa aos manos: “Tem coisa, hein?” (fotograma 8). Logo quando o herói se achava “livre outra vez”, entendendo, como foi dito, que “as máquinas é que eram os homens, e os homens é que eram as máquinas”, sons de bombas e metralhadoras ameaçam sua *flânerie*. Surge, ao longe, Ci – a antiga mãe do mato, atual musa cosmopolita, interpretada por Dina Sfat. A mulher, também exaltada pela análise de Heloísa Buarque,<sup>93</sup> é o protótipo de uma revolucionária – a alegoria firme, ainda que sob invólucro plástico da estética pop jovem guarda, incitando ambigüidade na crítica ao “internacionalismo”. “Essa garota é papo firme/ manda tudo pro inferno, e diz que hoje isso é moderno”.<sup>94</sup> Atrás dela uma grande máquina, uma Kombi, com vários sujeitos vestidos da mesma forma – paletó, óculos escuros, gravata.

---

<sup>90</sup> Cf. COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001. Edmond Couchot, em artigo sobre a pintura e o início da percepção audiovisual do mundo contemporâneo, diria que, inclusive, vanguardas como o pontilhismo, impressionismo, abririam para o conhecimento de pequenas partículas de uma visão minuciosa e a noção de *pixel*, e das linhas de definição constantemente alteradas com o surgimento do digital. Sobretudo, são pinturas que embasam o surgimento da TV, anos mais tarde, com os feixes coloridos do processo de codificação eletrônica, o verde, azul e vermelho (ou mesmo na elaboração do pixel como ponto mínimo de uma imagem, na época digital).

<sup>91</sup> “Dirão que a culpa é minha, que não arregimentei o espírito na cultura legítima. Está certo. Mas isso dizem os pesados de Maritain, dizem os que espigaram de Spengler, os que pensam por Wells ou por Lenine e viva Eisenstein.” ANDRADE, Mário *Apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>92</sup> *Id. Ibidem*

<sup>93</sup> *Id. Ibidem*. p. 88.

<sup>94</sup> Trilha do filme, **Garota Papo Firme**, composta por Roberto Carlos – ainda na Jovem Guarda.



Fotograma 8 – Os malandros desconfiam de algo nas ruas

Depois de idas e voltas do elevador de carros - essas carroças modernas e velozes que construíram a urbanidade contemporânea -, Jiguê desmaia a moça. Macunaíma fica apaixonado, deita sobre a musa, e percebe um pequeno colar em seu pescoço. Ci acorda e levanta, levando o herói para perto de seus manos, dando-lhe um beijo ao som de Arranha céu, de Orestes Barbosa: “Cansei de esperar por ela, toda noite na janela, vendo a cidade a luzir”. A música da trilha sonora também narra, não só dá ambiência ao clima amoroso. “Para Joaquim, é um comentário irônico da imagem”.<sup>95</sup> Nisso que Ci e Macunaíma finalmente se apaixonam, e vão viver juntos como casados (na *realidade*, os atores Paulo José e Dina Sfat eram casados). A frase que Ci diz ao ter sido encantada por Macunaíma é emblemática: “Seu safado...”. Aí se encontra a guerrilha e o “primitivismo”, em funções heróicas tropicalistas, tal como aparentava a “festa” midiática que se iniciava em plena ditadura militar, e falta de liberdade política.

Apesar de toda a visão cosmopolita centralizadora deste momento do filme, a desterritorialização de Macunaíma é aquela mesma de vários migrantes do norte profundamente *selvagem* do Brasil, para o sul *em desenvolvimento*. Ele e seus manos chegam à metrópole sem perder os vínculos com a terra chamada de primitiva, a floresta ainda encantada,<sup>96</sup> infantil da criancice do herói.<sup>97</sup> Esse primitivismo da terra natal perde sua razão a

<sup>95</sup> HOLLANDA, *Op.Cit.*, p. 89.

<sup>96</sup> Cf. HÖFFLER, Angélica. **A Floresta no cordel**. Fortaleza: Secretaria da Cultura, 2006.

<sup>97</sup> Interessante notar como a associação entre o primitivo e a infantilidade, na liberdade de desejos do paraíso surge contra as regras da sociedade ocidental (ou ocidentalizante, neste trabalho as tais regras são observadas sob

partir do momento em que há o casamento de Macunaíma com a revolucionária guerrilheira. Se, no olhar antropológico, o herói como migrante teria dificuldades em se integrar à grande cidade em ritmo complexo de atividades industriais, vemos algo com teor contrário a esse caminho estruturante. A desordem, ou o pensamento selvagem do herói fascina a guerrilheira, que também seria, de alguma forma, contrária ao *modus operandi* da sociedade industrial, capitalista. O fato relevante é o acolhimento do pacifista *hippesco* por parte da guerrilha, como um entrosamento entre o que se chama de arcaico numa luta contra uma ordem e progresso que, além de explorar etnias diferentes da eurocêntrica clássica, também as oprimia tal como na colonização.

O herói, no conflito chistoso do filme, se vê casado com Ci, e vive sossegado, longe dos manos, mudando de classe social. Seus companheiros continuam no espaço da favela (fotograma 9), em uma pensão, onde antes também morava Macunaíma. “O Jiguê quer saber se nós podemos ir praí”, já que a casa da guerrilheira é bem melhor que o lugar onde estão os parceiros do protagonista. A resposta, ao fone, do herói “emergente” é “não, nem pensar”. O cenário da casa indica o apego de Ci pelo apocalipse e pela guerrilha nacionalista – paredes verdes amarelas ao fundo, e máquinas que indicam estratégias de guerra em toda a casa. O ambiente, também, se assemelha a um palco de teatro cheio de armas como objetos de cena. O alvo e a bomba atômica são como cartazes de um fetiche da personagem. Aí que vemos Macunaíma sob outra forma, outro gestual, sentado em uma poltrona falando com seu irmão Maanape: “um é pouco, dois é bom, quatro vira bagunça”. Essa falta de caráter de Macunaíma provoca risos pela comicidade da falta de senso comunitário, pelo individualismo do herói – o moderno isolamento contra o senso arcaico da família do início do filme. Ele se molda às situações e ganha vigor de acordo com as possibilidades da cena – sendo que, neste momento, muda sua postura para tomar conta da casa da guerrilheira, e, posteriormente, constituir uma família.

---

o signo cultural do pop americano). A partir dessa contradição que podemos citar Herbert Marcuse e sua composição teórica junto à psicanálise – ainda na linha da mistificação da chamada sociedade industrial, ou, na mistificação da falta de mitos, bem combatida por Adorno e Horkheimer. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.



Fotograma 9 – Ao fundo da cena, a periferia, a favela

## 2.5 Alienação do herói em discussão

“Mandu sarará”<sup>98</sup> canção de Mário de Andrade que está tanto no livro *Macunaíma* quanto na posterior peça de teatro, *Malazarte*, é puxada pelo personagem para lembrar o espectador a reverência feita pelo Cinema Novo ao modernismo. Mário diria que:

É realmente no melodrama que está concentrada a manifestação musical erudita do império. O país que se dava o luxo de distrair verbas graves para sustento e herança duma casa imperial, se dava também o luxo de sustentar a mais rica e brilhante estação de ópera da América de então.<sup>99</sup>

Sendo o melodrama a base narrativa de um universo burguês, tanto Mário quanto Joaquim Pedro burlam o que o primeiro chamou de “internacionalismo” na música e, por conseguinte, o que viria a ser isso no cinema e na cultura moderna.<sup>100</sup> A ausência de drama sério também retira a presença de qualquer discurso sobre a indisciplina moral do texto fílmico, a não ser na carga irônica aqui levantada. Sendo que Mário, em sua defesa nacionalista, que hoje traduzimos numa justificação de sua nação e sua cultura, provocaria o debate acerca do “universal” e “regional” – nos termos modernistas:

<sup>98</sup> ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Belo Horizonte: Vila Rica, 2004.

<sup>99</sup> ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro : Vila Rica, 1991. p. 19.

<sup>100</sup> Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Ver o capítulo intitulado *Presença Importada*.

O colono ainda tinha a justificação de sublinhar com isso o estado de subalternidade em que queria conservar a possessão deste atlântico, e era sempre a troca de quinquilharia, fitas e contas coloridas da indústria européia que ele trocava aqui pelo pau-brasil, o açúcar, o ouro. E era com essas fitas e continhas que os nossos compositores se enfeitavam, para bancar de ótimos técnicos e aspirar à celebridade.<sup>101</sup>

O ponto de vista que vem do modernismo a respeito da colonização é o mais violento possível, transformado em estética antropofágica desde o canibalismo do bispo Sardinha.<sup>102</sup> Infere-se que não houve troca entre colonizados e colonizadores, mas sim um conflito de almas<sup>103</sup> e uma tentativa de dilaceramento de um gestual próprio do ambiente tropical, por parte do império mercantilista. O não entendimento é recíproco, ainda na chave que seguimos da malandragem citada por Cândido, aqui entre o chamado arcaico e o chamado moderno – num vacilo entre um universo e outro. Sendo, sobretudo, o melodrama um dos modos burgueses de se confirmar uma narrativa a ser propagada a um grande número de leitores, ouvintes, e espectadores, no jogo do espetáculo, é também o jogo proposto pela cultura oficial. O modernismo, como movimento de vanguarda, foge desse caminho formal, tentando observar um tipo de alma concreta brasileira como proposta ao futuro – é também uma proposição dentro da história da literatura, pintura, teatro brasileiro, artes em geral.

A discussão mais crítica e sobre essa revisão do modernismo numa cisão com o internacionalismo, com as propagandas do *pop*, foi proposta, ainda na época dessas mobilizações culturais na sociedade, por Roberto Schwarz<sup>104</sup>. O Cinema Novo tivera sua crítica ainda em época, e de maneira indireta, na perspectiva midiática que acumulava:

---

<sup>101</sup> ANDRADE, Mário. *Op. Cit.* p. 21.

<sup>102</sup> Manifesto Antropófago: ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. IN. TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 353-360.

<sup>103</sup> Cf. GAMBINI, Roberto. **O Espelho Índio** – os jesuítas e a destruição da alma indígena. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. Nesta obra, Gambini analisa cartas de jesuítas à coroa portuguesa.

<sup>104</sup> Cf. ARANTES, Paulo. **O Sentimento de Dialética na Experiência Intelectual Brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1992. pp. 38-39.

Houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): “por uma estética da fome”. A ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* e *Os Fuzis*, em particular. Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário. O artista buscava a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face ao aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cine, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa.<sup>105</sup>

O artigo é escrito em 69 e 70, época em que o filme aqui era exibido em salas de cinema. Mais tarde, em 78, Schwarz reconhece que *Cultura e Política, 1964-1969* continha um “prognóstico errado”. Isso porque o artigo relaciona o movimento Tropicalista não a qualquer pujança, ou revisitação do modernismo, mas a um modelo decalcado direto de uma cultura internacional – o olhar a modelos estrangeiros que se repetem na história. Relacionamos seu conteúdo com outro artigo, mais recente, e sobre o “assunto Brecht” associado a uma fase bem posterior, mas não deslocada da “filosofia” tropicalista de Caetano Veloso. “A impregnação das artes do espetáculo pela tarefa histórica de dar voz às desigualdades nacionais teve importância imensa”, diria Schwarz,<sup>106</sup> entrando em debate a segunda metade da década de 60 como a reformulação desse espetáculo, tendo como base, num âmbito mundial, a organização de ideais modernistas de vanguarda à exposição na dimensão midiática. Brecht, então, usado como autor do distanciamento entre obra, personagem, e no novo didatismo, contrário à debilidade compassiva de certos setores ainda militantes, revigora a crítica ao status de “atraso” do país – ainda que o movimento modernista pelo mundo tivesse um olhar estético fora de limites nacionalistas. Brecht desconstruía, tal como era a palavra de ordem da época, a percepção e o jogo clássico entre espectador e filme, no caso do cinema. Era ele um dos princípios motores de Jean-Luc Godard, Glauber, e, também de Joaquim Pedro, aqui observado.

Sendo assim o herói aqui analisado, sob ironia, é sim moderno, decomposto, distante de identificação, causa estranhamento e critica a homogeneidade de personalidades protagonistas. É um herói alienado, da maneira que a cultura *pop* incentiva, mas como um

<sup>105</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969*. In: **O Pai de Família e Outros Estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978. pp. 76-77.

<sup>106</sup> *Id.* Altos e Baixos da atualidade de Brecht. In: **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

herói popular, que cola muitas histórias de conflitos sociais. A alienação de Macunaíma, tal como entende Joaquim Pedro, pode ser vista, portanto, como um dos pontos de uma provocação ética – tal é o resultado do parâmetro irônico na narrativa. Ironia popular, a sujeição desse debate ao já polêmico tema do *dualismo* entre o arcaico e o moderno complementares, conflituosos ou dialéticos – ponto de inflexão do cenário que ia ser revisto na imposição dos esquemas industrialistas nos anos 70.

## 2.6 O amuleto e o *pater* – modificações do cenário

O mito que dá nome à maior floresta tropical do mundo, Amazonas, vem de uma lenda indígena de uma tribo de *Icamiabas*. Eram mulheres que viviam sem nenhum homem em sua tribo. A lenda também conta que caso uma delas tivesse um filho homem em suas aventuras com guerreiros de outras tribos, como os *Guacaris*, este seria sacrificado. Foi essa tribo lendária, ou imaginária, que também fundou o mito do muiraquitã – pedra de jade que traria sorte a quem a usasse. Uma pedra lapidada em forma de um escaravelho em misto com sapo, tal como se vê muito na simbologia egípcia, que no filme revela uma força feminista mágica em torno da personagem Ci. Ainda que este feminismo perca o vigor na morte inesperada da guerreira amazonas, que teve filho homem, e com a cara de Macunaíma quando era criança – Grande Otelo.

Ci, durante as “brincadeiras”, diz que deixa o amuleto de herança para seu parceiro – no jocoso casamento e constituição de família. A sua saída do filme é trágica, ainda que dentro da paródia proposta pelo filme. Macunaíma pai, com barba, tem vestes da contracultura, com cores psicodélicas, próprias “da moda” da época do filme. O herói, tendo acabado de perder sua mulher na história, vai para um barzinho dançar um bolero - uma dança que voltaria na onda de uma música popular e “melodramática”, e não mais próxima à vanguarda já vista como elitizada. O herói rememora “Luz Ci” perto das águas – do mar -, bêbado e numa postura muito próxima daquela à qual o movimento *hippie* em geral chegou, após a década de 70: sentado no chão, encostado em um coqueiro, sujo, isolado, triste e velho. Neste momento ele volta com a canção de Mário de Andrade. É neste ponto também que chega Vei, a Sol – um Sol em *feminino*, com várias ninfas ao lado, muito distinta da Vei do livro. Vei é a nordestina que chega à cidade para ganhar a vida, tal como Macunaíma fez, mas também é uma iluminação necessária para que o personagem saia da inatividade.

Em uma observação pouco atenta à decupagem de Macunaíma, percebe-se uma luta que se inicia na intenção de uma relíquia – o amuleto. Uma luta *non sense*, e que não parece ser fundamental para o desfecho narrativo grandiloqüente do heroísmo, visto que o amuleto traz azar ao fim. O grande homem, gigante, é o industrial interpretado por Jardel Filho, também o inimigo primeiro de Macunaíma. Este Venceslau, de fato, em forma de empresário com sotaque italiano, próprio de uma grande parte da população paulistana, ao mesmo tempo espanhol, peruano (como na palavra “*desgraciado*”), está com vestimentas que se assemelham à de *Pere Ubu*, personagem do citado Alfred Jarry. A *Clownerie Sauvage* antropofágica se inverte, tornando o centro da comilança o Gigante Piaimã. Margot Berthold teoriza o absurdo, vertente do teatro em meios do século XX nos seguintes termos:

O traço mais característico das pessoas de nossa época é que elas perderam “qualquer tipo de consciência mais profunda de destino”. O teatro do absurdo é uma consequência lógica dessas considerações, anunciava-o de uma maneira provocadora e brutal, em 1895, o *Ubu Roi* (Ubu Rei), de Jarry, e Ionesco e Beckett o estabeleceram solidamente no palco da segunda metade do século XX. Albert Camus definiu, em *Le mythe de sisyphé* (O Mito de Sísifo) 1942, da seguinte forma a conscientização do absurdo: “um mundo que pode ser explicado, mesmo que com fundamentos inadequados, é um mundo familiar num universo, porém, que é repentinamente despojado das ilusões da luz da razão, o homem sente-se um estranho (...) Esta separação do homem e de sua vida, do autor e de sua experiência, é este, precisamente o sentido do absurdo.”<sup>107</sup>

Na postura, um gigante pequeno (fotograma 10), porém gordo e aberrante, diferente de qualquer ditador moderno e “heroicizado”. O rei momo seria uma referência, se o objeto da narrativa de Macunaíma fosse uma sociedade realmente medieval. Mas trata-se de uma obra moderna, apesar do lugar medievo evocado em certos momentos mais exagerados. Venceslau afirma ter conseguido o muiraquitã por sorte, no constante *travelling* estável do personagem em meio a um grande ambiente moderno, com o fundo de uma grande fábrica – a reiterada apresentação dos personagens no mundo urbano.

---

<sup>107</sup> Cf. BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 522. A citação entra perfeitamente no distanciamento com matrizes brechtianas, na elucidação de uma espécie de alienação que chega com o mundo moderno.



Fotograma 10 – Industrial, gigante Piaimã, paulistano

O amuleto, logo, traz a felicidade e capital – atributos que Macunaíma via embaralhados e ofuscados em Ci. Sendo que ela persiste como alegoria de uma revolução materialista, e Venceslau, de um capitalismo conservador. Esses contrários dão as cartas do jogo para o herói ingênuo. Ela é mãe, mas também se liga à natureza, como sendo a mãe do mato no livro. A opção de Joaquim Pedro foi a de deslocar a mãe natureza para a luta cosmopolita doméstica, inserida no espaço fechado da casa.

A geometria dos planos do filme passa por um afunilamento constante e exagerado: do espaço aberto da floresta ao espaço fechado, de apartamentos e cenários fechados do território citadino urbanizado – dois lados que simbolizam também o antigo e o novo (primitivo e civilizado). Se, na primeira cenografia fechada, a primeira casa, Macunaíma se apaixona por Ci, detentora do amuleto, lutadora, cheia de “trabalho” (a guerrilha) do qual nem nós, espectadores, nem o protagonista participam, com o surgimento do gigante Piaimã, figura do *pater*, vem algo de contraditório. Pela vivência proporcionada ao herói dentro do espaço da casa, de uma luta e vida misteriosa da guerreira, a volta por cima após a depressão por conta da morte da mesma o deixa ativo e inconstante em sua aventura na rua – tal é a sina do personagem sem seus parceiros. Sendo ele um ingênuo, ou alienado, sua procura no espaço urbano se resumiria às figuras de uma ordem familiar – substituídas pelas figuras da revolução de Ci e do conservadorismo de Venceslau.

Sua primeira aproximação com o castelo do vilão pode ser vista como a primeira luta entre a dimensão mais disjuntiva com a ordeira. *Campeão da iniciativa privada, gigante da*

*indústria e do comércio*, Venceslau Pietro Pietra<sup>108</sup> é representante do liberalismo em período de “milagre econômico”. De gigante comedor de gente, sob a significação convertida da antropofagia, inversa à vanguardista, a grande empresário imigrante paulistano, Venceslau é, no filme, um vilão falso latino-americano. Ao fundo, há a luta levantada historicamente entre dominantes e dominados: “Qualquer um desses operário miserável podia ter encontrado a pedra, mas não, fui eu, eu é que achei o Muiraquitã”, diz o Piaimã, que compra máquinas “novas”, de segunda mão, americanas. Pietro Pietra é um protótipo de rei invertido pela carnavalização.

A distância e as aproximações entre o *oficial* e o *marginal* revelou-se um absurdo – compreendido pelo movimento que se chamou de Tropicalismo. Em 1922, já haveria a paródia desse cenário, anacronicamente. O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade<sup>109</sup> trouxe o índio, o caraíba canibal, que servira de exemplo ao alemão Hans Staden,<sup>110</sup> mostrando uma relação que seria tensa entre o habitante pré-histórico da colônia e os colonos - não em sua generalização. Essa revolta indígena trazida à tona pelo modernismo, como explanou Haroldo de Campos, seria a assimilação crítica da experiência estrangeira<sup>111</sup>, acrescentaríamos aqui, com certa ridicularização ritualesca - ou seja, o conflito entre o que vem de fora e o que se confirma, o que pode ficar aqui dentro. A temática Tropicalista usaria tal radicalização metafórica aliando-se às revoltas contraculturais que aconteciam, junto às rebeliões estudantis, em 1968 pelo mundo.

O Tropicalismo vem de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Capinam, José Celso Martinez Corrêa, o “Me segura que eu vou dar um troço” do poeta Wally Salomão, da instalação “amazônica” de Oiticica. Alegria, Alegria, de Caetano Veloso daria o tom de deboche *pop*, junto à reflexão política e poética de Glauber Rocha com *Terra em Transe* (1967) – filme no qual a relação entre Paulo Martins e Diaz pode ser encarada como modelo de desentendimentos e conjunções entre a **elite** e a **intelligentsia**, repetido em *Macunaíma* no conflito aqui visto entre o popular e o principado.

<sup>108</sup> Uma revivência do moderno *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), que é um grande empresário liberal que coleciona obras de arte como um *merchant* em seu castelo.

<sup>109</sup> Ainda sob a forma discursiva do século passado, o Manifesto trazia tanto o espectro da revolução comunista que se havia tentado na Rússia, como todos os manifestos vanguardistas, insurgindo inclusive da exposta.

<sup>110</sup> STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930. Ver o ensaio que alia o canibalismo e utopia escrito por Lúcia Nagib, O Eu e o Outro Antropófago. In. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.pp 93-116.

<sup>111</sup> PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988. p.65

No Tropicalismo a mistura folclórica e futurista proposta por Mário de Andrade ganha intensidade. Se na música ainda se ouve a velha marchinha como forma, na guitarra e ruídos que servem como arranjo a situação parecia ser outra. O uso das novidades estrangeiras sofria novamente uma adaptação, mas com face espetaculosa, e a crítica ficava por conta da citada ironia da inadaptação das novidades ao ambiente moroso e tradicionalista do país sob uma ditadura. Também, a estratégia de abordagem midiática da intelectualidade atuante ainda estava situada em um debate sobre o popular, apesar do fim da UNE. Essa temática é controvérsica em *Terra em Transe*, como se vê na análise de Mário Chamie sobre Paulo Martins:

(...) Paulo Martins aguça o estertor da agonia e comprova a sua apaixonada retórica. Ele se põe e se expõe como herói diante de nossa perplexidade de espectadores. Vê-se de metralhadora na mão, no interminável e luminoso epílogo do filme. Vê-se sozinho no deserto secundado pela ampliação de uma música estereofônica de tiros e rajadas. É como se, já sem voz e sem fala, nos dissesse: luto, faço só o que todos não quiseram fazer juntos”. No auge dessa apoteose cênica, Glauber Rocha encampa, de uma vez por todas, a visão moribunda do personagem.<sup>112</sup>

Se o herói dos anos 60, do Cinema Novo quase cepecista, com a esperança de uma revolução social que “tirasse o povo da miséria”, era o povo<sup>113</sup> ou o intelectual, no contexto do golpe dentro do golpe o viés foi de uma autocrítica. O próprio intelectual, artista, jornalista, criador, pensador Paulo Martins dirige a simulação de um país. A ordem dos fatores criticada seria a do intelectual orgânico gramsciano, muito discutido pelas reuniões ainda abertas em sindicatos e movimentos estudantis. Este intelectual, segundo o filme *Terra em Transe* não saberia visualizar o chamado povo, a não ser, ainda, sob o caráter paternalista bem típico de uma pedagogia moralizante. Ele é encarnado por Jardel Filho, mesmo ator de Venceslau em *Macunaíma*.

Em outras palavras, se observarmos o Cinema Novo desde seu início ainda em fins da década de 50, e início de 60, o personagem principal que redimia a narrativa ou pertencia a uma dimensão da “elite esclarecida”, ou das camadas populares sob os olhos dos jovens comunistas. O cinema, com toda a sua idolatria de uma “arte total”, ou de propagandas de vedetes, chega ao sertão com uma perspectiva crítica, para mostrar a seca e a fome – simulações que mimetizavam algo que muitos do público da classe média brasileira não

<sup>112</sup> CHAMIE, Mário. *Linguagem Virtual*. São Paulo: Edições Quiron, 1976. p.100

<sup>113</sup> “Mais forte são os poderes do povo” – frase de Corisco que daria o mote para **Terra em Transe**, do Sertão que vira Mar em **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964)

havam visto<sup>114</sup>. Em *Vidas Secas*, adaptação do livro de Graciliano Ramos feita por Nelson Pereira dos Santos, o tipo que guia é o vaqueiro Fabiano, vivido por Átila Iório. No filme de Ruy Guerra, *Os Fuzis*, o ator volta no papel de protagonista, como o Gaúcho – verdadeiro herói do interior do país, um desertor do exército que vive como caminhoneiro. No ano do golpe, sai o manifesto revolucionário de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – aliando os dois primeiros filmes mais festejados do Cinema Novo, aqui citados, e a invenção de um sertão sebastianista, mítico, violento, insano, sanguinário. O personagem principal, vivido por Geraldo Del Rey, segundo conta a alegoria do filme, é o povo. Após o golpe, a afirmação da revolução social tornou-se inexpressiva e sem sentido. Vem então a autocrítica. Em *O Desafio*, Paulo Saraceni põe no eixo narrativo um protagonista da classe média, auto reflexivo e crítico, vivido por Vianinha. Um prelúdio para o terceiro longa de Glauber, que traria o personagem Paulo Martins, o personagem aqui focado momentaneamente, como um protótipo de um anti-herói revolucionário. Sendo que esse tipo passa com ambigüidade – sua força expressiva está justamente nesse caráter heroico malgrado. *Terra em Transe* profetiza o golpe dentro do golpe, e em 68 a expressão cinematográfica, assim como toda a lógica cultural do país, muda.

Ismail Xavier atribuiu a essa mudança imagética à inflexão tropicalista e chamada marginal, que buscava naquele momento não mais a elucidação do povo, mas um diálogo com a intelectualidade - mas era também, apesar disso, uma espécie de fidelização de imagens do país em formatos mais convincentes, na continuação da matriz nacionalista na ala dos cinemanovistas, com sua devida crítica.

Uma das dimensões desse processo de revisão foi a da superação de um nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional).<sup>115</sup>

Nesta acepção de fragmentação pedagógica, havia também o deliberado deboche da tradicional forma narrativa. Uma cisão com o estrutural, mesmo quando usando suas regras.

O povo (analfabeto, rural, telúrico, ou operário), portanto, como herói, ou o intelectual (classe média crítica) como herói se completavam, na medida em que essas duas categorias

<sup>114</sup> Cf. SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de Água*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>115</sup> XAVIER, Ismail. *Ibidem*.

antes dissociadas, agora se coadunavam em um só protagonista kitsch. Isto porque, a partir da inflexão da “esquerda festiva”, a carnavalização elevaria a marginalidade a essa posição de heroísmo em máscaras antes consideradas apenas do populário – um dos aspectos do misto entre erudito e popular. A frase de Oiticica resumiria as ansiedades: “Seja marginal, seja herói”. Apesar do transe, da subversão de conceitos tradicionalistas em busca de um novo estado de espírito do país, como diria Mário de Andrade,<sup>116</sup> algo que nos daria a consciência de um novo mundo, de novas ordens, novas idéias, o cânone era o mesmo.

A fragmentação tanto temporal quanto espacial deixaria o herói sem muita força, chegando, em algumas peças e romances do século XX, na não necessidade de tal personagem. Como visto em Kafka, citado por Joaquim Pedro, o novo simbolismo subverte a noção de realidade – e esse literato pós-expressionista se torna um ponto estratégico no pensamento da arte narrativa do século passado, o que é hoje chamado de modernista. Aquilo que seria exagero, exceção ou qualidades agudas em formas artísticas, no absurdo toma proporções de realidade, realismo, da maneira do sonho assumido pela nova roupa cinemanovista proposta por Joaquim Pedro. Reparando na aparência do herói, camisa amarela da marca Lacoste com uma *logo* exagerada, e cabelo cortado, bem arrumado, já se confirma a mudança de sua *performance* social: seu encontro com o gigante conservador em busca do Muiraquitã não passa despercebido pelo hábito do herói, e ele adere ao caráter do “rei”. Se há uma mudança exagerada na opção entre a categorização do “povo” como base revolucionária, para um herói sem caráter e chulo, ainda que carismático e aderente, há também a necessidade de se compreender a modificação estrutural de grupos artísticos, concepção de mundo, de licitação estética, ou de um cenário de “morte da arte” que se tornava familiar a todos os ambientes produtores da época. As antigas referências surrealistas põem em questão a arte militante já chamada de populista, centralizadora, podadora, e em certos casos reprovadora de uma ligação com perspectivas abertas, tidas como “*non sense*”. Ionesco diria sobre a teatralidade que “o espaço é imenso no interior de nós mesmos. Quem ousa se aventurar? Falta-nos explorar, descobrir mundos desconhecidos que estão em nós, que estão a ponto de se descobrir em nós”<sup>117</sup>, fazendo alusão ao surrealismo. Presenciamos a estética do sonho no cinema brasileiro como uma volta ao onírico do cinema, em detrimento da realidade pura

<sup>116</sup> Cf. ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972. p. 231

<sup>117</sup> Cf. IONESCO, E. *apud*. GROS, Bernard. **Le Roi Se Meurt – Ionesco**. Paris: Hatier, 1972. p. 49. *L'espace est immense à l'intérieur de nous-mêmes Qui ose s'y aventurer? Il nous faut des explorateurs, des découvreurs de mondes inconnus qui sont en nous, qui sont à découvrir en nous.*

buscada pela fenomenologia com teor crítico do cinema neo-realista. Em parte, sentia-se, em climas e discussões sobre a industrialização do Cinema Novo, uma potencial fissura no ambiente artístico, mas, por outro lado, viam-se os debates antes recolhidos ao grupo de jovens cineastas então chamados ainda de cineclubistas à mídia geral, transformando o que eles faziam em uma arte dispendiosa e valorizada, em tentativa de confirmação do cinema como produto importante na construção do imaginário nacional<sup>118</sup>.

## 2.7 A política deste herói sem caráter

O sentido então, na *nova era*, nos espetáculos contraculturais, na época do audiovisual difundido em massa, tinha sua elucidação a partir da maneira, agora não mais só moderna, irônica, citada por Lefebvre.<sup>119</sup> Para este autor, a ironia era retomada pela modernidade por sua simplicidade e singularidade - atributos difíceis de serem achados nessa idade histórica. Ele diria, retomando a “tragédia” socrática, que “o caminho da verdade passa assim pela dissimulação e, pior ainda, pela derrota”.<sup>120</sup> Neste caminho, a simulação como método daria lugar à dissimulação – a perda da ingenuidade das regras estabelecidas e o levantamento de um movimento dialético, ainda mais interior a cada indivíduo, contrário aos dogmatismos. Seria o lugar do dionisíaco das vanguardas, em uma procura contínua (que parecia infinita) por sentidos, com aquele tom maiêutico. “Então a ironia toma um outro sentido. Toma uma outra direção. A ironia ataca o mundo para descobri-lo; mas ela tem medo daquilo que esconde o véu. Então ataca a si própria”.<sup>121</sup> Lefebvre diria, ainda, juntando o autor à obra de determinado período que o grande ironista aparece em períodos agitados perturbados, incertos, quando as pessoas à sua volta consagram-se a importantes negócios, quando o futuro depende de grandes decisões, quando grandes interesses estão em jogo e os homens de ação empenham-se sem reserva na luta. Tal como se apresenta o contexto levantado.

Essa “ética da ironia” seria retomada cinicamente pelo *pop*, na tentativa de alguns artistas e estetas de dar escape ao indivíduo. O universo do simulacro é o das novas mídias que mostram o mundo para o ambiente privado burguês caseiro – a imprensa, o rádio, o cinema, a TV, etc. Aqui, se o sujeito se vê, é de uma maneira antes nunca imaginada na

---

<sup>118</sup> Um grande incentivador das discussões e aprimoramento dos conceitos e visões do Cinema Novo pode ser visto no nome de Alex Viány, e confrontado na antologia de textos sobre o grupo: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

<sup>119</sup> LEFEBVRE, H. **Introdução à Modernidade** - prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

<sup>120</sup> *Id. ibidem*, p 14.

<sup>121</sup> *Id. ibidem*. p 20

história da humanidade – em demasia, e por aparelhos domésticos que se definem como janela da realidade. Medindo os benefícios e malefícios, o espetáculo da alienação da produção pela condição de espectador do mundo importaria mais a qualquer estética que os ganhos modernistas, na já citada reformulação feita nas décadas de 60 e 70. Tal relação com os acontecimentos dão, economicamente, a relação de consumidor completamente consolidado na chamada pós-modernidade.

## 2.8 Política do herói ocidental, e do herói “sub-ocidental”

O tempo moderno é o da novidade, e o da ciência. Quando o termo *moderno* surge em latim, o sentido seria de “recente”. Tal concepção se mantém por muito tempo na idade média. O “antigo” significava o que pertence ao passado.<sup>122</sup> Somente após a segunda guerra mundial, acredita Jacques Le Goff, economistas, sociólogos e politólogos definem e discutem a idéia de modernização, já no contexto da descolonização e da emergência do Terceiro Mundo como descolonizado. Essa emergência criou muitas das nações “emergentes” de hoje.

A crítica de uma desordenação chega à teleologia das narrativas, mas, mais propriamente, à citada ontologia. Gérard Genette,<sup>123</sup> analisando a passagem do tempo em Marcel Proust, diria que fusões em palimpsesto dariam a superimpressão, ou sobreimpressão de um espaço a outro, como numa viagem de um território a outro, embaçando definitivamente a linearidade histórica concisa. Somente nessa impressão, ou sobreimpressão, a narrativa fragmentária teria sentido, numa velocidade de tempo bem peculiar à vida da metrópole – mas, principalmente, na vida fugaz que a modernidade havia levantado como “a melhor”.

Se o personagem se vê encurralado na metalinguagem, a narrativa certamente tem sua responsabilidade. No país tropical, a listagem de valores sociais é marcada pelos contextos habitualmente vistos na *instituição do imaginário*<sup>124</sup> próprio da nação. Ou seja, a liberdade da juventude artística no Brasil teve proporções e características que, com seu discurso, certamente se formava diferente do restante do mundo. Aqui, ainda um *terceiro mundo*, com a alcunha de subdesenvolvido na década de 70, a autoridade e hierarquia senhorial praticamente

<sup>122</sup> Cf. LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo:Unicamp, 2005. p.174

<sup>123</sup> Cf. GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 46-47

<sup>124</sup> Cf. CASTORIADIS, Cornelius. **La democracia como procedimiento y como regimen**. Roma: Datanews, 1995.

prevalece na era de cogitações libertárias, digamos, na era JK e JQ, décadas do início da cultura moderna que se ramificava pela sociedade com a ideologia desenvolvimentista claramente como única via de fato no país. A antropofagia saíria então do citado absurdo abismo entre essa desarmonia e harmonia – ainda sem história, querendo compor seu próprio cânon de expressões artísticas do grupo de países em situação do contexto pós-colonial. Mas isso somente após o fechamento do país em uma ditadura. O abismo estava posto entre a cultura nova do novo continente e a milenar cultura européia. Se no cânon ocidental a tríade do bom, belo e verdadeiro é quebrada totalmente pela influência que a arte chamada primitiva exercia no âmbito da vanguarda, então, certamente, os olhos do velho mundo se voltariam para países da África, Índia, e, porque não, Brasil.

No caso do Cinema Novo, o estilo dialoga bastante com a *Nouvelle Vague* - na época houve o diálogo próximo com diretores do movimento francês.<sup>125</sup> Aqui, naquele **novo** cinema nacional, na consciência de um subdesenvolvimento, se demonstrava o trabalho que diretores possuíam ao fazer seus filmes – algo bem aprofundado por Ismail Xavier. Mas a superimpressão narrativa, agora entre nações, supunha uma “superioridade artística” européia, o que não tinha lógica na base violenta e revolucionária que Glauber, Sarraceni, Guerra e Nelson Pereira possuíam – e que Joaquim Pedro continuaria.

Neste patamar, o país já havia proporcionado a bossa nova de um Tom Jobim ao lado de Frank Sinatra. Mas a gravação de três discos em Londres de Caetano e Gil instituía o poder da cultura pop brasileira, ainda que sob os mantos do *underground*, ou do “*faça você mesmo*”, uma das balizas herdadas dos novos modos de produção pós-68. O ritmo do samba reinventado, então, era possível fazer parte do gosto estético do outro lado do oceano, ou do mundo. Seria o primeiro produto da incipiente indústria cultural a ser exportado em série por artistas que iam do nome de Roberto Menescal ao poeta Vinícius de Moraes.<sup>126</sup> Essa etapa do modernismo já se confirmava não só na mídia local, mas com apresentação de shows em programas do primeiro mundo. Neste caso, o Brasil simplesmente era um dos países que foram consumidos pelo mundo em sua cultura – tal como os Beatles consumiam a cultura hindu chegando, inclusive, a fazer músicas no modelo harmônico (considerado modal, ou seja, fora da harmonia tradicional) do oriente antes colonizado. Era o firmamento de um

---

<sup>125</sup> Para a recepção do Cinema Novo na crítica francesa, ver FIGUEROA, Alexandre. **Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papyrus, 2004.

<sup>126</sup> Vinícius de Moraes, Toquinho, Miúcha e Tom Jobim fizeram parte de um programa na TV italiana e suíça, chamado *Musicalmente Vinícius*.

contrato com os países do núcleo duro do capitalismo, do tipo: “deixem-nos aparecer - vocês também ganham novos comportamentos observando isso que vocês chamam de exotismo”. O mais comum na cultura pós-colonial, dentro do grupo de países antes colônias européias, era o mais difícil de aceitar entre os ex-colonizadores. O terceiro mundo e seus artistas apareciam como um grupo de experimentadores das mídias que os países desenvolvidos já compreendiam e haviam firmado uma linguagem que já era considerada como clássica, no caso do contexto pós-guerra e os usos do aparelho audiovisual.

Tratamos aqui de não defender a característica maior do personagem, que é o de causar identificação no espectador e conduzir a narrativa. No espaço fragmentado, moderno, a condução se daria mais pelo discurso que por um caráter de heroísmo desse personagem. Neste caso, o herói não é somente um tipo, mas é o personagem principal – às vezes nem tão importante. Como o caráter heroico, na sociedade, possui a tarefa de resolver os problemas que aí estão, no drama social o herói pode ser perfeitamente uma pessoa que exerce um cargo político – e politizado, aliás. Mas não só.

Segundo o estudo de Peter Burke, existem 4 tipos de heróis principais, protótipos que continuam desde a Idade Média até nossa idade moderna. São eles:

O Santo;  
O guerreiro;  
O governante;  
Fora da lei.<sup>127</sup>

O protestantismo, que não acredita em santos, adotou tal protótipo e o transformou em mártir. Mas o que mais nos interessa aqui é o protótipo do governante e do guerreiro. O governante popular é conquistador, vitorioso, triunfante, glorioso, invencível. É como se figurou Alexandre o Grande na conquista da dimensão oriental pelos macedônios. Seria também um tipo que se mistura ao guerreiro. Mas este último se aproxima do revolucionário moderno. Glauber chegou a experimentar a mistura entre o Santo e o Guerreiro.<sup>128</sup> Outra imagem corrente que também perdura em nossa época é o misericordioso, o justo, sábio – tal como qualificaram Luís XII. Anteriormente diziam até que o imperador chorava quando tinha que cobrar impostos do povo. Mas esses tipos são clássicos, praticamente icônicos de uma idade histórica – a narrativa sensual moderna colocaria um anti-herói na posição do salvador.

<sup>127</sup> BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999. p. 174

<sup>128</sup> Não só no filme que tem no título essa mistura – *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Mas também em *Cabeças Cortadas*, no qual um salvador popular persegue o tirano Diaz.

O herói tem seu momento de consciência política, que é o início do desfecho do filme em que propusermos nos deter. Em um momento calmo do filme, dia em que Macunaíma, também um marginal, volta a *passear*, em sua *flânerie*, é um novo feriado inventado – o dia do Cruzeiro do Sul, símbolo de “nossa pátria”. O discurso é feito em praça pública, que reúne algumas dezenas de pessoas: algo que era proibido pelo Ato Institucional vigente.

O tradicional e sacrossanto cruzeiro, símbolo mais maravilhoso de nossa terra. Alvo, meta, o destino, objetivo e consagração dessa nossa marcha com o rosário no pescoço. Em defesa de nossas propriedades e pequenas economias, em defesa da mortalidade de nossos filhos, e da 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 no governo passado, foram a desgraça do Brasil... (sic)

Neste momento do discurso em praça pública, o herói grita, ao lado dos manos, junto à platéia de espectadores que assiste ao discursador: “não foi não!” (fotograma 11). O discurso é visivelmente contraditório, sem muito nexos, mas cantado segundo a regra de falas e palavras de ordem políticas difundidas ao público médio. A cena é proporcionada por gritos de ordem de um negro com aparência de alguém que exerce cargo importante, num “palanque” – como na maior parte dos atos em rua: no improvisado, ainda que seguindo uma ordem. Ouve-se ao longe um “cala boca, moleque”, direcionado a Macunaíma. “O símbolo mais maravilhoso de nossa terra é o Cruzeiro do Sul”, ainda resiste no discurso ao público, mas o herói grita “não é não”. O cruzeiro faz parte de uma das imagens da bandeira, como também da colonização lida em livros didáticos feita por espanhóis e portugueses, como a constelação que indicaria os sentidos do planeta, mas usada para conhecer o sul da Terra, além de ser o símbolo cristão impresso no céu. Esse símbolo faz parte, realmente, do repertório social da América Latina, também por fazer referência a essa *crux* em sua imagem. Sem aprofundar o assunto das cruzadas, que se tornariam a luta ideológica por novos mundos, da parte que ficaria conhecida como uma boa parte do Sul do planeta na América, a cruz tem significado icônico não só religioso, mas político de desbravamento. Importante notar a estátua do “palanque” improvisado: um atleta clássico, mas comunicador de rádio.



Fotograma 11 – discurso político de Macunaíma

Macunaíma então sobe neste palanque e faz seu contra-discurso anti-colonialista, anti-colonizador, ao que ouvimos da platéia “não esculhamba, pô,<sup>129</sup> “tá louco”, “pára”, “fala mano”, esta última frase dita por Jiguê, seu irmão.

Meus senhores, não é nada disso que falou esse distinto aqui.(vaid) Aquelas quatro estrelas lá em cima – que ninguém ta vendo mesmo porque agora é de dia -, aquelas quatro estrelas, não têm nada a ver com o (palavra não identificada). Agora, o importante, é que as pragas do Brasil, também não é nada disso que falou esse mulato aí, da melhor mulataria.

(foi só ficar branco pra virar racista, né? - Jiguê)

(cala a boca - Macunaíma)

As pragas do Brasil é bicho de café, lagarta rosada, futebol, mosquito fium, marim, muriçoca, bolachudo, vareja, e toda essa musquitada (muito bem – palmas de Jiguê). E também muita vaca braba que tem por aí – porque a vaca mansa dá leite, a braba dá, se quiser. (muito bem – palmas) E mais, tudo o que tem de doença como iricipa, sarampo, costela caída, consturpação, valeita, dor de barriga, de dente, frieira, inchaço, amarelão (vaid), e um gigante muito do mal caráter, Venceslau Pietro Pietra que roubou meu Muiraquitã. Gente: muita saúva, e pouca saúde, os males do Brasil são. (sic)

Há, portanto, espaço para nuances estilizações políticas próprias do Cinema Novo na comédia comercial que é alegórica e irônica não só por opção, mas também por contingência contextual da época em que é feita o filme. No momento em que o herói cita sua luta, ouve do antigo discursador mulato: “subversivo, comunista, tem que estar na cadeia”, “chama a polícia pra esses caras”. Os três manos fogem por entre as ruas do centro do Rio de Janeiro, até que Macunaíma é pego por “atitude suspeita”, enquanto fugia. A cena é uma *performance* a céu aberto, com transeuntes, e em especial um mendigo com olhar fixo em toda a *mise-en-scène*, observando o que acontecia, com intenção de entrar no tablado. “Mas cotia aqui, em plena

<sup>129</sup> Na rapsódia, lê-se: “Nan sculhamba!”

bolsa de valores, no coração da metrópole?” O absurdo se torna exagerado e agudo quando se ouvem palavras da boca dele palavras ininteligíveis: Tetápe, dzónanei pemonéite hêhê zeténe netaíte – algo que está no livro, e que nos chama a atenção para a *desconstrução* de Mário de Andrade antes mesmo deste termo chegar à voga. A multidão pede o linchamento no retorno do tom documental (apesar da dublagem), mas o herói consegue fugir colocando os manos no seu lugar de sacrificado, saindo de um provável destino político de martirização.

Na carta às Icamíabas, Mário de Andrade descreveria no livro, com a caneta e mão de Macunaíma, o seguinte sobre a política da maior cidade do universo, segundo os moradores dela - São Paulo:

Enfim, senhoras Amazonas, heis de saber ainda que a estes progressos e luzida civilização, hão elevado esta grande cidade os seus maiores, também chamados de políticos. Com este apelativo se designa uma raça refinadíssima de doutores, tão desconhecidos de vós, que os diréis monstros. Monstros são na verdade, mas na grandiosidade incomparável da audácia, da sapiência, da honestidade e da moral; e embora algo com os homens se pareçam, originam-se eles dos reais uirauaçus<sup>130</sup> e muito pouco têm de humanos. Obedecem todos a um imperador, chamado Papai Grande<sup>131</sup> na gíria familiar, e que demora na oceânica cidade do Rio de Janeiro — a mais bela do mundo, na opinião de todos os estrangeiros, e que por meus olhos verifiquei.

A metrópole globalizada é lugar da nova política do herói, mas é também a impossibilidade dele desenvolvê-la. Na análise do documentário **Terceiro Milênio** entraremos mais nessa questão da *performance* quase cindida de um regionalismo arcaico no espaço da modernidade metropolitana – ou o contrário. Sendo que esses espaços são completamente distintos apenas num imaginário próprio da sociedade industrial, como Lefebvre discute bem.<sup>132</sup> O problema dessa inadequação ultrapassa a política, e chega ao foco de estudos em que a cultura é o âmbito que permeia tal ação. Macunaíma personagem, do livro e filme, faz seu papel de provocador social, principalmente no assunto “nacionalismo” entendido pelo urbano conservador, “integralista”, que visa a inclusão de etnias desfavorecidas, mas não a sua plena ação política no âmbito social. Ou seja – a *performance* tida como indígena, ou arcaica, é privilegiada na arte modernista em detrimento de ideologias cidadinas - não a tentativa de “integrar” o índio à cidade. O herói sem caráter é inapto, tal como o grande número de heróis da literatura moderna. No entanto, ele não se vê como tal. Mentira, mas assume sua mentira como algo superior à verdade límpida do cânone. Usa seu linguajar completamente estranho ao do mundo da sociedade civil industrializada. Anda e tem

<sup>130</sup> Uirauçu: águia – uma provável referência à política Norte Americana.

<sup>131</sup> O Rio de Janeiro, na época (1926-28) ainda era a capital do país, e, por isso, era onde habitava o presidente.

<sup>132</sup> Cf. LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.

uma postura muito aproximada da do índio, e até de um animal símio, denotando selvageria. É, em grande parte, esquisito, e provoca um distanciamento, não uma identificação ou projeção do público. Tudo isso porque, como se infere de Gambini,<sup>133</sup> a postura (ou alma) indígena parece estar distante da nobre e exemplar.

Quando Manape, velho, e Jiguê, negro, chegam da rua após serem presos, encontram o herói com uma flauta, deitado na cama. A pergunta feita é: “o que foi mesmo que você disse que viu ontem em pleno coração da metrópole?”, “uma cotia”, “cotia nada, você sabe muito bem que não tinha cotia nenhuma”. O herói pícaro em plena modernidade, atualizado ao cinema, confessa que é um mentiroso para seus manos, e a partir daí perde um pouco de sua coragem. Volta então à vagabundagem, ou vagamundagem inerente a sua postura diante da pólis. Já a malandragem do herói fica pouca perto do tipo que surge com a intenção de vender-lhe um pato que “quando faz ‘necessidade’ é prata só”. O malandro típico é Hugo Carvana.<sup>134</sup> Sempre numa carga irônica, e se dá neste nível entre malandros: de um lado o herói carismático sem caráter, do outro o enganador, o típico. O herói conhece a mentira vista de fora, já que o malandro vende um pato comum, e não o oferecido pela propaganda feita intimamente, na “amizade”. Desta forma, Macunaíma não se conforma, e rouba o resto do dinheiro de um engraxate jovem, que acabara de ser roubado por um adolescente maior. Após o contato com o personagem enganador desempenhado por Carvana, o herói parece tomar consciência de sua posição alienada e subjugada, com isso ganha outra postura mais ativa – na linha da sua palavra de ordem: *muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são*. No entanto, como herói desordeiro que é, prefere a estética de experimentar a rua e construir sua andança na vagamundagem, sem qualquer importância em construir, postular, consumir uma pátria, ou nação. Pelo contrário, tal como explica Joaquim Pedro em sua máxima sobre o herói moderno, Macunaíma encarna algo que vem dessa nação em construção – inacabada, ou, por ser inacabada, ser acabada nisso mesmo. A condição, e não etapa, do subdesenvolvimento.

---

<sup>133</sup> GAMBINI, R. *Op.Cit.* p. 35.

<sup>134</sup> Cf. ZAPPA, Regina. **Hugo Carvana: Adorável Vagabundo**. Rio de Janeiro: Relume, 2005. Hugo foi ator e também diretor de filmes como **Vai Trabalhar Vagabundo** (1973), **Se Segura Malandro** (1978), **Bar Esperança, o último que fecha** (1983) e que mereceria mais tempo numa observação de sua atividade em filmes, como da época do cinema posterior ao da década de 60. Ele encarna, na maior parte das vezes, um marginal integrado, tal como Paulo César Peréio, na combinação entre inadaptação e sobrevivência suburbana dentro do universo do consumo. Carvana também atuou em filmes ícones do Cinema Novo como **Os Fuzis** (Ruy Guerra, 1964), **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro** (Glauber Rocha, 1969) e **Câncer** (Glauber Rocha, 1968-72), ainda no estrato da comédia do enganador, virando um marginal definhado em **O Anjo Nasceu** (Júlio Bressane, 1969), sendo figura importante no cenário edificado da ironia cinemanovista.

Seria a mentira como invenção da mente, criativa e definidora de nova realidade, contra a mentira enganadora? Ao perceber o erro, durante a narrativa – fato esse que determina a linearidade fílmica, deixando a experimentação de linguagem da maneira vanguardista como algo explorado, mas não principal o filme comercial do Cinema Novo se auto critica, refletindo-se. Essa inserção de autores a esquemas estatais provoca, junto a outros fatores, o surgimento de algumas vertentes mais radicais do modo de produção de alguns cineastas independentes, na década de 70. O heroísmo, então, de carnavalizado, vira algo verossímil, enfim, pois a luta final para a conquista do Muiraquitã acontece – ainda que em uma cena de *performance* circense – que nos leva a crer que o herói em questão é também um bufão palhaço sem consciência de sua força. A gravação é feita, neste final, no Parque Lage, Rio de Janeiro, local em que *Terra em Transe* (1967), na alegoria de um Eldorado conflituoso entre a raiz colonialista e o progresso populista também foi filmado. A fita assume, portanto, que a mentira de Macunaíma é maiêutica, pois o personagem revela, cômico que é, uma espécie de espetáculo do populismo e nacionalismo cotidiano brasileiro (ou latino americano). O herói morre vestido com as cores do país, e é, segundo o próprio Joaquim Pedro, “comido pelo Brasil”, no final antropofágico às avessas, visto a maneira de encarar a antropofagia pelo diretor Joaquim Pedro: um isolamento do protagonista que o faz ser engolido pela floresta simbólica, um mito inalcançável do passado pré-colonial, idílio romântico de um território ainda inocente.

### 3. ENTRE A MARGINALIDADE E A MALANDRAGEM – TERCEIRO MILÊNIO

Por uma distância cultural, histórica, o movimento cinematográfico de jovens cineastas consegue uma atmosfera absolutamente diferenciada em São Paulo, mais próximo do que se chama hoje de Cinema Marginal<sup>135</sup>. Porém, a linha das rupturas propostas pelo cinema independente carioca foi percebida, e, de certa maneira, seguida. O cinema da década de 60 e 70 em São Paulo teria menos um caráter de movimento “de protesto”, mas de abarcamento de uma estrutura caótica que é a cultura marginalizada – aqui entendida como, também, a popular, já que as coordenadas de estilo estão no âmbito midiático, influenciadas pelo adiantamento estético do modernismo revisitado. Certamente, também, porque o movimento de maior expressividade no cinema, em São Paulo (na época e condições de independência cinematográfica citada) ganha importância após incursões de José Mojica Marins, José Agrippino, Ozualdo Candeias e, de outro lado, mais próximo da estética dominante, de crítica social urbana, de Rogério Sganzerla, Sérgio Person, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Carlos Reichenbach. Em São Paulo viu-se a dissidência próxima à proposta de rupturas culturais e, principalmente, econômicas. Esta ficava mais no campo histórico, em estudos, num diálogo com a modernidade política de Brasília, nova capital do país, mediante a recém criada UNB, e o modernismo artístico e crítico, nos baluartes de Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, com mostras comentadas e debates que alcançaram um nível sociológico nunca visto sobre o cinema brasileiro.

Retomemos um pouco o movimento cinematográfico carioca, que foi o Cinema Novo. O momento contestador do Cinema Novo do Brasil tinha mais que a contestação formal – a proposta do grupo é realmente vista como algo próximo das camadas populares, ou, sendo mais preciso, à imagem feita delas, como se observou na empreitada junto ao CPC da UNE de *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, 1962), de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), em *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), e em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1962 e 1964). Nestes filmes o chamado “povo” estava nas telas, com forte influência estilística de algumas das propostas do neo-realismo italiano. Além da profundidade do *cinéma vérité*, absolutamente novo, com uma concepção de cinema da realidade crua, que

---

<sup>135</sup> Algo deste grupo pode ser visto em RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal: a representação e seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

daria aos cineastas que já haviam assistido em Rossellini uma saída para o slogan “câmera na mão e idéia na cabeça” um sentido a mais na politização de filmes com baixo orçamento. Pode-se inferir, principalmente nas obras de Glauber Rocha, Nelson Pereira, Joaquim Pedro, Ruy Guerra e Leon Hirszman, que o público alvo da “instituição” cinema brasileiro se modificava, a partir do Cinema Novo. Antes, ainda nas produções da Atlântida e da Vera Cruz, apesar da equipe ter membros de várias partes do mundo, os filmes ficavam no circuito de distribuição interna. Ainda hoje o movimento do Cinema Novo é visto pelo mundo como um grupo de cineastas que imergiu esteticamente a partir de problemas sociais do país, transformando-os em imagens, usando um ritmo inigualável nas narrativas, e que conseguiu inserir obras brasileiras em festivais pelo mundo, ampliando o circuito de exibição.

Apesar dos afinamentos pelo mundo, Glauber Rocha, crítico de cinema que virou cineasta, como a maioria dos integrantes dos novos cinemas no início da década de 60, diria que: “Hoje, o Cinema Novo não projeta uma revolução solitária burguesa nas características da *Nouvelle Vague*, mas uma revolução social nas exigências do momento que se vive”.<sup>136</sup> Mesmo antes do manifesto “Estética da Fome”, no qual Glauber finalmente assinaria a independência dos novos cineastas de qualquer posicionamento industrial com heranças colonizadoras, e impostaria uma estética do dispositivo pautado na violência, a temática dos filmes independentes do Cinema Novo tinha como alvo regras estabelecidas pelo turbilhão conservador que tomava conta do país - e também num ataque aos próprios espectadores, o público de classe média.<sup>137</sup>

O uso moderno do audiovisual no contexto pós-guerra, no Brasil e no mundo, ganha em politização e crítica, com o passar do tempo. Cabe aqui ressaltar a importância de uma, digamos, mudança de paradigma a respeito do sentido temático dos filmes brasileiros, a partir do exemplo do trabalho de Francesco Rosi, um cineasta que não contribuía ao movimento neo-realista, mas que herdava muito das produções simples e quase documentais da década de 50 da Itália. Rosi filma *O Bandido Giuliano*<sup>138</sup> (*Salvatore Giuliano*), em 1961, e retira da ingenuidade dos jovens revolucionários utopistas a incumbência ou providência introjetada por anos do papel de tutoria e altruísmo sobre o povo, e, no mais dos casos avançados, críticos do *status quo* de opressão a camadas populares. Não por acaso o título tem o nome do “Bandido”, e não do “Salvatore”, aqui no Brasil. Remete-nos à obra chave do

---

<sup>136</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.60.

<sup>137</sup> Cf. BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>138</sup> ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de Água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 98.

cinema *underground* brasileiro, de autoria de Rogério Sganzerla, que assinala a ironia como princípio desencantador. O complemento seria a tomada do próprio cinema pela classe popular, pelo que se organizaria de maneira marginal – *fora das leis*.<sup>139</sup> A influência no Cinema Novo, como afirmou Eduardo Escorel, era definitiva para a virada ideológica autocrítica do papel do artista e intelectual, e dividia o cinema produzido no país.

Uma marginalidade teve bastante força em São Paulo. Isso muito pelo primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias ter-se chamado *A Margem* (1967). Também pelo teatro Oficina e as “ofensas” vanguardistas, pelos filmes de terror B do personagem Zé do Caixão de Mojica Marins, e, principalmente, pela composição da hoje mítica *Boca do Lixo*.<sup>140</sup> Deve-se muito às questões burocráticas em específico como foi tratada a política do audiovisual durante a década de 70 com a EMBRAFILME se coadunando aos remanescentes do Cinema Novo. A tese que se aceita, em geral, é a de que os filmes da *Boca* teriam seu modo de produção próprio, e completamente independente de qualquer organização já estabelecida até então. Era uma produção nova, e marginal, portanto – fora dos ditames modernizantes do audiovisual promovidos anteriormente pelo Cinema Novo, ainda que intensificasse a estética de ruptura iniciada por este movimento.

Já na década de 70, com a chegada da TV como mídia hegemônica, os cineastas tanto do Rio quanto de São Paulo já conseguiam dialogar nacionalmente com obras mais autocríticas e enquadradas no âmbito do grande público que demanda o cinema – preferem, então, não mais radicalizar em temáticas e linguagem, em certa medida – excetuando algumas expressões como as da produtora Belair, de Bressane e Sganzerla. A “nova modalidade de ação estatal no interior do campo cinematográfico”,<sup>141</sup> o surgimento do subsídio oficializado por lei, e a canalização via Estado autoritário, forte, centralizador da dialética entre autores e a verve industrialista, esta que ganhava fôlego naquela década, acabava sendo profundamente marcada nessa ideologia governista. As produções mais ousadas, então, possuíam uma obrigação de ser “marginais”, ou marginalizadas para se expressarem de maneira libertária e

---

<sup>139</sup> Não só de uma estilística que se cristalizava na TV, mas do cinema marginal paulista não preferir, em grande parte dos casos, usar incentivos da EMBRAFILME, criada por um decreto lei de 1969, já estabelecida e com sede na ex-capital do país.

<sup>140</sup> Uma reportagem policial profunda com relatos subjetivos na ordem do relato pode ser notada no livro de JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Ed. Populares, 1977.

<sup>141</sup> RAMOS, José Mário. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. P. 89.

radical. Nosso âmbito de observação aqui é o da linha que não se define entre a contracultura e a indústria, ponto polêmico que não se resolve na época, nem se resolveu atualmente.

Seria essa a mudança da era de produção do movimento Cinema Novo para a era EMBRAFILME, da década de 70. Os marginais lograriam fama de contestadores que não faziam parte de nomes reconhecidos, do grupo favorecido pelo Estado, como eram os cinemanovistas. Apesar disso, como se vê na distinção do secretário de planejamento do INC no governo Médici, Carlos Guimarães de Mattos, havia certa confluência desse cinema que se dizia jovem e subversivo, sem denominações de grupos fechados.

(...) O filme de contestação, tão cultivado pelo Cinema Novo e seus sucessores, começa geralmente por fechar os olhos às próprias características que fizeram do cinema um meio de expressão fascinante e arte popular por excelência. A corrente que se define como “marginal” (ou *underground*) leva mais longe aquele desencontro, embora procure (e, por lei, tem este direito) os canais “não-marginais” da distribuição e da exibição.<sup>142</sup>

A mobilização dos produtores, mais especificamente os que foram pelo viés independente em São Paulo, fora do agora premiado e reconhecido grupo do Cinema Novo carioca, ocorre com vigor. A situação geral era de elaboração das mídias, numa industrialização das comunicações – algo que se aliou a subsídios vindos também da TV. De certa maneira essa situação dá a linha do modo de produção até os dias de hoje, com a extrema diferença entre o cenário do que aconteceu e acontece em redes empresariais da Europa.

### 3.1 O documentário, a TV, a cena política

O caso do documentário é muito específico, e diferenciado desse bojo de exibições por ter sido sempre de muito difícil aceitação pelo público espectador de cinema comercial. Inicialmente, no Brasil, ele é produzido como cinejornais, como prévias de filmes de ficção, ou como o exemplo de parte da produção dos filmes educativos de Humberto Mauro. O documentário popular entra nos circuitos de cineclubes, numa relação simbiótica desde o início, como foi o caso de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959). Ou seja – neste patamar, eram filmes com propostas mais próximas à intenção revolucionária dos jovens cineastas. Mais tarde, o

---

<sup>142</sup> RAMOS, José Mário. *Op. Cit.* p. 95.

documentário se aliaria à ficção, tanto nos âmbitos da produção como da exibição em cineclubes e salas de exibição específicas.

Retomemos a linha modernizadora: a década de 70 ficou na história por diversos motivos, dentre eles o do progresso tecnológico das comunicações e a truculência final do governo autoritário que se instalara na década passada à observada. A pesquisadora Maria Helena Weber vê da seguinte forma o processo:

Durante o governo Médici, simbolicamente, o desenvolvimento foi associado à comunicação e à modernização, ao crescimento e ao futuro. As redes que possibilitaram a sustentação técnica, a criação de estruturas físicas, administrativas e legislativas, bem como a difusão do discurso governamental foram as redes de comunicação.<sup>143</sup>

A tese de Helena Weber é de que a ditadura e o progresso das comunicações, na década de 70, estavam completamente atreladas. Isso acontecia em uma ideologia com sentidos autoritários, chamados de *oficiais*, ou seja, numa era de progressão técnica: a era do “milagre econômico”, a Era de Ouro no mundo, a proporção do controle estatal crescia concomitantemente. A rede de comunicação televisiva brasileira ganhava a dianteira em produções de cultura de massa - isso em termos abstratos e para um público indefinido, popular, conduzido pelo clima antidemocrático do momento, no qual prevalecia a censura oficializada no campo cultural, e, como pudemos notar ao longo desse trabalho, no abarcamento econômico de setores culturais da sociedade por parte do Estado, como foi o caso dos grupos de produtores de cinema.

A TV, nessa época, virava o meio mais procurado para a criação e demanda por uma “noção da realidade”. O documentário, filme com ecos da verdade no cinema, praticamente se dissolve revertendo-se no formato de reportagens. A Televisão seria o novo aparato tecnologicamente criado para comunicar os acontecimentos da vida moderna aos cidadãos, num uso democrático em países com noções diversas de controle cultural. No caso do Brasil, comum a outros sistemas governamentais autoritários, ela foi vista basicamente como artifício de controle e propaganda do Estado, na construção de discursos e *slogans* do governo, como assessoria de comunicação (termo anacrônico, mas que dá uma boa noção do fenômeno das mídias passivas da época) do Estado autoritário. Estamos falando da rede *oficial* de comunicação, conceito tomado de Helena Weber.

---

<sup>143</sup> WEBER, Maria Helena. **Comunicação e Espetáculos da Política**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000. p. 157.

Em governos ditatoriais, as redes de comunicação adquirem tal magnitude que chegam a substituir as relações políticas. A concepção “oficial” sobre o modo de ser e o dever ser da realidade social é veiculada ostensivamente, em detrimento de qualquer outra: as notícias selecionadas pelos mecanismos oficiais de censura veiculam as ações governamentais que legitimam e promovem as políticas do governo e dão sustentação a seu projeto de desenvolvimento.<sup>144</sup>

Não por acaso, muitos dos cineastas brasileiros não puderam trabalhar com certa independência na TV, e de uma série de regras habituais que surtiam efeito, surgidas pela prática dessa comunicação oficial. Isso acontecia porque havia certa dificuldade na aproximação do cinema e da televisão no Brasil pelos caracteres distintos dos dois meios – de um lado se via uma experimentação, a profundidade em temas e abordagens e a autoria, de outro o entretenimento de massas com intuítos mercadológicos e propagandísticos.

Com a criação da EMBRAFILME, a dicotomia, portanto, entre cineastas independentes e Estado autoritário se diluía, para não dizermos que se extinguiu, e o resultado da chamada “guerra” social já mostrava quem havia perdido. A resistência ficaria a cargo de um novo modo de produção mais ativista, arranjada pelos equipamentos portáteis e pequenos, facilitando a locomoção. Como o movimento do Cinema Marginal, ridicularizando até onde pudesse, na pobreza de produções que, em grande medida, mostravam a miséria que se queria esconder em propagandas das redes oficiais.

### 3.2 O personagem e a malandragem não-ficcional

Após essa introdução rápida sobre o contexto de criação da ordem oficial estabelecida por organizações estatais que regravam a cultura, voltemos à linha de concepção do personagem diante do contexto social autoritário do período de fins de 60 e 70. Partimos de um filme extremamente bem composto e arranjado entre técnica e tema, apoiado na divulgação e difusão ao público, que foi *Macunaíma*. Um êxito do cinema feito no Brasil, obra que até hoje é latente em debates, em perspectivas e visões. A título de comparação, o herói deste filme pode ser visto diferentemente de outro grande êxito do cinema nacional de 60, que é *O Bandido da Luz Vermelha* – ‘Macunaíma’ é como um marginal que propõe. Enquanto o ‘Luz Vermelha’, tal como o ‘Cara de Cavalo’, aparece na superfície *pop*<sup>145</sup> de imagens que abrem o conceito ao que é visto, em audiovisual, em cinema, até mesmo em TV,

<sup>144</sup> *Id. Ibidem.* p 156.

<sup>145</sup> A esta discussão frutífera, Cf. XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

‘Macunaíma’ pende para a visão deslumbrada do caráter territorial: a percepção do regional, da floresta, dos conflitos étnicos e de gênero expõe tal fato. No filme de Sganzerla, o ator de comédia televisiva Pagano Sobrinho faz o papel do político JB e leva a imagem televisiva ao antro do cinema preocupado com causas sociais – um escracho já conhecido pela teoria de cinema feita no país, como o debatido neste trabalho com a inflexão do tropicalismo, ou marginalismo, na cultura pós 68. A comédia é aplicada a controvérsias políticas, esse desvairamento próprio do modernismo ganha tonalidade forte, rendendo o campo do absurdo, que pode chegar a trocar seus signos com a realidade. Outro filme que lida com o absurdo político do autoritarismo oficial é *Blá Blá Blá*, de Andrea Tonacci (1968), no qual Paulo Gracindo repete em parte uma *personalidade* do filme *Terra em Transe* (de Glauber Rocha, 1967), Júlio Fuentes, refletindo a sociedade nos termos que a ditadura propunha.<sup>146</sup> A atitude implícita, apesar do escracho, é de salvação do absurdo, de destacamento e totalização apenas pelo discurso, e suposição de uma provável melhoria das situações de precariedade do *povo*. O cineasta, autor, ou sua visão, neste momento, é distante do absurdo que tateia esteticamente.

Enquanto ‘Luz Vermelha’ procura sua subjetividade em um mundo que não lhe pertence - e que por este motivo o torna violento -, o político salvador, idêntico ao conservador Porfírio Diaz (também personagem de *Terra em Transe*), sobreleva-se a qualquer procura de personalidade, e se impõe como a nobreza, a aristocracia que olha o mundo de um patamar superior, tirânico, fincado nas raízes sociais da nação. Percebe-se no personagem ‘Macunaíma’, principalmente ao final do filme, uma aproximação a esse *caráter* de salvador, de herói, ao mesmo tempo em que ele guarda em si a atitude de contestar o gigante Piaimã – este último, sim, figura do conservadorismo político. O personagem *sem caráter* se adéqua a qualquer situação, inclusive a de um debate em praça pública, no momento em que o sistema governamental proibia tal prática, invocando o *gestus* clássico da oratória para deixar claro a quem ouve que o “mal do Brasil” é o gigante – porque ele guarda seu amuleto da sorte, o muiiraquitã.

É aí que entra a identificação do herói com o discurso. Sua *performance* é a do panfletário, ainda que com impostação próxima à paternalista, de Piaimã. Na ficção não havia, na ordem da diegese do filme, uma câmera presente que filmava tal discurso ao ar livre. No entanto, em *Terra em Transe*, *Blá, Blá, Blá*, *O Bandido da Luz Vermelha*, há momentos-chave

---

<sup>146</sup> Personagem que ecoa também no filme de Júlio Bressane, *Cara a Cara*, 1967, interpretado novamente por Paulo Gracindo.

da história em que a câmera da TV é fundamental na ambientação do discurso, não só presente, mas uma própria personagem do filme. Lembremos tais momentos em seqüências dos filmes, para, aí sim, entrarmos no segundo filme que é objeto de nossa pesquisa sobre o personagem no contexto da modernização conservadora no país:

***Blá Blá Blá*** - No filme de Tonacci, o personagem vivido por Paulo Gracindo está atrás de um púlpito e em frente a duas câmeras, dentro de um estúdio de TV. Lendo um texto, ele vocifera frases como “não há mais como manter a ordem, a não ser pela força”, “revolucionários e moderados devem ficar ao meu lado”, “a luta armada é o único caminho”, “eu restaurei o temor ao poder, eu botei vocês novamente no mapa”, “eu sou a ligação entre vocês e o mundo”. Enfatizamos duas frases, que vêm em seqüência: “Este é o último século da razão. Nenhuma justiça é melhor do que a minha”.

Em paralelo com imagens de satélites, transmissões mundiais de imagens e sons da guerra que ganhou dimensões simbólicas, a que ocorria no Vietnã, o governante fala em desmontar qualquer desordem, anarquia, e impor a civilização. Enquanto há o discurso, vemos um casal que anda em um rio, aludindo a focos de guerrilha contra a ditadura implantada no país, como as que apareceram no Amazonas e no Mato Grosso. A natureza, no filme, é pacífica, enquanto a modernidade explode o mundo em bombas, metralhadoras, tanques, exércitos, e de uma sociedade em que a cultura de massas, multidões, direciona decisões sobre ela mesma. Ainda não se ouvem princípios democráticos, mas a fala de um discurso centralizado em uma pessoa, um indivíduo, a pessoa política da mídia – um mítico salvador. A *mise-en-scène* do filme invoca menos ficção que algo como o ensaio fílmico.<sup>147</sup>

O programa no qual o discurso é pronunciado não é de auditório, não se assemelha a uma propaganda eleitoral. Não possui semelhanças com programas de uma mídia para grandes públicos. A força e foco do discurso estão na radicalização grossa da performance fascista, desempenho que tem pouco a ver com figuras políticas populistas brasileiras como o modelo manso de Getúlio, ou, para continuar no cinema, de José Sarney – vista no documentário produzido por Glauber Rocha, *Maranhão 66* (1966). A crítica intensa do filme é proporcionada pelo viés que Tonacci dá na distância entre mundos do contexto político pós-68, o campo da política institucional, e o da discussão fora do oficial – já no embaralhamento entre idéias de esquerda e direita. A ênfase está, apesar de tudo, na execução do discurso de

---

<sup>147</sup> Cf. Lopate, Phillip. “In Search of the Centaur: The Essay-Film”, in *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Edited by Charles Warren, Wesleyan University Press, 1998. pages 243-270.

uma espécie de governante tradicional que se utiliza da mídia televisiva, na procura do público.

*O Bandido da Luz Vermelha* - Já no filme que presta mais atenção ao lado cômico que a TV brasileira exprimiu em seu avanço estilístico, o ator Pagano Sobrinho, que interpreta o aqui citado político, surge após a metade da narrativa. Ele não passa de um coadjuvante do heroísmo ridículo do bandido, mas toma a cena para si em discursos direcionados diretamente para a câmera – não mais de cinema, mas de TV, no momento de seus discursos.<sup>148</sup> A atuação do político faz parte do escracho geral, com tonalidade chanchadesca, que Rogério Sganzerla impôs ao filme, e o ator, vindo da TV, encaixa-se nessa condução cômica. No registro marginal, o tom geral de paródia já foi visto por alguns estudiosos, porém, na ligação com essa tradição televisiva há uma lacuna – já que essa mídia possuiria traços de uma cultura de massas extremamente direcionada e intolerante, algo que foi até identificado como erro de posicionamento e de atividade de uma grande parte da intelectualidade.<sup>149</sup> A paródia,<sup>150</sup> como estilo de linguagem usado no registro da modernização e comercialização do audiovisual brasileiro, foi um dos fundamentos usados no intuito de popularização, de abrangência do personagem em mídias. Essa particularidade estilística não é encarada como apenas artifícios cômicos pois o ganho crítico dessa manifestação fica também evidente.

Em *Luz Vermelha*, portanto, o personagem político assume o tom grotesco e perambula como um descompromissado. Ele chega ao filme para dizer exatamente *o que o povo precisa*, dando a entender que na visão paródica, o herói politizado é assumidamente um bufão.

*Terra em Transe* - Em *Terra em Transe*, filme basilar da troca entre militância cepecista e re-elaboração tropicalista, um dos personagens principais da trama entrecortada é coordenado, em seqüência, por uma reportagem. Porfírio Diaz, o futuro ditador de Eldorado, é caricaturado por Paulo Martins, jornalista e poeta que usa a TV como mídia aberta contra a tirania e provável crescimento político de Porfírio Diaz. Diferentemente dos filmes anteriormente vistos, não se ouvem os discursos, mas sim uma narração *over* que pontua as

<sup>148</sup> Algo muito semelhante com a seqüência em que o gigante Piaimã mostra aos jornalistas que achou o muiiraquitã na barriga de um bagre.

<sup>149</sup> Cf. MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

<sup>150</sup> A paródia não só em seu aspecto carnalizante, parte do conceito que sofre inflexões importantes na teoria aqui no Brasil, mas em seu aspecto crítico de uma condensação modernista, uma problemática que pode ser visualizada em WOOD, Paul e HARRISON, Charles.(org). *Art in theory, 1900-2000 – an anthology of changing ideas*. EUA: Blackwell, 2002, p 701, onde se vêem escritos situacionistas re-invertendo a paródia ao tom da seriedade, tomando distância de como a comédia, em geral, é apreendida pelo público.

características do personagem, inventando o tom da ironia no filme. Em outras passagens, como nos comícios ao ar livre, outra câmera além da que grava a diegese chega a aparecer. Sem contar com as várias intervenções *brechtianas* de fala direta ao público, como uma instância didática que beira o surreal por sair do ritmo narrativo e elevar-se ao *status* de documentário, verdade, realidade – em um filme ficcional. A câmera, portanto, quando surge no filme, está dando a pontuação de realismo que seria necessária à verossimilhança da ficção, já que esta é totalmente entrecortada em sua instância narrativa. Não se sabe, no filme, quais os momentos em que a câmera é ausente. Na verdade, ela é encarada pelos personagens do filme em momentos-chave, que tiram o discurso fílmico do plano consciente.

Levando-se em conta que Paulo Martins, como personagem dialético que, como toda a tonalidade do filme, deambula entre a ordem oficial e a desordem alternativa, sua intencionalidade política de crítica é dimensionada por um discurso indireto livre, comum ao cinema moderno. Desta maneira, a crítica feita por Glauber ao Estado, ou ao estado das coisas do país, é quase documentária – numa apreensão que poderia passar pela reconstituição alegórica, que chega ao figurativo, mas historicamente é reconhecida como um recado direto ao contexto, ainda que ambíguo na forma. Essa profundidade catalisadora do filme mexeu com o ambiente cultural, da maneira de um recado *verídico*.

Neste personagem e seu ambiente analisado, podemos constatar que a força irônica foi bastante explorada na época em que as imagens audiovisuais se formavam no país. Uma tradição da cultura popular embasa toda essa construção – algo que já foi trabalhado aqui neste trabalho, mas demanda uma explicação metodológica para que passemos ao ambiente real captado pela lente documental do aparato cinematográfico.

Sendo ‘Macunaíma’ identificado com o malandro típico, como o Malazarte, Zé Pelintra, o arquétipo *Trickster*, um herói infame da “populaça”, das baixas classes, seu espetáculo no filme é então completo em existência crítica. No âmbito dessa espécie de arquétipo adotado, assumido como máscara social, tão bem conhecida nos termos da malandragem, a inversão toma o tom da organização de um espaço que ainda é novo na consciência imaginária do cânone ocidental. Só com as desconstruções vanguardistas essa atuação pôde, e pode ainda hoje, ser observada fora da posição pejorativa que o caráter popular possuía diante de uma cultura erudita de elite. Neste sentido, mesmo vestindo-se como um *gentleman*, Zé Pelintra ainda é filho bastardo de uma miscigenação que, por motivos sócio-políticos (que abrangem também a estética), não é aceita pela cultura oficial.

Essa oficialidade se determina, historicamente, como visto, pelos aparatos estatais, constitutivos e formadores de uma sociedade civilizada no território de uma ex-colônia que ainda servia a uma força internacional do capitalismo mercantil. O malandro, portanto, não faz parte desse jogo que possui regras internacionais – ainda que queira participar. Sua atuação é fincada no território, porque sua liberdade, ainda que nômade, é limitada a sua possibilidade, e a sua independência restrita. Sempre deve favor, pela herança social escravista,<sup>151</sup> à promessa heróica que fez a alguém, que ordena seus conflitos caóticos. Ao seu caráter (ou falta de), fica a dimensão paródica aqui levantada – que na estilística moderna ganha *status* de convenção. Sua arte, ou má arte, é invertida, e seu desordenamento compreendido. Só aí pode ser adequado a uma tipificação entre mundos.

Em 1974 foi lançado o filme *Iracema, uma transa amazônica*, pela equipe de jovens cineastas – Jorge Bodanzky, Orlando Senna e Wolf Gauer. O roteiro tinha como condução o personagem picaresco, já malandro, de Tião Brasil Grande, uma espécie de caráter aproveitador e observador do avanço moderno na floresta Amazônica. Tião, interpretado por Paulo César Peréio, é um caminhoneiro que busca sobrevivência explorando a selva em sua riqueza, transportando matéria-prima pela então recém-construída no governo Médici, Transamazônica – uma estrada de terra, ainda inacabada, tal como o extrativismo da grande floresta.

O esquema dramático que envolve Tião Brasil Grande e Iracema exige que esses dois intérpretes se movam em direções opostas. Ele é o simulador (desenvolvido) que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande e, ao mesmo tempo, continuar a mostrar-se Peréio. Ela é a atriz que procura interpretar seu papel (o da moça Iracema), mas não consegue dominar a representação e vê seu trabalho desajeitado converter-se em uma citação de si mesma, de sua condição real de origem, enquanto tenta ser a personagem.<sup>152</sup>

Peréio e Tião Brasil Grande são a mesma pessoa na indistinção entre documentário e ficção. Neste caso, o personagem que Peréio traça nas provocações reais entre as pessoas que vivem na cidade e nos arredores de Belém são o imprevisto que o momento irônico propicia.

*Iracema* é também visto como um documentário, em suma, e documentário, na visão da estética cinemanovista, era também observar a categoria “povo” no desvelamento da alienação do espectador. Porém, não há muito do caráter auto reflexivo no filme, próprio dos documentários vindos dos debates de Rouch e dos problemas acerca do espetáculo da cena,

<sup>151</sup>Cf. SCHWARZ, Roberto. *Idéias fora do lugar. In: Cultura e Política (1964 – 1969)*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>152</sup>XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 83.

temáticas incluídas na década de 60. Lembremos que *Iracema* é a virgem dos lábios de mel, personagem do romântico de José de Alencar, que àquele momento prometia aos leitores do país uma identidade, lastreada no nacionalismo, patriotismo, progresso do segundo Império, em vias da proclamação da República Velha. A índia *Iracema* sofre como a verdadeira virgem, na troca desigual entre colonizador e colonizado. A cena do livro é retratada pelo filme e atualizada ao contexto político da década de 70. Em *Iracema* (filme) se vê uma espécie de comédia ao longe – uma sátira, no fundo, com o próprio cinema, se encarado como um filme que se mantém na denúncia de uma exploração e de um progresso irresponsável; paradoxalmente, neste ponto, revelando-se uma metalinguagem de sua própria filmagem, que capta tudo nos artifícios da ironia. O tom burlesco, permeado ao longo do filme, encarnado também principalmente pelo protagonista em seu sarcasmo, não domina o filme, mas de certa maneira aparece em sua narrativa com insistência. Algo completamente distinto da seriedade, objetividade, veracidade e credibilidade almejada pelo documentário – se o encaramos como um gênero, ou como uma instituição do “fazer cinema” – um dispositivo. Silvio Da-Rin levantou a questão da auto-reflexividade na primeira comédia:

A auto-reflexividade acompanha o cinema de ficção desde seus primeiros tempos, pela via lúdica da comédia. Um dos filmes da série *Uncle Josh*, realizada por Porter em 1902 para o catálogo Edison, mostra a ida de um caipira ao cinema e as trapalhadas provocadas por sua confusão entre representação e realidade: assusta-se com a imagem de um trem que parece avançar sobre ele, quer abraçar uma bailarina, tenta apartar dois lutadores e acaba derrubando a tela e saindo aos tapas com o projecionista.<sup>153</sup>

Assim são também *The Cameramen* (1928), de Buster Keaton, o eternizado *Nanook of the North* (1929), de Robert Flaherty, e em certa medida *O homem da câmera* (1929), de Dziga-Vertov. A auto-reflexão junto ao tom jocoso incita o espectador da modernidade, e mostra o que o cinema possui e está ali trazendo consigo, na provável troca entre o filme e ele, fora da inocência do espectador inerte. Porém, aqui, essa modernidade fica na incompletude, por isso a tonalidade irônica diante da cena com ares desenvolvimentistas. Essa mesma tonalidade é resgatada no período de modernização aqui focado, durante a ditadura militar no Brasil – um “Brasil que vai pra frente”, como o Brasil Grande. Tem uma cor muito mais intensa que na comédia burlesca, ou seja, na ironia junto a alegorias e figuras da ordem e do progresso invertidas e carnavalizadas no mais genuíno modo picaresco, a citação fica

---

<sup>153</sup> DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azouge Editorial, 2006. p. 172-173. Na modernidade do cinema, como atesta o documentário *verité*, a auto-reflexão é artifício inerente à construção do filme.

sendo a mesma do avanço econômico e tecnológico em funções distantes das camadas mais populares.

### 3.3 A cena política – o “ritual do poder”

A estratégia adotada era a de pegar a realidade da Amazônia de dentro para fora. Como objeto de filmagem, a floresta e seus habitantes se manifestavam muito mais livremente com essa quase “insignificância” da equipe. No filme *Terceiro Milênio* (Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, 1982), Evandro Carreira, Senador da República, direcionava com sua presença estridente os documentaristas sendo um dos habitantes do lugar, e ao mesmo tempo um dos componentes da comitiva, da equipe de filmagem. Este personagem real do documentário tinha plena consciência do filme, e evidenciava à câmera aquilo que fosse mais proveitoso na discussão sobre o tema proposto: a situação de esquecimento, de exploração, de violência e, no extremo oposto, de riqueza que a floresta abrigava ali no início dos anos 80. Não por acaso a equipe escolhe Evandro como subterfúgio para a observação daquilo que podemos chamar de ‘objeto de filmagem’. O problema que o filme coloca, retomando a idéia de mesclar realidade e ficção adornada em *Iracema...*, ultrapassa o campo temático, e atinge tanto a metodologia de filmagem/abordagem, quanto o estatuto de realidade que o documentário sempre teve como sacralizado, o fator que dá a incumbência de “dizer a verdade”, sendo ele um filme do real. Mesmo no âmbito da comicidade, tal como no exitoso *Iracema*<sup>154</sup>, Evandro era alegoria do contexto político nacional: uma figuração atrasada, mesmo que com lampejos carismáticos. Muitos, em exposições da época, questionavam os autores do filme se o Senador Evandro era uma pessoa contratada pela equipe para fazer aquele papel. Outros ficavam indignados com a atitude do político, ao se postar daquela maneira perante a câmera em oratórias missionárias. Filmes mais ativistas, tal como *Jarí* e *Terceiro Milênio*, eram exibidos no âmbito de cineclubes e sindicatos, como era o normal ainda na era de autoritarismo militar nos governos – este era o circuito da Dinafilme, distribuidora independente de filmes, situada à época no bairro do Bixiga, em São Paulo. A platéia, em geral, era algo que hoje chamaríamos de um público alvo restrito a intelectuais, militantes, estudantes, artistas e curiosos, todos estes, ainda, sob a alcunha de marginais de uma cultura opressora que se dizia oficial, ou que ordenava as comunicações sob o título da “oficialidade”. Bodanzky afirma em entrevista:

---

<sup>154</sup> *Iracema*, uma transa amazônica foi diversas vezes exibido na TV francesa e alemã, além de ter recebido prêmios em festivais: *Prix George Sadoul* (França), *Adolf Grimme Preiss* (Alemanha), *Encomio Taormina* (Itália), *12º Reencontre Film et Jeunesse* (Prêmio especial de Cannes, melhor filme de 1978)

Muito recentemente que o documentário tem ido para o cinema. O documentário ia para televisão. A televisão brasileira, até hoje, ainda não exibiu o *Terceiro Milênio*. (...) A TV aqui não tem o hábito, até hoje, de exibir documentários nacionais. O documentário brasileiro nunca entrou na televisão brasileira. Entra na TV Cultura... Tem o programa Globo Repórter, mas ele não é no formato de documentário, é de reportagem.<sup>155</sup>

Não só Jorge Bodanzky, mas Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, entre outros nomes conhecidos que elevaram o documentário brasileiro a formatos que dialogam com o poético-artístico, a pesquisa metodológica, o experimental didático, a etnografia, a sociologia, trabalharam no Globo Repórter fazendo reportagens, quando este tinha Paulo Gil Soares como diretor.

Ainda que houvesse a autocensura na própria emissora, os programas iam ao ar com a pauta proposta pelos autores. Foi o caso de *Teodorico, Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1982), que, como *Terceiro Milênio*, conseguiu retratar etnograficamente um bom manancial do gestual político coronelista, conservador, presente em partes esquecidas pela civilização no país. Como os filmes feitos para a ZDF alemã, as primeiras grande reportagens feitas para o Globo Repórter eram captadas em 16 mm, pois assim se preservava a qualidade fotográfica. Com a chegada do *U-Matic*, muito desse modo de produção teve que mudar, deixando claro que a intenção das emissoras brasileiras eram a rapidez e a objetividade, em detrimento da arte fílmica, nos programas e projetos-reportagens.

No Brasil o vídeo tomou conta. Não houve o 16 mm, ele não chegou a acontecer, foram produções muito esporádicas. Mas na Europa não: até hoje ainda se usa o 16 mm para a televisão. Porque aqui a qualidade não tinha grande importância. A TV era preto e branco, baixa qualidade, e o vídeo, inicialmente com o *U-Matic*, com aqueles sistemas todos, era muito precário. A TV européia não trabalhava com essa qualidade de vídeo. Eles exigiam uma qualidade melhor. Depois o vídeo foi melhorando de qualidade, e hoje praticamente é até melhor a imagem do que em filme, esse problema não existe mais. Mas na época era um problema muito sério: ou se fazia em vídeo ou em 16 mm. Se fizesse em vídeo, tinha que fazer em NTSC, que já não funcionava na Europa, a transcodificação era muito cara. Depois, filmar em *U-Matic* a qualidade era muito baixa. E a câmera 16 mm é pequena, era um pouco maior que essa aí,<sup>156</sup> então, era mais prático fazer nesse suporte. Além da possibilidade de ampliar para 35 mm.

Como um documentário, *Terceiro Milênio* exagera na rapidez de composição das cenas e riqueza de cenários reais captados, qualidade que falta a produções que preferem

<sup>155</sup> Entrevista de Jorge Bodanzky concedida ao autor.

<sup>156</sup> A entrevista foi gravada com uma Sony HD portátil.

grandes equipes. Ele, de certa forma, preconiza algumas produções feitas em vídeo com intenções experimentais, e, atualmente, alguns documentários que são feitos apenas com o autor e a câmera. A estética que juntava *direct cinema* americano e *cinéma vérité* francês, ou seja, de um lado a câmera e equipe invisíveis, do outro, intervenção no modelo de Jean Rouch, fomentava a disputa que sempre se dá entre metodologia e experimentalismo. No fundo, a etnografia pulsa forte, dando evidência à história que é esquecida. Wolf Gauer diria sobre *Terceiro Milênio*, diante dos outros filmes nos quais ele incorpora a equipe:

(...) este filme é o que mais transmite pra mim sobre o Brasil. Mais que o Iracema..., inclusive. No final ele explica o problema de nossa cultura política. A absurda separação entre os políticos e o povo, e a diferença total de pensamento estratégico dos políticos e do ser humano. Ao mesmo tempo, ele não mostra isso somente como negativo – mostra isso de uma forma humorística, e de uma forma que até emite simpatia. Eu tenho alguma simpatia por Evandro. Com toda aquela malandragem dele, até hoje eu gosto dele de certa forma. É uma coisa difícil de explicar. Ele não é um cara repulsivo, de forma nenhuma, mesmo o jogo político dele e tudo o mais. Mas eu cheguei à conclusão de que este homem não podia ser diferente. Ele é produto de nossa sociedade, de nossas tradições, pós-coloniais, ele não poderia ser outro. E não adianta culpar ele sozinho.<sup>157</sup>

Por outro lado, Maria Rita Galvão observava que o filme de Gustavo Dahl, *Uirá* (1972), inaugurava a imagem de um índio sob a lente da modernidade,<sup>158</sup> e fora do já conhecido nacionalismo romântico das obras literárias clássicas do início da República. O discurso desse filme engajado e antropológico certamente dá espaço para novas leituras de um anticolonialismo verificado pelo cinema que procura habitantes de terras “indígenas” arcaicas. Após *Iracema...*, o documentário adquiria uma abrangência no espaço ficcional de uma maneira que beirava a violência e ruptura radical de gêneros. É desta maneira que outras investidas como *Terceiro Milênio*, em pleno milagre brasileiro, viriam a surgir em sua proposta de enquadrar as populações indígenas do alto Solimões, invocando atitudes de desbravamento ao modo de Jean Manzon, ou do Marechal Rondon – ainda que fora das propostas conservadoras destes exploradores, estas que eram distantes do contato com a cultura e com os hábitos locais. O filme documentário de Bodanzky e Gauer chega às populações e observa os costumes: como se tratam, a maneira de falar pelo sotaque embaralhado, como se o índio Tikuna, por exemplo, fosse um habitante de outro país em pleno território nacional. Também, e, principalmente, a religiosidade do povo misto entre tradição católica (cristã) e cultura ameríndia.

<sup>157</sup> Wolf Gauer em entrevista concedida ao autor.

<sup>158</sup> GALVÃO, Maria Rita E. **Uirá: Em Busca do Cinema Brasileiro**. In. Revista Debate & Crítica, n. 5, Março de 1975. p. 110.

Todos os personagens que surgem em contos populares e permanecem na tradição oral da cultura de certas localizações fora de centros metropolitanos, não possuem pregnância nas criações midiáticas pela distância assumida entre as dimensões do espaço rural e do urbano. O herói popular, por outro lado, nasce da criação intuitiva, e por isso não possui a força de cisão do protagonista intelectual urbano, que chega a criticar aspectos sociais diretamente, ainda que no discurso indireto adotado pelos autores do Cinema Novo. O malandro, andarilho confuso, bêbado, direciona narrativas ao lado mais surrealista e pitoresco pós-68 - deixando o drama social da década de 60 um pouco defasado. Nisso, podemos afirmar que, com a evolução do uso que grupos, pequenas empresas de produtores do audiovisual faziam dos discursos que o cinema podia explorar o âmbito do desconhecido e do arcaico foi ficando mais perceptível em sua carga espessa de realidade. No filme que iremos analisar logo mais, cineastas que tinham sua formação rígida em dois dos mais espinhosos e fundamentais setores de qualquer obra audiovisual – a fotografia e a produção (respectivamente Bodanzky e Gauer) -, juntos, iriam gravar uma realidade das mais antigas, guardadas no museu do presente pelo esquecimento de qualquer ideologia de modernização, a floresta Amazônica e suas populações ribeirinhas. Povos estes que tinham a etnia e os traços fortes da cultura gestual, a *performance*, da época das colonizações – e que, com a carga da ironia sagaz que o estatuto cinematográfico nacional desenrolou como expressão crítica, aparecem no filme *Terceiro Milênio*. Tal desempenho nos remete mais uma vez aos caminhos da malandragem, que, como adjetivo, é o defeito do inapto à vida social e civilizada.

O personagem como foco, neste filme, assim como a câmera e a equipe, são parte de uma grande comitiva que ruma ao passado que vive no presente. É uma das metodologias de análise histórica de que a antropologia muito se utiliza, mas é também uma mobilização artística, experimental. A espiritualidade, no geral, dessa estética *vérité*, localiza o filme nos movimentos que herdaram formatos da intervenção artística, mas também da curiosidade etnográfica, de localidades distantes da urbanização. Desta maneira, a escritura documentária tem vigor fora dos padrões, evidenciando uma espécie de absurdo de um cotidiano popular – longe da observação do público metropolitano. Pouco se falou sobre o filme. Nossa observação tangenciará uma síntese que, como na obra, aponta para o personagem que é gravado e montado no improviso performático.

### 3.4 Introdução ao documentário *Terceiro Milênio*

Faltando aproximadamente 20 anos para a virada de milênio, a pequena equipe de documentários vai ao Amazonas (Estado e ambiente) gravar uma também pequena odisséia pelos rios Negro e Solimões. Observa-se a peregrinação de um candidato a governante do maior Estado da federação brasileira, chamado Evandro Carreira. Para o filme, dariam o nome da mudança temporal que provoca ansiedades de transformação ideológica, *Terceiro Milênio*. Não sem motivo o tema geral da obra é a ecologia, a natureza, a penetração da floresta virgem, inabitada pela civilização, já que nessa virada de século e milênio, setores progressistas se transfiguram em ativismo ambiental e se convertem ao estudo do *environment*, palavra que pode ser traduzida ao nosso contexto como meio-ambiente, abrangendo questões tanto psíquicas quanto geográficas do território, confirmando a geopolítica como campo e objeto de pesquisa com uma estrada que surge da Antropologia e chega até mesmo a setores mais fechados e tradicionais da cultura acadêmica.

Político em campanha, Evandro Carreira inicia o documentário em seu “*bunker*”, um comitê com uma estrutura de sobrado assumido pelo próprio protagonista, com ecos de um castelo antigo. Nos letreiros iniciais do filme vê-se que a viagem é “pelos confins do presente”, ainda que notações da memória local estejam na gravação. Ele terá, ao longo do filme documentário que se inicia, uma saga heróica própria de idílios antigos pelo mundo desconhecido – guiando uma equipe de seguidores, da qual inclusive faz parte o grupo que grava em imagem e som os delírios sóbrios do Senador, então candidato a governador do Amazonas.

A dupla de produtores, diretores, Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, lida com a realidade de povoações ribeirinhas, de antigas populações indígenas – àquela época, início da década de 80, caboclas e miscigenadas, e com o processo de modernização e civilização destas localidades. Manaus, capital, é o palco deste documentário. Também o Solimões, Javari, Içá, passando pelos municípios de Coari, Tefé e Tabatinga – cidade natal do personagem. O foco, do início ao fim do filme, é o **personagem real**<sup>159</sup> de Evandro, que àquela época exercia o cargo político de Senador da República. Ele voltava a sua base eleitoral numa campanha para governador, e sua odisséia pragmática se resume à procura de votos neste território. Ao lado de seu pragmatismo estava a propaganda profética forte deste terceiro milênio que chegaria,

---

<sup>159</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. p.161.

trazendo ao mundo uma espécie de consciência da “civilização aquática”, modelada numa “Atlântida” de então, lar de últimos respiros utópicos em fim de uma época – rumo a uma nova era (*new age*).<sup>160</sup> Sobre esse mito, algo já foi discutido levando-se em conta o imaginário de uma época em que se concebiam sobressaltos épicos<sup>161</sup> na sociedade. O embasamento que envolve o personagem heroico aqui, neste ponto, é o da realidade, ainda que nela haja focos de uma inesperada ficcionalização.

O filme está fora do padrão de qualquer documentário da época, encampando uma mistura entre o lado *direct cinema* e a imersão do *cinéma vérité* francês. A diferença fundamental entre estes dois estilos não está na acepção de termos que os denominam, já que para alguns teóricos e cineastas o que houve foi um “momento-verdade”, onde o documentário se afasta da busca da informação, procedimento este que se tornou massificado pela TV, e que ao longo das décadas aqui estudadas de 60 e 70 teve seu desenvolvimento em reportagens e programas de notícias. O importante a salientar é que mesmo havendo discrepâncias entre as denominações, que chegam a ser caracterizadoras de estilos distintos como a conhecida maneira “*fly on the wall*” do *direct cinema*, e a “*fly on the soup*” do *cinéma vérité*, em um contexto mais amplo de criação os estilos se coadunam.<sup>162</sup> Tal como o cinema de ficção, que à época usava cenas brutas, da realidade,<sup>163</sup> para ocupar partes da narrativa e quebrar instâncias e continuidades, deixando menos clara a disputa simplista que se põe entre a realidade (verdade), e a ficção (mentira). Levando ao extremo, alguns documentários questionariam esse estatuto de veracidade inerente ao contrato que se faz entre ansiedade do espectador e proposição do filme – e este é um dos tópicos estilísticos das atuações de Jorge Bodanzky.

Se atentarmos à filmografia de Bodanzky, que teve sua especialização patente em fotografia, a *mise-en-scène* da realidade sempre esteve em sua procura, desde seu filme inacabado com Hermano Penna (*Caminhos de Valderez*, 1971). Como diretor de fotografia, e, ou, operador de câmera, teve diversas experiências que podem chamar mais a atenção a uma pesquisa cuidadosa acerca do cinema feito em conjunto com a produção da então consolidada

<sup>160</sup> Cf. TOFFLER, Alvin. **A terceira onda – a morte do industrialismo e o início de uma nova civilização**. São Paulo: Record, 2000.

<sup>161</sup> JAMESON, Friederick. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. In: Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2004. pp 48-52. Jameson discorre sobre o épico norte-americano, e a colaboração desse estilo antigo ao fenômeno do *Pop*.

<sup>162</sup> Como no filme de Peter Wintonick *Cinema Verité – defining the moment*, de 1999.

<sup>163</sup> Vários casos de planos-seqüência adaptados de uma *mise-en-scène* documentária podem ser observados a partir do Cinema Novo. Neste trabalho vimos o caso de *Macunaíma*.

Escola de Comunicação e Artes, da USP. Em *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1969), filme produzido com equipamento da ECA, o discurso se desenvolve tal como um documento de uma peregrinação. *Hitler do III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1970) a força totalitária ganha metáforas de ficção científica, numa distensão própria de cinema que capta o *acting out*, algo que seria, mais tarde, melhor preparado por Bodanzky. Ainda no início de sua carreira como diretor, reveria sua atuação na Amazônia em sua biografia organizada por Carlos Alberto Mattos:

Reverendo esse período da minha carreira, acho que me pautava entre dois parâmetros opostos: não queria ser um Jean Manzon,<sup>164</sup> símbolo do documentarismo da direita, com fotografia excelente e quadrada, câmera no tripé e tudo arrumadinho como um cenário da Disney; nem queria ser um guerrilheiro.<sup>165</sup>

O *ativismo*, ambiental, cinematográfico, era uma espécie de impulso dos documentários que visavam uma parte do Norte ainda “desvirginado”. Tanto Jorge Bodanzky quanto Wolf Gauer dialogavam estritamente com o ambiente de produção paulistano – aquele que aqui se pode ver mais próximo da “marginalidade”. A produtora criada pelos dois chamava-se *Stopfilm*, e ambos atuavam junto à distribuição da Dinafilmes.

Este aspecto independente, chamado de marginal, também como um *ethos* cultural da época, ou temática que envolvia diversos filmes que iam da reconstituição de Lampião, do malandro urbano, do jeca picaresco e até do guerrilheiro, bandido criminoso, formatavam a modernidade sob olhares que tinham muito da ironia – tal como foi visto em *Macunaíma*. Veremos agora, numa observação do documentário, como há essa inserção dos autores e artistas em um contexto – da maneira mais evidente possível, que é na construção de um testamento regional, com a auto-reflexão inerente à montagem da não-ficção moderna numa inserção da equipe em seu objeto de observação, e na tomada de posição pela quase-neutralidade antropológica. Isso derivou em ares sutilmente paródicos à militância séria da política nacionalista, mesmo chegando ao local do grotesco, certas vezes.

O filme é, sobretudo, encaminhado de acordo com a ordem real de filmagens. Pode ser dividido em cinco partes, sem divisão de capítulos:

---

<sup>164</sup> Documentarista que, como Major Thomas Reis e Marechal Rondon, “desbravava” a Amazônia com imagens do olhar exótico e distante. A diferença entre esse olhar da direita para algumas investidas de cineastas de esquerda é a aproximação com o desconhecido desse exotismo, dando alma a algo que antes pareciam quadros de paisagens amorfas.

<sup>165</sup> MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky – o homem com a câmera**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p 148.

- 1- Apresentação do **personagem real** de Evandro em seu local de vivência – o lado malévolo do político em busca de votos, e ambiência da saga do herói;
- 2- Reconhecimento dos problemas e conflitos **locais**;
- 3- **Viagem** ao **desconhecido** na via do rio num grande barco do Senador, a *nave* da comitiva;
- 4- A estupefação da **religiosidade** (ritos, mitos) ribeirinha, no misto entre protestantismo, catolicismo, tradições indígenas e seitas estranhas ao mundo moderno;
- 5- A **volta** do “**herói real**” a seu ambiente de trabalho, **Brasília**. Essa divisão, que serve como roteiro de uma possível decupagem, não foi feita pela equipe de registro.

### **3.5 Terceiro Milênio – síntese da evocação dos poderes populares: Amazonas hidroesfinge**

O filme tem início com uma panorâmica que capta os muros pichados, com cartazes do então candidato a governador do Amazonas pelo MDB – Movimento Democrático Brasileiro, Evandro Carreira. “Este prédio é um prédio antigo”, fala Evandro evocando espíritos de outras gerações: “É o meu *bunker*, é... É o meu castelo, compreendeu? De resistência. Ou melhor, é minha *pilha*, compreendeu? Espiritual”. Ao falar *pilha*, a entonação muda, pois a conotação, o significado do termo não seria o mesmo que a palavra possui no senso-comum. Evandro é político em seu cotidiano, em sua gestualidade, comportamento, diálogo, atributos de um discurso que está embutido no corpo desse personagem real captado pela câmera. Ali sentado, atrás de seu birô, conta a seu assessor do passado antigo que o prédio remonta, que tipo de relação ele tem com o seu escritório – e como esse espírito do passado, em conjunto com o presente, possibilitaria a realização do grande sonho amazônico, que é “dar a partida para uma civilização autenticamente amazônica”. No fundo pragmático, uma tentativa de ganhar o Estado - na aparência, também.

Sem dúvidas a luta de Evandro como senador entra na história do partido que promoveu os debates, avançando a proposta de abertura e de democratização do país. O olhar,

ali no espaço fechado de um comitê de campanha eleitoral, é de atenção – inclusive nos certificados de datilografia e nos cartazes fotocopiados, informações que deixam transparecer, em termos macro-sociais, o que o termo *subdesenvolvimento*<sup>166</sup> queria dizer em teoria. Mas ali está a evidência da pobreza e da falta de recursos, numa perspectiva que ao longe demonstra um mínimo de perseverança nesse candidato próprio do interior do Norte brasileiro. O que deixa claro esse distanciamento entre sua condição de fato e sua aspiração é a comparação de seu pequeno prédio com um *Castelo*, com uma mansão. *Bunker* é um dos díspares incompreensíveis que o candidato solta sem o mínimo de preocupação em conotações diversas - o termo alemão possui a carga bélica como uma das suas acepções, como um esconderijo, um abrigo blindado contra ataques dos inimigos.

Ele mesmo se apresenta, no filme, sentado em uma cadeira, atendendo a um telefonema do então deputado Modesto Silveira. Não reconhece quem fala do outro lado da linha, mas dá a deixa para as várias tonalidades de voz com as quais lida todos os dias. A sua, a propósito, tem o carregado ‘rouco’ da entonação malandra – que sabe das coisas, mesmo sem saber. Evandro volta a ser personagem de filme, já que teve sua apresentação em *Jari* (Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, 1979). Aos poucos, também, o espectador que não viu Evandro brigando contra o projeto Jari conhece com mais proximidade o candidato. Há que se ressaltar que vemos um documentário com aspirações ficcionais, tal como no cinema direto (quando a câmera queria-se fazer escondida para captar os aspectos mais antropológicos do gestual e dos comportamentos de grupos e indivíduos). A ficção da realidade se expõe em dois aspectos, no filme: 1- na citada *performance*; 2 – na decupagem que faz a câmera, que atua como um olhar curioso, captando o cenário e sua relação com o personagem.

Na segunda seqüência do filme vemos a nave: o barco adquirido pelo Senador para conduzir-nos em viagem pelo rio Solimões. O motor da máquina pifa, e a excursão fica paralisada por 10 dias.<sup>167</sup> Levando-se em conta que o tempo conseguido pela pré-produção do filme era de um mês (segundo o projeto enviado à TV alemã), quase metade da viagem foi perdida ali. Houve outros agravamentos na produção que merecem ser citados, e serão ao

---

<sup>166</sup> FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. São Paulo: Global, 2009. p. 29. As regras globais são denominadas, ainda, como imperialistas na década de 70, como vemos em Florestan, que junta a teoria econômica à condição sociológica da dependência. O subdesenvolvimento, como teoria, vem de discussões do órgão CEPAL, e deve-se muito à obra de Celso Furtado a abrangência desse termo. Ver os comentários de OLIVEIRA, Francisco. **A navegação venturosa – ensaios sobre Celso Furtado**. São Paulo: Boitempo, 2003.

<sup>167</sup> Ver entrevista em anexo.

longo do texto, para a compreensão mais contornada das dificuldades que teve a equipe.<sup>168</sup> Na conversa de Evandro a respeito do ritmo diferente da Amazônia, desculpando-se por um lado, explicando-se por outro, o vazamento do motor da nave se torna um subterfúgio para o prolongamento do discurso sobre seu território incompreendido da floresta. Neste plano vê-se algo da equipe de filmagem, o microfone *shotgun* direcional – primeira incorporação dos equipamentos de gravação no filme, que já sai de sua condição de “câmera escondida”. A atuação é, portanto, direta, tal como evocada por Jean Louis Comolli, e citada aqui, da captação que beira um estilo do *acting out*.<sup>169</sup> As máquinas são, portanto, base da mobilização dessa comitiva, e propulsionam a interação e imersão entre, e na floresta. Mas o tempo, duração, a “sociedade tecnológica e cronométrica” está em outra dimensão – a do ritmo do trabalho, da modernidade, da proporção quantitativa que se depara diariamente com a sobrevivência pelo salário e pela pontualidade (do avião, do ônibus, do metrô), e pela substituição dos aparelhos quebrados. Na Amazônia, a complexidade é de outro nível, esquecido pelos “confins do presente”, que se contenta em “arrumar um jeitinho” em alguns problemas tal como um motor quebrado. Essa realidade está não só no jeitinho brasileiro que virou jargão, mas nos chamados “gatos”, nos “armengues”, “gambiarras” o trabalho improvisado que faz parte da ordem do trabalho informal, terceirizado, independente – aqui associado ao malandro. “Se estressar, tá liquidado: o carapanã come, o pernilongo mata, a malária destrói e o estresse enlouquece”. A frase é direcionada ao militante ecólogo José Lutzenberger, que foi adicionado à comitiva. O motor pintado era velho, por isso todos ficaram dias a esperar o conserto.

Evandro chama a si as reminiscências do império romano, do motor que rege o ocidente, e da *performance* que invoca uma cultura dominante e dominadora de povos bárbaros, sem que, para tal, fosse necessária sempre guerra. A postura deste Senador da República do Brasil não condiz com qualquer imagem clássica, pelo contrário. Como um bufão, Evandro faz piada da sua condição – a falta de recursos, por ele mesmo lembrada durante o conserto do barco. Mas a ambigüidade surge quando ele reage ao próprio ato e refaz o seu discurso, dizendo que a toga romana, substituída pela toalha pendurada no braço, estava

---

<sup>168</sup> A equipe era formada por Jorge Bodanzky (câmera), Wolf Gauer (produção), David Pennington (som).

<sup>169</sup> O conceito também é aplicado na psicanálise como a conotação de “exteriorizar”, e é traduzido como um verbo do inglês – existindo uma série de prolongamentos a seu respeito, preferimos focar no proposto por COMOLLI, Jean-Louis. *Op. Cit.* pp. 125-126. Esse *agir*, no cinema, tem raízes em *happenings* já citados pelas experiências de um filme experimental, ficando de acordo com a gestualidade irracional, ou inconsciente que vanguardas tentaram expor em obras. No caso deste filme, o *agir* está no personagem e na procura da câmera, como parâmetros propostos da observação.

lá por acaso, pois não era sua intenção “fazer o papel de Senador”. Essa ambigüidade é própria do personagem, que assume em posturas e discursos inflamados, com aparências de politização, dando a entender que vemos o Senador e, outras vezes, entra no caráter do indivíduo comum, que conversa com todos, carismático e simples. Destes dois formatos de sua *performance*, está por trás o pragmatismo fundamental que é causa do filme. Evandro não entra na máscara do trabalhador liberal, e discursa com entendimento de causa, como um profissional da política, algo que se associaria a políticos modernos e com a inflexão bem conhecida do liberalismo atual. Ele é, como mencionado por Bodanzky, uma pessoa “de lá do local”,<sup>170</sup> ainda que tenha aspirações ao cargo de governador e queira, como herói, salvar seu povo. É político por “vocaçãõ” – um dom divino, vindo de uma esfera maior que a que qualquer ser humano comum pode conhecer. São estas crenças que movimentam o carisma vocacional do personagem, que, sem entrar na sua psicologia (problema reiterado neste trabalho, já que Evandro, como personagem é real), se vê na incumbência de narrar toda a viagem disparando suas idéias ao público imaginário que está atrás da câmara que o filma.

Não se conduz algo da aparência, ou da verdade do filme, mas algo que está entre, que “media”, a realidade e o resultado criativo. Aqui, atentamos ao efeito causado pelo desempenho do personagem real, que é escolhido pela equipe de filmagem como condutor da narrativa, da viagem, e se encaixa em diversos outros modelos de documentários televisivos que desenvolvem a estrutura do filme com foco no personagem principal. Seja ele um apresentador (desconhecido ou com renome, tal como o cientista Jacques Cousteau que curiosamente apareceria na Amazônia um ano depois do lançamento de *Terceiro Milênio*, 1983), ou um representante da cultura local. Em Tabatinga, entre o povo Maiuruna, ou mesmo no povo Ticuna (*tikuna*), a mesma potência verdadeira é lograda pelas filmagens – ainda que sob a ficção da popularização promovida pelo tratamento populista dado por Evandro. Este é o personagem, portanto, anticientífico, antiverdade, em um esquema de filmagem que promove, historicamente, um estatuto próprio da gravação da realidade.

À parte do pragmatismo, a ciência de Evandro é, basicamente, a evidenciação de uma nova civilização a ser criada – a chamada “civilização aquática”. O movimento da câmara é também o movimento leve e calmo dos barcos à deriva nas águas dos rios. Para a quebra do clima, dando uma tonalidade de modernismo à linha paródica, Evandro é focalizado como um *triboulet* carismático, que desafia as regras do Rei (no caso moderno substituído por um

---

<sup>170</sup> Entrevista com Jorge Bodanzky, em anexo.

Estado Republicano) – atitude que é louvada pela eleição de sua centralidade no filme, como o “Senador personagem”. (fotograma 12)



Fotograma 12 – Evandro Carreira com calça acima do umbigo, no “carisma” *triboulet*

Percebe-se que gradualmente, suas atitudes perante a câmera (o que chamamos aqui de um dos fatores da *mise-en-scène* do filme do real) se modificam, já que tempo narrativo da montagem foi também o tempo de gravação do documentário. A diferença está na ordem de aproximadamente 10 para 1, da quantidade de filme para o que foi editado – enfim, foram semanas de filmagem, para que a narrativa fosse construída na obra. O comum, e o procurado, em filmes *vérité* são o espaço e personagens filmados acostumados com a presença da câmera, esquecidos que estão sendo filmados. Isso não acontece com Evandro – pelo contrário. Um pequeno *show* é feito desde a pintura de seu nome no barco, que deve ser “visível a quinhentos metros de distância”, até com relação à perseguição do Estado à “equipa cinematográfica” – paranóia do herói que se esconde do rei, mesmo fazendo parte da corte. Esse *show* não adorna a realidade, como normalmente é percebido em um teatro de rua. A *performance* histriônica é a realidade, que se adorna com os fatos reais da narrativa. Qualquer coisa é adicionada à figura excêntrica daquele Senador, da formatação de seu nome no barco ao clima de observação constante – não a ubiqüidade da câmera, mas o panoptismo do Estado que ele próprio representa e se põe contra.

Na primeira aparição de habitantes locais que se deixam filmar, vê-se uma cabocla com problemas de saúde. Ela tem 25 anos, e sete filhos. Ela não olha nem para a câmera, nem para o Senador, que lhe pergunta o que sente. Tem traços índios, mas veste-se como uma ibérica – inclusive com o detalhe do guarda-chuva funcionando como guarda-sol. Sua dor não é compreendida pelo Senador, que não pode salvá-la (apenas uma das atribuições heróicas

que lhe são concedidas erroneamente pela população ribeirinha, que não consegue expressar sua condição de dificuldade – sendo essa impossibilidade de comunicação uma das expressões incompreendidas).

O Senador erra constantemente em suas estratégias e dizeres. “Aquele pássaro se chama Ariramba. Não é ariramba, Monteiro, aquele pássaro!?” – “Gaivota”. São traços que assume na paródia carismática de sua *performance*. Demonstra sua inaptidão à função heróica que lhe atribuem como provável governante, e guerreiro das causas nobres.

Destacamos aqui uma série de panoramas.<sup>171</sup> Eles identificam aquilo que será o cenário real da viagem. Compõe o horizonte (do grego *horizein*, com significado de limitar), a circunscrição do que se pode perceber, ao mesmo tempo o prelúdio da instituição cinema, em grandes espaços que serviam para comportar pinturas de paisagens, onde diversas pessoas pagavam para entrar e assistir – imagens paradas, mas monumentais, enormes em tamanho, que davam a impressão de que um francês, ao entrar no estúdio, poderia se reportar ao *Grand Canyon*, tão filmado pelo *western* americano. A paisagem<sup>172</sup> (*paysage*) é o pano de fundo do épico, como dito, o cenário para a atuação dos personagens. No caso do documentário, com o mesmo impulso proporcionado em cenas externas da ficção, a paisagem funciona como quadro de um território existente, localizando a filmagem.

O fundo que se vê dos rios é um dos fundos cenográficos da atuação tanto do barco, quanto de Evandro, da equipe, e demais personalidades que fazem parte da comitiva. A figura principal é o protagonista, por qual a cena sempre se envolve, num *trompe l’oeil*. A cena real<sup>173</sup> é invertida com o *theatrum mundi* de expressões populares, em manifestações que são guardadas como heranças performáticas, imagéticas, mas ativas, de pessoas vivas, que servem como referência e molde para a continuação de costumes e culturas. O *tableau* é visível na realidade. Essas formas são captadas pelo olhar da câmera que parece ansiosa por ficcionalização,<sup>174</sup> tocando no gestual mais antigo que pode ser guardado. Ou seja, a troca entre a “mata virgem” e a “película virgem” se dá no desbravamento, defloramento citado pela estridência de um representante do Estado em meio às antigas nações indígenas já

<sup>171</sup>Cf. AUMMONT, Jacques. **O Olho Interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 54-59, Cf. *Idem*. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 2009 p. 80, e SCHWARTZ, Vanessa. O Espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Cosac & Naify, 2001, p. 355.

<sup>172</sup> O termo é próprio da recepção documentária. Em artigos diversos ele é usado com a acepção que vem da análise pictórica, passando pelo pré-cinema, no cinema, e em quadros audiovisuais contemporâneos.

<sup>173</sup> Cf. BALANDIER, Georges. **O Poder em Cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

<sup>174</sup> A citar, o contexto do espetáculo midiático que se fincava no cinema brasileiro no início da década de 80.

modificadas pela cultura ocidental, modificação notada pelos trajes, línguas, maneiras. A mistura é entre um arcaico idílico e a *profanação* da observação moderna pela câmera que capta essa história do presente.

Durante as filmagens dos horizontes cotidianos das margens do rio, há falsos cortes, saltos elípticos no tempo do que é gravado – algo que posteriormente será editado, intensificando essa potência. Das paisagens, portanto, vê-se uma mudança rápida para um dos assuntos principais, que são tratados pelo documentário.

Em uma seqüência, por exemplo, um agrupamento de madeireiros reivindica melhor avaliação nos documentos para aquisição de pequenos financiamentos pelo Banco do Brasil, a extinção da FUNAI, a retirada dos estrangeiros americanos que se aproximam dos índios em ONGs - organizações não governamentais (supõe-se isso), e, finalmente, acabar com a extração do petróleo na floresta. O jargão puxado por Evandro vem dos movimentos estudantis: “trabalhador unido, jamais será vencido”, mas também se remete aos movimentos grevistas do ABC paulista, contemporâneo das discussões mais intensas a favor de melhorias de condição de trabalho, e que foi adotado por partidários da democratização. O que não convence é a tomada de partido dos madeireiros, que aparecem também em outras ocasiões como em *Iracema...* (1974), à crítica do extrativismo antiecológico. Evandro se reúne com eles e consegue, aparentemente, angariar votos em sua campanha para Governador, já que os pequenos madeireiros existem em maior quantidade que as grandes empresas – não em montante de capital, mas em número de votos. Fica, portanto, o eco político próprio do cinema documentário engajado do Cinema Novo, que mostrava o povo como categoria, em classes distintas, e a ideologia como outro pano de fundo cinematográfico. No entanto, o modo de abrangência se diferencia do sociológico anterior, implicando na citada neutralidade e afastamento de qualquer opinião a respeito da realidade local.

Uma das forças do filme está na captação deste modelo de político pré-midiático, antes dos discursos feitos para horários eleitorais televisados e do jornalismo que persegue as declarações da personalidade. Evandro, por vezes, realmente esquece que está sendo filmado, e provoca em voz alta, como num palanque, revivendo aquilo que no documentário de Glauber Rocha também foi gravado na oratória de José Sarney. A importância dessa cena, no filme, se dá por esse vigor ao discursar, deixando-a difícil de se acompanhar, mimetizar, dialogar, de se adotar por qualquer outra pessoa comum. Evandro exercia um cargo político, mas também era um caráter político no cotidiano, algo que o deixava, em frente à câmera,

num patamar de agenciador dos problemas locais – provocando a identificação *cabocla* necessária para a mobilização popular. (fotograma 13)



Fotograma 13 – Política do diálogo, ao estilo militante

Numa outra seqüência, em entrevista com Paulo Lucena, indigenista preso, Evandro cita uma provável “tramóia diabólica”. Essa trama com teor paranóico teria sido proporcionada por organismos do sistema pelo qual o Senador advoga. A dominação ainda permeia os espaços dos “confins”, longe de regiões urbanas – lembremos da troca de universos feita por ‘Macunaíma’, entre as dificuldades da selva e a perseguição da cidade.<sup>175</sup> ‘Macunaíma’, como espectro, prefere o mato ao cosmos citadino. A sua missão heróica é trazer sua natureza, regionalismo à cidade. Evandro e equipe, a inversão disso. Em uma rápida cena de ambiente vê-se um pequeno comércio da cidade, com som ao fundo do grupo alemão *Genghis Khan* (que destoaria por completo não houvesse o diálogo proposto pelo próprio filme com a cultura alemã<sup>176</sup>), disponibilizando à população cabocla uma série de produtos comprados “diretamente de São Paulo, da rua 25 de março”. A câmera capta somente índios com hábitos brancos, pois já prepara a visita que é feita à nação *Tikuna*, caboclos que implicam em discussão étnica e cultural – espiritual -, sem precedentes em uma antropologia

<sup>175</sup> Sobre essa mudança em vistas da modernidade, ou a distância entre o mundo pré-moderno e o moderno, ver o ensaio de SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In. CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. Org. O Cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac&Naif, 2004. pp. 95-123.

<sup>176</sup> Se lembrarmos, o primeiro cineasta a imergir na Amazônia, e discutir intensamente em seus filmes o processo de civilização do território, havia sido o alemão Werner Herzog. O filme *Terceiro Milênio* foi totalmente produzido com recursos da ZDF alemã.

visual. Os ideais urbanos persistem na paisagem da selva, e desconfortam qualquer idílio do arcaísmo.

“Foi este que nos inquiriu que equipa cinematográfica é essa... o chefe da FUNAI, um sargento”. Evandro Carreira continua sua preocupação com o Estado e a intervenção autoritária, com o exemplo da prisão de Paulo Lucena. Logo após a câmera o flagra dando um cartão ao índio, caboclo, tikuna, que mal fala a língua portuguesa, na intenção de manter contato. “Com o emblema da República do Brasil, eu sou Senador pelo Brasil quero te dar um cartão meu, com meu endereço em Manaus e em Brasília”.

### 3.6 Início - A saga do desbravador moderno

O barco finalmente sai, após o panorama pela população ribeirinha. Evandro, embaixo de uma tempestade, estuda em trajes de banho, que dificultam sua credibilidade como representante da política oficial<sup>177</sup>. Durante a viagem uma lancha com representantes da FUNAI pára o barco de Evandro e estabelece que as terras delimitadas como indígenas não podem ser transpassadas. Monteiro, o Sancho Pança assessor do Senador, confirma que o órgão do governo esconde a miséria e falta de condições de sobrevivência por que passam os indígenas, explicando que quando Vossa Eminência, o Papa, esteve no Brasil, um representante de tribos da Amazônia teria conversado com o Vaticano. A velha disputa pela alma índia não está posta, mas sim o território onde ele vive - qual o valor desse local. Monteiro afirma ser este um problema internacional, e se revolta com o problema do uso das terras não delimitadas pelo desmatamento, e, ou, plantações monocultoras. A palavra de ordem invocada ao Papa, pelo povo, era: “João, João, João, o índio é nosso irmão”.

Gambini, no momento em que cita a tomada das almas indígenas pelos exercícios de Inácio de Loyola, ponto que foi inclusive, citado pelo autor brasileiro, estuda G. Jung.<sup>178</sup> Os fenômenos de projeção se adaptam a uma teoria cinematográfica, não só no sentido do aparato que projeta imagens em uma tela, o écran, mas em um significado de estudos da *psiqué* que é projetada em outro indivíduo – o problema, em *frames*<sup>179</sup> sociais, da consciência. O cinema provoca identificações, de maneira inesperada, a séculos de distância de uma tomada da

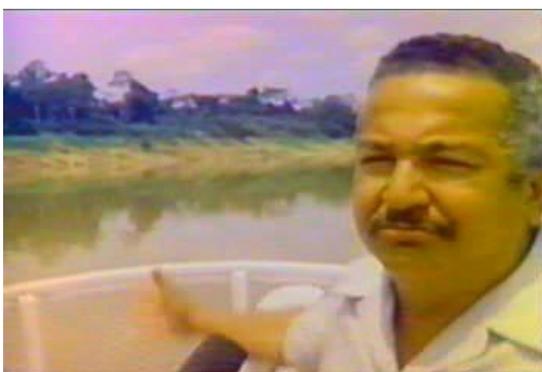
<sup>177</sup> O documentário, por fim, foi exibido no congresso nacional, onde a figura de Evandro foi veementemente criticada por atentar contra o decoro parlamentar.

<sup>178</sup> GAMBINI, Roberto. *O Espelho Índio – os jesuítas e a destruição da alma indígena*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. p. 95.

<sup>179</sup>Cf. GOOFMAN, Erving. *Frame Analysis: an essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA, US: Havard University Press, 1974.

consciência do índio pela igreja católica no processo de colonização. No entanto, a luta desigual entre “naves” européias e habitantes selvagens é visível no presente filmado. Neste caso, o aparato cinematográfico, representado principalmente pela gravação da câmera que promove olhares e perspectivas sobre (ou sob) a realidade, remove uma poeira de uma história que não provocava, não mexia, não fazia mais parte do presente e acaba defendendo teses. A força cristã na Amazônia era parcialmente desconhecida – entra em pauta com o registro que é visto em filmes como *Terceiro Milênio*, ou a *Igreja dos Oprimidos* (Helena Salém, Jorge Bodanzky, 1986). O que não se vê, ainda neste momento, são genocídios e, ou assassinatos de índios e tribos inteiras no interior da floresta, como extinção simbólica e material de várias etnias – ao modo predatório.

Nos fotogramas 14 e 15 um afastamento da câmera induz um discurso que dissocia a realidade captada pelo documentário, ou a potência que possui essa realidade, do que é filmado, gravado, tratado, decupado. A montagem se dá em um nível de improviso, e a planificação inerente ao fluxo da filmagem. Os quadros são propostos em surpresas, e não feitos antes em fotografias das locações. Bodanzky capta o personagem em um de seus discursos, e este é perfeitamente adequado ao momento diegético. O assunto é a ingerência e perseguição da FUNAI, um instrumento de exploração e dominação do índio (e mais nada), já conhecido por quem acompanha a narrativa. Ao fundo está a paisagem, nos níveis de espelhamento do rio, mata e céu, na compreensão da linha ribeirinha seguida pela embarcação que desbrava campos demarcados pelo governo. O microfone visível no plano representa a equipe, quase sempre enquadrada no filme. De repente a câmera faz o *travelling* em recuo, e mostra a indumentária do político em discurso. A intenção do recuo é clara, de dissociação do que se vê, e de reflexão sobre o discurso e do posicionamento irônico que o personagem real possui nessa persistente liberdade em seu gestual e vestimentas.



Fotogramas 14 e 15 – afastamento da câmera irônico

Evandro, por um lado, causa admiração em seu discurso fincado na brutalidade do local onde vive feito em um despojamento que beira o cinismo atribuído pelos anos de vivência esquecida (afinal, ele é um desconhecido, até a sua aparição em Jari); por outro, causa desconforto e tira a credibilidade a quem procura o discurso tradicional – que é evocado pela própria oratória do Senador. Essa ambigüidade transpassa todo o filme, deixando o personagem rico em seu delírio, que muito tem a ver com qualquer ativismo ambiental que viria a ser muito reincidente em anos posteriores. No quesito da cena, é um personagem que lidera, mesmo *sem caráter* para isso. Uma sombra arcaica levanta a situação dessa oratória contra o Estado, herdado pela cultura civilizatória vinda de filosofias que nunca tiveram ligação alguma com a vida indígena – a não ser com a “descoberta” do paraíso em terra. Tirando a carga dominadora, fica a incompreensão, a não-identificação, a não-projeção, e Evandro ganha um vigor “mítico”, ainda que na paródia do rebaixamento de qualquer ritual. Por fim, no exemplo aqui citado, Bodanzky ajoelha-se, e capta com a câmera o fim do discurso num *contre-plongéé*, uma espécie de reverência à irreverência personagem. Assim, desta forma lúdica, o traço comediante é posto em patamar de seriedade, tirando o humor dos planos e, no máximo, propondo a sutil zombaria que distancia o espectador da ladainha populista já acostuada e bem exercitada pelo Senador. Como não há ordem na selva, o sentido promissor de qualquer entendimento se esvai em uma desestabilização – algo que demanda uma percepção mais apurada, mais ativa, que a câmera assume:

Na construção de paradoxos e efeitos de estranhamento do filme, realidade-ficção, barbárie-civilidade, sociedade-estado, natureza-homem, acaba jogando um papel decisivo o trabalho da câmera, seu posicionamento, movimentação, enquadre. Em particular o uso que faz da grande-angular permitindo colher em toda a sua largueza a simultaneidade de gestos e olhares bem como as distâncias habituais ou convencionais entre as diferentes pessoas, observando dados espaço-antropológicos fundamentais e resgatando as relações problemáticas de sociabilidade.<sup>180</sup>

A falta de preparação midiática, de um desempenho que o enquadramento revele credibilidade, de uma contínua localização do personagem principal na tarefa de falar à câmera sobre o que se filma, faz da instância narrativa mais um dos focos embaçados deste documentário – tornando-o, portanto, in-credível. Ao chegar à tribo Mairuna ouve-se a voz de

<sup>180</sup> Cf. MACHADO JR, Rubens. “*Antidote à l'exotisme : TROISIEME MILLENAIRE*”, *Infos Brésil* n° 80, Paris, abril 1993.

Bodanzky conversando com o “ator real”, que é o Senador, a respeito da pouca luz dentro da Oca do chefe da tribo – o que impossibilitaria a fotografia. Neste caso, explicita-se o diálogo entre equipe e Evandro, que foi intensa, mas não evidenciada ao longo do filme. Este aspecto dialógico entre equipe e personagem é fundamental no documentário observado.

Bodanzky diria, a respeito da construção do personagem real:

Ao contrário de Iracema, onde tínhamos um roteiro e sabíamos onde queríamos chegar, em Terceiro Milênio nos deixamos conscientemente levar por essa nave, sem qualquer idéia preconcebida. Eu queria conhecer a Amazônia de dentro pra fora, a partir do que ela nos apresentasse. Evandro era nosso guia e leit motiv. Seria impossível domá-lo às conveniências de um filme. A idéia era deixá-lo livremente e registrar sua performance.<sup>181</sup>

Ele deixa menos clara essa construção, com a intenção de dirigir algumas *mise-en-scènes* com Evandro, pouco depois:

Mesmo no trato com Evandro, tínhamos plena consciência de estar construindo um personagem. Pedíamos que ele fizesse para a câmera alguns pronunciamentos mais objetivos sobre idéias que apareciam dispersas nas suas falas. É o caso da comparação da floresta virgem, que não deve ser estuprada, mas deflorada com carinho. Ou a preleção diante das vitórias régias.<sup>182</sup>

Não só por uma lança ter danificado violentamente a lente *zoom* da câmera Baby Eclair 16 mm, mas pela distância que há entre culturas, pela diferença de cenas e realidades, pela aparente “inexpressão” das tribos indígenas é que não se consegue compreender o que realmente acontece nas imagens vistas pelo documentário. Ali, o choque é também místico, visto que os gritos rememorados ao Papa (“João, João, João, o índio é nosso irmão”) são também a evocação da imagem ideológica de um Estado ocidental posto aos poucos sobreviventes dos povos originários do continente sul-americano desde a guerra pela colonização. Esse choque pode ser confrontado na intenção do assessor de Evandro, também funcionário da SUCAM, em colocar uma foto do Papa, ou mesmo do Senador, pendurada na oca dos índios. Tal momento será ecoado mais tarde no encontro com a seita protestante tikuna, de José da Cruz.

---

<sup>181</sup> MATTOS, C. *Op.Cit.* pp. 230-231.

<sup>182</sup> *Id. Ibidem.* pp. 237-238.

### 3.7 Confronto *versus* mistura



Fotograma 16 – Paisagem constante do filme

A equipe já está em sua comitiva buscando imagens do interior amazônico. A paisagem é usada como fundo para uma ambientação, (fotograma 16) mas também como indicação de que a embarcação já está em meio à mata. Não há mais caminhos trilhados, nem civilização mais próxima que a cidade chamada Benjamin Constant, próxima a Tabatinga. A estrada do local é o rio – por isso, dentre outros motivos da grande presença da água no território, a teoria de Evandro sobre a “civilização aquática”. Na viagem a embarcação encontra Manoel, um peruano, com sua esposa índia. Conversam ele e Evandro, sobre mitos da região, tal como *El Cavallo Cocho*, vilarejo e praia do Amazonas.

Mais adiante, após o banho matinal de cuia no rio, encontram a “célebre fábrica de compensados dos irmãos Mansur”, empresa peruana poluente e ilegal. Um representante da firma explica em uma entrevista que há uma enorme preocupação com a vida dos caboclos que trabalham no local. Os menores, por exemplo, trabalham por uma questão “humana”, pois muitos deles ajudam a sustentar a família com o ordenado que ganham. Muitos deles que perderam, inclusive, seus pais, por mordidas de cobras e demais acidentes. Ali se vê uma reminiscência do, se não o próprio trabalho escravo sendo admitido pelo Estado do Amazonas (sic), como se vê na placa de alvará concedido à empresa.

No exemplo do confronto que ainda não é explicitado em teorias, já que não se caracteriza nem como conflito de classes, nem como de etnias, uma história é contada à câmera de maneira distante de qualquer sensacionalismo incitado pela construção da ironia aqui codificada. Uma família de caboclos mostra restos de um crânio encontrado de um de

seus parentes que trabalhava na madeireira. Há pouco tempo ele sofrera um ataque de índios selvagens, descrito, da seguinte maneira, com o som de um rádio ligado ao fundo em uma emissora cristã:

Aconteceu que ele subiu pra cima pra trabalhar a madeira, aí chegou lá em cima o patrão deixou na beira pra pescar. Essa parte foi que pegaram ele, cacetaram com um cacete, os índios, quebraram a cabeça dele, rolaram o pescoço e levaram o corpo arrastando. Aí, enterraram os pedaços. Aí o patrão dele quando chegou foi lá cavar os pedaços, cavou e trouxe. E o corpo deixaram lá enterrado na mata. Ele trouxe esses pedaços da cabeça do rapaz, para mostrar pro pai pra não dizer que era mentira. Foi entre o Javari e o Lamerão, e a Atalaia do Norte.(sic)

Segundo o que se acreditava no local, mexeram com os índios e eles ficaram “bravos”. A situação é mais complexa, e não se acha prolongada pelo filme. Mas entende-se que há uma selvageria implícita de extrema violência que não pode ser gravada pela câmera, a não ser em suas bordas. Principalmente levando-se em conta que essa violência vem de uma “virgindade”, qualidade atribuída à mata, desde a ficção ao documentário aqui analisados – de uma provável ingenuidade dos chamados “selvagens” e “primitivos”. Povos que vivem no interior dessa mata “virgem” não existem para o imaginário dominado pelos anunciados cristãos. Deste modo, pouco se sabe da revolta indígena contra a cultura européia ocidental, fato que chega a ter relevância constatada, mesmo na paródia levantada pelo modernismo da **antropofagia**. Em uma seqüência que é próxima à descrição da tortura e do terror revidado por parte de índios selvagens, a discussão fica mais clara, pois se observa a educação como um dos agentes principais da modernidade, mais propriamente remetendo-se ao iluminismo enciclopédico, ou mais próximo da incivilidade romântica como a de Rousseau, imbricação de uma nova colonização. Ainda que, nos termos atuais, a educação por intermédio de uma cultura global possua a carga política de séculos, a vitalidade desta, hoje, está no âmbito da difusão midiática de fenômenos tidos como exóticos, diferentes, culturas regionais, ou esquecidas. Tal é o tema dos filmes aqui observados, mas principalmente do documentário.

Momentos de confronto, ou encontro, entre a equipe e a realidade local são a constante. Evandro discute com uma professora, cabocla como ele, Mara, sobre a urbanização da cidade que despreza as árvores em sua apresentação, no espaço em frente ao afluente. O vereador de Benjamin Constant teria derrubado 50 castanheiras, algo proibido por lei. Neste momento David Pennington e seu Nagra aparecem no enquadre de corpo inteiro, finalmente, na mudança radical a um cinema verdade, que é influência forte em Bodanzky. Uma cruz é vista, nesta sacada, deixando claro que, com a civilização, vem também a religião que a

incentiva. A crueldade, portanto, devém da realidade filmada de uma maneira sutil, tal como uma piada de mal gosto que certas vezes constroem um grupo de amigos – neste caso, os amigos são aqueles que crêem no dispositivo arranjado pelo filme em demonstrar tal realidade. O quesito paródico toma proporções, tal como em *Iracema...*, absurdas, levando aquela crença ao deslocamento e descrédito do personagem que milita por melhores condições do território filmado. Neste ponto está, de um lado, a representação de uma modernização que confirma dando outros traços à civilização, inclusão social, abarcamento de localidades marginalizadas, de culturas esquecidas. De outro, a crítica feita pela ironia proposta pela equipe, que alonga a discussão sobre essa modernização com aparência política clara. Tião Brasil Grande, herói de *Iracema...*, então, tem sua ligação, ainda que distante, com o Senador Evandro, assim como nós, espectadores distantes das comunidades ribeirinhas, também a temos, na nossa proposta concordada de promover, ceder, imaginar uma ética do progresso ao arcaísmo violento.

Já na pequena cidade, Benjamin Constant, Evandro chega a um senhor em frente a um pequeno estabelecimento comercial e pede para que aquele leia um panfleto de campanha que está distribuindo. O senhor é um semi-analfabeto, e lê com extrema dificuldade. No panfleto, a citação direta à Bertolt Brecht, ainda que involuntária, em certa medida: “O pior analfabeto é o analfabeto político”. Na cidade, acompanhado por uma comitiva (inclusive a câmera e a equipe), algo do populista Vieira, desempenhado por José Lewgoy, político de *Terra em Transe*, é trazido pelo filme. A diferença da paródia do populismo está na procura de votos de Evandro em lugares em que não existem eleitores, ou prováveis eleitores. O território filmado é esquecido até mesmo em uma ansiedade por democracia, entendendo esse sistema como um modelo que o ocidente achou para a tal inclusão de direito, que todos possuem pela Declaração dos Direitos Humanos, esta que é veementemente citada na ideologia da Nova Ordem global do real terceiro milênio.

Já em uma localidade que foi um dia uma aldeia tikuna, percebe-se, no filme, uma miscigenação inigualável. Um caboclo mostra à câmera uma máquina de farinha, tecnologia tradicional de sua comunidade, e propõe a discussão a seus modos: “o que os índios ganharam com essa invenção? Agora é necessário pedir máquina de luz elétrica para o povo, para ficar melhor a ‘vida tikuna’”. Vê-se que o grupo dos tikunas, ou ex-tikunas, são pacíficos, e dialogam diretamente com a entrevista proposta pela equipe. Entendem que, economicamente, a farinha que produzem é muito barata, e discutem com sotaque de “outro país” – a nação

Tikuna. De repente, mais uma vez, o personagem do filme aparece em um discurso altissonante direcionado aos caboclos, (fotogramas 17 e 18) mostrando a força pedagógica que possui a pretensão política do Senador. Evandro diz: “Eu não estou prometendo nada. Estou aqui para ouvir as reivindicações de vocês: o que vocês precisam?” Um dos índios responde: “Nós precisamos, principalmente, de uma escola”.



Fotogramas 17 e 18 – A pedagogia de convencimento dos índios

“É preciso que nós saibamos ler tudo, assim como vocês” – é a frase do tikuna, que compreende o processo civilizatório não só através da intuição, mas com o entendimento necessário de uma política do diálogo ainda nascente. O mesmo índio consciente da falta de desenvolvimento, ou falta de estrutura do local, explica da seguinte forma o que ele tem notado em sua comunidade:

Diz ele que vai dar escola, vai dar escola – ih... vai passando, e já tá com mais de 20 anos aqui agora e não tem nada. Não se vê nada, só conversa. Conversa dos homens, assim como agora que vocês chegaram aqui, contam muitas coisas, que isso vai divulgar, vai ajudar, vai ajudar os povos, vai dar tudo o que precisa. Mas agora, sem nada, como é que se pode? Porque são muitos homens, comerciantes, que trabalharam em terrenos do índio tikuna, invadia com tudo o que tem aqui, a riqueza do mato, do Brasil, né? Seringa, tudo isso. E vai se acabando, tão dizendo que a terra não é de ninguém, né. Diz que nós não temos nada, não temos direito – e quem tem direitos são eles. Pagando o pessoal pra trabalhar, juntando o pessoal pra trabalhar, então nós não temos o direito. Porque nós não temos documentos pra isso. E nós precisamos, ter documentado toda nossa terra.(elipse) Ali, primeiro, igreja (palavra incompreendida). Ali é católica. Ali é da cruz, Santa Cruz, ali. (sic)<sup>183</sup>

Evandro volta com sua dádiva a ser trocada pela conformação da tribo aos preceitos da cultura hegemônica do Brasil, que é a ocidental, portuguesa, expressa por sua língua e escrita.

<sup>183</sup> As declarações dadas pelos índios são todas adaptadas, de certa maneira, ao texto do trabalho. Em vista do sotaque muito carregado, algumas palavras são trocadas, dando a entender que a língua falada por eles, no caso aqui os tikunas, não é o português. Portanto, cabe apenas à gravação das imagens e sons do filme para uma melhor percepção do recado.

Ele dá, então, um livro a quem souber ler (português). Lembremos que é uma escola o que os tikunas reivindicam. O índio lê, dificilmente, o seguinte: “Senhor presidente, senhores senadores da república. A história se repete. Ela tinha que se repetir, pois o homem, inegavelmente, do ponto de vista psíquico pouco evoluiu nestes últimos 300 anos. A história tinha que se repetir.”<sup>184</sup>

“Quem souber ler ganha livro. E os senhores têm que estudar, pra quando eu voltar aqui par’o ano (*próximo ano*) saber ler o livro”. Num falso corte vê-se o índio tentando conversar com o Senador, que não compreende nada da língua tikuna. Evandro então reclama ao povo tikuna que pague Paulo, o índio que sabe ler, para ensinar para todos de uma maneira que não necessitem da FUNAI, nem de qualquer apoio do Estado nesse quesito. Os índios discordam, pois não possuem dinheiro para pagar, e logo perdem qualquer credibilidade no personagem político que chega pregando a melhoria em seus livros – que não são lidos pelo seu público alvo. Caçoando de Evandro, os tikunas dizem “já vai pra Brasília, né? Vai pra Manaus, ganhar muito dinheiro – e nós? O que vamos ganhar? Hein? Tá bom, vida do pobre é assim. É isso que eu falei para o ‘Senador’”. A imagem que se vê, ao ouvir as frases, é do barco saindo em retirada.

Lutzenberger, então membro da expedição como um visitante e ecólogo, pergunta a alguns antropólogos locais como os tikunas, tão críticos da comitiva, encaram a sociedade branca. A discussão é a mesma que tentamos focar aqui, no quesito da chamada hibridização, mistura, que nunca é feita sem que haja uma disputa entre culturas. Segundo os antropólogos, alguns índios encaravam como xingamento o nome “tikuna”, já que a sociedade que todos tinham como ideal era a branca. A razão para essa espécie de colonização não significa uma submissão da parte dos tikunas. Não todos, mas boa parte dessa nação aparenta, no filme, querer deixar as tradições milenares de sua cultura. Eles, aliás, não são índios, tal como vê a FUNAI – são Tikuna, uma comunidade, tribo antiga, com muita complexidade de costumes, além da língua distinta. A ilustração intensa do processo de colonização, da troca desigual (mas não combinada) ainda persistente nos tempos da Nova Ordem, Nova Era, ou do terceiro milênio que se renunciava, anuncia-se, no filme *vérité*, como uma “boa nova”, sem argumentos ao se confrontar com as imagens de miséria do interior da selva.

---

<sup>184</sup> Evandro escreveu uma série de cartilhas intituladas “Recado Amazônico”.

### 3.8 A questão do religioso

Todos vestidos com uma manta branca seguem ao som de um *ukulele*, ou, o cavaquinho de nosso conhecimento, como som de uma pequena viola tocada e afinada ao coro, caminhando até a igreja Evangélica de José da Cruz. O teatro, que antes se fazia diante de uma ubiqüidade espetacular incitada pela câmara, neste momento do filme é feito para outra ubiqüidade – uma simulação antiga da *performance* oratória para divindades cristãs, bíblicas. O estranho desse ritual é o deslocamento visto entre o gestual próprio da etnia tikuna (aqui denominada como indígena apenas por razão de introdução ao tema dos conflitos que existem entre a cultura ocidental e a tradição ameríndia) e o cerimonial cristão, que puxa dos tikunas algo que eles próprios não possuem como horizonte. Exemplo disso é um cartaz com os seguintes dizeres, à frente da igreja:

ATENÇÃO: IRMÃOS VISITANTES, É PROIBIDO ENTRAR DE MODAS COMO: PANTALONA, BERMUDA, MINISAIA, EMBRIAGADOS, CABELUDOS, CRÍTICAS, PINTURAS. VEJA EM CORÍNTIOS CP 11: V. 14 QUE DIZ: NÃO VOS ENSINA A PRÓPRIA NATUREZA QUE É DENSONROSO PARA O HOMEM DEIXAR CRESCER OS CABELOS? (sic)

São dogmas crenes de uma religião que vê na cultura “selvagem”, em outros termos, a tradição de uma nação que sucumbe a ditames de uma comunidade que já é global e engajada ideologicamente não só pelas técnicas e especializações de uma equipe cinematográfica que entra naquele território, mas pela Bíblia, pela igreja, pelos dogmas presentes em força desde os Jesuítas. Não há, em *Macunaíma* (livro e filme), esse conflito tomado na berlinda. No entanto, neste documentário que mistura não só culturas, mas o passado mais longínquo e o futuro mais próximo, promovendo o misto que é o presente real filmado, o princípio que revela a mentira; o modo *vérité*, desvela camadas de alguns dos hábitos consignados ao longo da disputa colonialista que acontece no Brasil em regiões como a Amazônia. Para salvar da miséria uma parte da nação que foi escolhida pelos tikunas, e pelo Estado em sua delimitação territorial, essa antiga tribo, hoje “comunidade”, pede a Deus melhorias. “Não rezamos contra – rezamos a favor” – ênfase que há nos diálogos do filme.

A música que canta o grupo de peregrinos caboclos se assemelha a de uma procissão, bem conhecida pelos rituais católicos. Mas a voz tikuna destoa, evocando um canto longe do monótono gregoriano, pois crianças estão ao meio do coro. Com melodia puritana, *gospel*, ainda que na cadência, ritmo índio, a música evidencia “a vida nova” que se encontrou na

cruz de Jesus, “porque Deus, meu Senhor, me salvou”. A leitura do livro sagrado, aliás, mais uma vez, deriva do analfabetismo das palavras portuguesas.

Evandro havia chegado há pouco tempo na comunidade “cabocla”, e fora recebido sem violência alguma – pelo contrário. Foi apresentado e conseguiu dialogar, como político e representante do Estado brasileiro. Ainda que, na missa proferida por um dos tikunas cristãos, todo o ensinamento do dia tenha sido sobre a corrupção, os ladrões, mentirosos, enganadores, nada diretamente foi apontado àquele representante político. Durante a leitura da Bíblia, inclusive, é citado um trecho (muito mal lido): “boca que mente lava a alma, julgando-se amiga, fizeram aliança com ela, porque eram digno de tal sociedade, palavra do Senhor” (sic). A palavra de Deus, aliás, é citada em troncos cortados pela metade que servem como palco, como numa oração em praça pública pelas crianças. (fotogramas 19 e 20)



Fotogramas 19 e 20 – Púlpito improvisado para as “palavras do senhor”

A Santa Ordem Cruzada Apostólica Evangélica é apresentada à equipe, e, principalmente, a Evandro Carreira. A postura do personagem em questão, agora, é do evocado Senador, forte, altivo, superior, evidentemente consciente dos problemas da mistificação vista por todos os espectadores àquele momento (fotograma 21).



Fotograma 21 – Postura senhorial de Evandro

Ele conhece, e nos apresenta essa realidade – a nós, espectadores, e à equipe. A “verdade”, encontrada pela equipe, é a da mentira, alienação, do engodo religioso sobre uma cultura fragilizada, mas que anuncia tal dogma como o encontro com o Deus único, poderoso, da cultura adotada pelo ocidente. Um enigma, que não é, senão, observado com a atenção de todo o filme – sob a égide do personagem.

Evandro deixa-se influenciar aos poucos pelo teatro conflituoso entre catolicismo e *gestus* indígena. Chama a mistificação de Hidroesfinge, ou, citando Ramayana (poeta amazonense Walmiki Ramayana), Hydromedusa – “é água em absurdo, tudo é água, tudo alaga, então a Amazônia não é um continente, a Amazônia é um alagado, é um grande arquipélago, uma grande polinésia, na linguagem técnica”. Sua *performance* e discurso se modificam chegando a um tom histriônico, exagerado, mas que é ouvido pela tripulação da nave com atenção (fotograma 22). Evandro ora com o vigor da política, para destoar do companheiro tikuna, um religioso e subserviente. Ele fala alto, chama as atenções para sua aula, que dá na proa do barco. É apenas o início de uma série de *profanações* militantes e regionalistas a respeito da região que defende. Sua atitude, ainda que laica de ator social, é a de comparar-se em dom divino às oratórias de religiosos. Ainda que, como representante do povo, também tenha sua parcela sagrada em incumbir-se de vontade de mudança, e, ou, edificação de uma nova sociedade do milênio que está para chegar, Evandro demonstra-se impositivo e educador em seus discursos. Como um futurista, ele, epicamente, diz à população ribeirinha como ela deve se preparar, se movimentar, agir em prol de seu desenvolvimento – que está para chegar em pouco tempo, como uma “boa nova” profetizada.



Fotograma 22 – Oratória estridente diante do público cinematográfico

Sua aventura, que associamos aqui à quixotesca, pícara, é irônica por uma série de razões que transcendem o filme. Ele não se veste, não se porta, nem é louvado como um herói

moderno – mas identifica-se como mais um político da campanha corrupta pelo desenvolvimento da comunidade, que visa o bem comum e só consegue o crescimento individual. O filme adota a neutralidade parcial, ao tratar do personagem. Este é posto em uma escritura do real, numa continuidade que não tira o foco do homem escolhido como subtema amazônico,<sup>185</sup> a centralização que, por vezes, torna a viagem brincadeira. Até certo ponto, pois, ao se deparar com a crença religiosa de alguns tikunas, o absurdo vem à tona, deixando todos (menos Evandro, mensageiro do espetáculo ali filmado) estarecidos. No *Coração das Trevas* (*The Heart of Darkness*),<sup>186</sup> uma entrada ao sobrenatural, o lado mais medievo, retido pelo esquecimento do andar impulsionado pelas divulgações de novidades da imprensa, da movimentação fugaz da cidade, guarda o chamado comandante Kurtz em uma alucinação tropical localizada em um universo colonialista.

Pela primeira vez no filme é inserida uma trilha não diegética, como introdução ao lugar mágico em que a comitiva estava por entrar. As paisagens tornam-se mais fechadas e o rio mais delgado, pela floresta densa que toma as margens, fazendo o espelhamento e projeção de identidades, personalidades, atuação, teatro mundano e cotidiano, encontrado em todo o filme, algo presenciado na natureza com o rio refletindo o céu e as árvores. (fotograma 23)



Fotograma 23 – Espelhamento do rio

O que seria sombrio é, portanto, curioso, e chama a atenção como mais uma das manifestações exóticas do local. O peregrino, missioneiro, missionário, José da Cruz, surge primeiro em voz, num canto que é difícil de codificar em palavras:

<sup>185</sup> No citado *trompe l'oeil* entre figura e fundo.

<sup>186</sup> CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Por pura fé  
 Cantam, cantam um canto em rito.  
 Como invocando tribo raça viril  
 Canta um canto em rito com Cristo  
 No coração cheio de amor febril  
 Cantam, cantam um canto em rito.  
 Faça um desfile profissional  
 No dia 21 de abril  
 Cantam, cantam um canto em rito.  
 Propagai o Santo Evangelho salvando o nosso Brasil  
 Ô Amazonas querida vamos guiar o teu povo  
 Pelo novo rito que deus nos deu  
 Ô Amazonas querido  
 Siga a boa nova nascida do lábio do mestre Galileu  
 Ô Amazonas querido  
 Aceite meu grande amigo eterno e pobre, canção.  
 Salve o povo, os amigos.  
 Toda raça, comunidade, nação.  
 Salve povo dessa terra,  
 ô terra de ritmo, luta  
 mata sublime rincão.  
 Salve o convite amigo  
 Santificai de novo  
 Esta noite entra salvando essa nação.<sup>187</sup>

Logo após perceber-se o local imerso na selva, como num sítio repleto de animais, com pessoas vestidas de branco até o calcanhar, imitando seitas salvadoras, os índios seguem o missionário, este sim, um autêntico peregrino ibérico. Ele, como um jesuíta longínquo, agrada não aos irmãos convertidos, mas primeiro a Deus. Gambini explica, em seu estudo sobre a presença dos jesuítas, da seguinte forma a apropriação imaginária da tradição indígena, considerada como demoníaca pela colonização européia em missão:

(...) o praticante devia identificar-se com Cristo o mais possível, esforçando-se para sentir como ele sentiria. Creio ser essa a raiz da tremenda inflação psicológica dos jesuítas no Brasil. (...) Por exemplo, enquanto jejuava e se entregava à penitência física, o indivíduo devia sentir-se como Cristo comendo com seus discípulos, vendo, ouvindo, degustando, cheirando e tocando como se fosse ele, para então poder subjugar o corpo e unir-se a Deus.<sup>188</sup>

Desta apropriação vem o conhecido parâmetro da moralidade do contexto social que prega a **ordem**. José da Cruz, missionário anacrônico, porém influente na selva, prega a alucinação necessária no local para a fuga de uma miséria. A câmera filma, como mencionado, com curiosidade, e pela primeira vez o líder da seita que vive em meio à floresta. Muito foi gravado, mas no filme não entra na edição. A composição escolhida, ou, o

<sup>187</sup> Ver nota 15.

<sup>188</sup> GAMBINI. *Op. Cit.*, p 106.

personagem escolhido, foi Evandro e sua deambulação pela política, já que o diálogo alegórico da arte, naquele momento, era com a falta de liberdade artística pela oficialidade instituída na época. Sendo que, a politização, além de tema, era prerrogativa estilística também na escolha de personagens – sejam eles representantes do povo, ou marginais na década de 70. No caso aqui escolhido, Evandro abarca os dois mundos, na dialética própria do malandro. O Senador entrega ao missionário um cartão com seu endereço em Brasília e em Manaus. Após uma breve conversa amigável, uma troca afável de carinhos, Evandro se despede do frade, e sai do sítio. A câmera, ainda estupefata, fica. O papel do trio de filmagem, neste momento, é de um leve e quase imperceptível constrangimento. A persistência em filmar aquele encontro, sem nenhuma intervenção, não isenta a presença da câmera no encontro. Nem mesmo o desconhecimento, aqui inferido, da câmera e do microfone pelos habitantes do pequeno sítio que é a casa da seita. Há uma condução de uma *mise-en-scène* sem que haja direção, que é a cena da provocação, do enquadramento do que seria exótico se o plano fosse distante, e não interno ao cenário real da seita.<sup>189</sup> Uma ficção é impetrada pela montagem, do foco narrativo em um personagem, e da construção de uma paisagem que é inerente ao audiovisual – que também é o mundo do documentário. Só que, mesmo enquadrando a realidade filmada em um modelo, esquema, potências do falso, a realidade surge – por vezes mais forte do que na composição comumente aceita como verídica. Não cabe aqui a discussão da verossimilhança, pois na gravação do real, ou na escritura do real pela câmera, não há construção de *mise-en-scène* dirigida e consciente.

Os momentos do filme, assumidos por Bodanzky, em que ele chama Evandro e pede para que ele se explique diante da equipe que o grava, são vistos após a saída do sítio de José da Cruz. Evandro toma banho com água do Amazonas, e discursa para a câmera, que se afasta, mostrando o dispositivo de filmagem ao enquadrar Pennington com o gravador Nagra, agora denunciando o *non sense* de um político em campanha em plena selva quase inabitada. A decifração da realidade “potamográfica”, em um inventário do “Dicionário de Brasília”,<sup>190</sup> investiga, decifrando essa nova era que está por vir, o *Terceiro Milênio*. Caso não haja a decifração, a Amazônia vira um deserto, inferno indecifrável. O personagem fala em desvirginar, deflorar a floresta, faz pose, e imposta sua voz como um conservador no palanque.

---

<sup>189</sup> COMOLLI, J. *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>190</sup> Este era o apelido de Evandro Carneira na Câmara do Senado.

Evandro, como pode ser melhor discutido depois da leitura da entrevista feita com Wolf Gauer, não se encaixa em posicionamentos de direita, muito menos de esquerda. É um pragmático; em sua atuação, é maleável, adere aos contextos, muda o discurso de acordo com o território e a situação. Ao fim da oratória, Evandro esclarece, na tonalidade de palanque, que o progresso só vem ao Amazonas se houver um governador (como ele, que está em campanha), que saiba lidar com a incompreensão da selva. Os planos que surgem, após o discurso repleto de erotismo, é de uma pequena índia sendo mostrada à câmera pelo Senador – numa associação clara, extrema, do desbravador que deflora sem pudor, mas dentro da lei antiga da colonização. (fotograma 24) Da defloração, sem estupro, com idéias autênticas, com amor, harmonia – ordem. (fotograma 25) “Olha esse olho lindo da cabocla de nossa terra” <sup>191</sup>. A montagem, mais uma vez, ironiza o personagem em uma associação que, sem dúvidas, impõe um significado discursivo à presença e atuação de Evandro.



Fotogramas 24 e 25 – Após o discurso de desvirginar a mata, montagem capta Evandro mostrando a “cabocla da terra”

Como num surto, Evandro não pára seu discurso. “É por isso que essa terra está ansiosa por uma nova religião, por uma nova doutrina, uma nova ideologia” – assume. Abaixo se pode ver o último discurso, ao lado das vitórias-régias:

---

<sup>191</sup> Anos mais tarde o ex-Senador seria acusado pela Folha de S. Paulo de manter uma garota de 16 anos em cativeiro na capital Manaus.

É a força mística da revolução amazônica que há de alimentar o mundo. Olha, o que é isso: olha o Jerimum, olha que beleza. A várzea dando tudo. Esta é a plântula do cedro. Já veio de lá pra cá um pássaro, uma semente, um pedaço. Olha outro cedro. Serão novas árvores que crescerão. Tudo isso é cedro. Olha, cedro. Cacau. Isso aqui é cacau. É a própria selva se regenerando. (*ouve-se ao longe a voz de Bodanzky: fala de novo, por favor*) O que destrói a Amazônia é a motosserra, é o trator, é a mega tecnologia. O extrativismo não. Olha: cedro novamente. Tudo isso aqui é cedro. Cedro, Cedro, Cedro, Cedro. Renascendo, na selva. Cedro, novamente. Tudo isso é cedro. Nós estamos andando numa vereda, em plena selva Amazônica. O nosso caboclo não conhece isso como vitória-régia. A vitória-régia é apenas um tributo, à rainha da Inglaterra, estupidamente. Como prova da macaqueação e do copismo do Amazônida de 50, 60 anos atrás. Desde que nós entendamos a Amazônia, como uma nova civilização, a civilização do Terceiro Milênio, que há de se desenvolver. Nos rios e nos oceanos. Porque a humanidade vai explodir demograficamente, e precisa de alimento; esse alimento só pode ser encontrado na Amazônia e nos oceanos. Então, o futuro do mundo está na água. É um futuro hidrográfico, é o futuro aquático, e a Amazônia oferece isso, com a sua potencialidade protéica, com a sua potencialidade fotossintética. E a conhecida vitória-régia, o forno, cobra, o forno de lontra, como que se queira chamar, é um símbolo dessa potencialidade aquática da Amazônia. Esse é o nosso mundo. É um mundo diferente, que Brasília não entende, e que ninguém entende, e quer devastar e destruir.

Há de se ressaltar que o filme não se adéqua ao gênero da comédia, ainda que haja artifícios de uma inconsciência própria do paródico popular no discurso, trajado de sunga, do Senador da República Evandro Carreira. (fotograma 26)



Fotograma 26 – Último discurso de Evandro, inflamado, acima das Vitórias Régias

Na montagem, que dá a pregnância irônica, a paisagem vista já no apartamento do político em Brasília é a de um quadro – tal como nos letreiros iniciais do filme *Macunaíma*. Esse quadro é a idealização frisada de um passado, ou presente, neste caso, o futuro, de um país tal como numa evocação arcádica, fora do romantismo revolucionário radical. Esse frisar da paisagem soluciona qualquer comédia cotidiana, qualquer espírito jocoso, já que a seriedade levantada pela observação é a da realidade crua de uma situação vista só em

contextos que possuem fortes heranças e cicatrizes da colonização mercantilista. Dentro das regras, a fórmula passa e discute algo inerente à imaginação do país, do continente, mesmo numa embriaguez da ambigüidade incitada no personagem.

Há uma pendência, como percebida na montagem, à ironia, ao distanciamento, à elucidação de uma situação inegavelmente obscura da ampliação política. Em um exemplo dessa montagem, pode-se observar o último discurso proferido no congresso quase vazio, no qual os presentes riem de Evandro enquanto este tenta se impostar. Ao fim, o então herói amazônico, sozinho no planalto central, ouve os risos *over* no plano que passeia em frente ao congresso, dando desfecho ao filme.

Uma ampliação que chega à totalização de uma época, fim de milênio, com indícios estéticos de uma pós-modernidade, e na elaboração antropológica de algo a ser examinado pelos olhos locais – e não na articulação da “selvageria”, ou “barbárie”, ainda adotada pela antropologia clássica. O “adentrar” da câmera, sem proselitismo, com atenção e curiosidade jovial, empatia, aceitação de uma realidade que não se muda pela impostação técnica,<sup>192</sup> de um tatear ao modo de Viveiros de Castro,<sup>193</sup> que transforma, como tentou o modernismo, o moderno em algo cheio de características “primitivas”. No fundo, *Terceiro Milênio* usa o passado como um confronto aos sentimentos de vanguarda muito presentes na década do “Milagre Brasileiro”, amontoando provocações a respeito não só da idéia de progresso que persiste na simbologia nacionalista, mas também sobre a modernização do próprio setor audiovisual que tomava rumo publicitário em vários afluentes de produção no país. Um personagem como Evandro, é, no fim, escolhido como um estandarte da política institucionalizada que dava indícios da abertura democrática, dando a entender o que seria a democracia e o papel da câmera como denunciadora de uma realidade por muito tempo escondida.

---

<sup>192</sup> Esse quadro muda com a atual proposta de Jorge Bodanzky, no projeto ‘Navegar Amazônia’. Nele, uma série de oficinas que vão do circo à filmagem, fotografia, edição de vídeo são trabalhadas junto às populações ribeirinhas, dando a entender que a modernização é necessária, fundamental, imprescindível mesmo às comunidades que dificilmente possuem TVs em casa.

<sup>193</sup> Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. Viveiros de Castro aprofunda o multiculturalismo de um modernismo no eixo da logia, e discute, certas vezes, diretamente com esse campo estético.

## CONCLUSÃO - INTERSEÇÃO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

Os cruzamentos entre realidade e ficção são visíveis, prontos, fechados na simbologia do personagem. Principalmente levando-se em conta que o espírito rixoso, maligno, preguiçoso, infantil, andante de ‘Macunaíma’, significa também a miscelânea de caracteres que o malandro pode possuir em seu invólucro criativo. Este personagem deambulatório da modernidade tal como o *flâneur* francês, chega, no Brasil, ao pódio de herói, como visto. Sua força irônica se revela justamente na medida do herói moderno que é problemático, ou seja, não vive à procura de uma essência transcendente, grandiosa, com formas grossas e bem delineadas.

Tal como no cinema moderno brasileiro, surtiu efeito o improvisado da câmera na mão e uma idéia na cabeça que deixava a realidade brilhar na tela, maneira tão cara ao neo-realismo e à verve do *cinéma vérité*, também veio a construção desse modelo de pessoa marginal protagonista improvisada na *mise-en-scène* real e ficcional. Sua deambulação é a mesma do solitário *peregrino*<sup>194</sup> do Novo Mundo, e a mesma do conquistador bandeirante entre a selva, que trazia a gana dos cavaleiros e cruzados do mundo velho – a Europa marcadamente movida por matérias primas e exploração de uma nova natureza. O que tencionamos aqui é uma cultura popular profundamente marcada por conflitos étnicos vindos do ambiente da colonização, que, de forma geral, como vem sendo estudado atualmente por historiadores que põem em debate noções como a dependência cultural e econômica, abarcando questões do multiculturalismo dos países periféricos do capitalismo global. Em outros termos, o cinema, como artifício moderno e modernizante, deixa toda essa história pendente no achatamento da imagem, ainda que esta dimensão histórica tenha pulsão de vir a ser liberada. Este foi o papel da análise e dos apontamentos que fizemos ao longo deste trabalho.

Sobre o tema que adorna a contínua estética modernista, ainda após as revitalizações tropicalistas, presenciamos em *Macunaíma* não apenas este espírito fraternal mitificado e carnavalizado do “herói sem nenhum caráter”. Este herói do mato, selvagem, grotesco, tem muito do ambiente que tenta criticar veementemente, o mesmo ambiente que propiciou tal primitivismo nas artes, e proporciona a ansiedade por mudanças da esfera social. A

---

<sup>194</sup> Cf., GOMES Guilherme Simões. **Palavra peregrina** – o barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

constituição de uma história forte em significados que são experiências canônicas, ou da história das narrativas nacionais, não se dissolve nas pesquisas e nas inflexões modernistas.<sup>195</sup> Por este motivo, Antônio Cândido resolve discorrer sobre as *Memórias de um Sargento de Milícias*, adaptando o pícaro à malandragem local, deixando os mais obsessivos e atentos olhares ao contexto social curiosos de como a arte pode documentar algo que existe na vida real, interminável em gestos e hábitos do cotidiano da sociedade.

Fala-se, quando surge a malandragem, daquele Brasil que a oficialidade histórica quer deixar na marginalidade, na periferia, longe da civilidade da cinzenta burguesia<sup>196</sup> que edifica as estruturas de tal sociedade. Em contraste forte, o que chamamos de cultura popular consegue preservar tais aspectos antigos, arcaicos, de uma geografia fértil, oportuna, ainda que violentamente saqueada. A teatralização dessas camadas conflituosas mistura as *chansons de geste* heróicas às mais diversas danças<sup>197</sup> que usam a rua como palco - para citar um dos estudos musicais que uniu Mário de Andrade ao jornalista e literato Manuel Antônio de Almeida. Sobre o gesto, também, o *theatrum mundi*, antes da espetacularização moderna, muito tem a dizer na relação entre indivíduo e um olhar divino centralizador cristão – este que, num momento posterior, encarna com sua ubiqüidade na sociedade de controle e do capital, estampando em moedas o dizer *in god we trust*.

Evandro Carreira é observado a todo tempo pelo aparato da câmera e da equipe de filmagem em um tipo de escritura (cinematográfica) que é contemporânea, no *continuum* do olhar intelectual sobre o povo brasileiro. Neste teatro do mundo, épico, crítico, iluminado perante a pedagogia insubmissa do caráter civilizador ingênuo de seus posicionamentos políticos, a gesticulação, a atuação se dá em vias de uma nova forma de agrupamento social –

---

<sup>195</sup> Cf. WEBER, João Ernesto. **Do Modernismo à nova narrativa**. Porto Alegre: Metrópole, 1976. Ver capítulo intitulado Dependência Cultural. “O processo cultural em que se insere o movimento modernista é o mesmo que existia antes de 1920, de forma que o Modernismo brasileiro não significa uma ruptura em relação à literatura brasileira anterior”. p. 81. Ver também CANDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira** (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. O modernismo “depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria.” p. 69. Cândido chegaria, também, a afirmar que a figura central do modernismo teria sido Mário de Andrade, adotado, portanto, em nosso trabalho, como fonte de pesquisas e difusões populares. p. 70.

<sup>196</sup> ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1966 (?) p. 125.

<sup>197</sup> VEDEL, Valdemar. *Leyendas heróicas y canciones de gesta. Ideales Culturales de la Edad Media, Tomo I, Vida de Los Héroes*. Barcelona: Labor, 1946. pp. 34-69. Tal aproximação pode ser confrontada com a rapsódia andradiana.

um passo *avant garde* em plena discussão da nova sociedade que estaria em uma etapa pós-industrial, mais próxima da vida natural e primitiva impetrada por pesquisas etnológicas no novo mundo.<sup>198</sup> O gestual popular, além da catalogação apaixonada, imensa, ainda que no campo do folclore de Câmara Cascudo, ultrapassa o debate regionalista, e pode propor uma análise mais detida de uma história forte do presente que abriga a alma de um território hegemônico pelo cotidiano urbano. Desta maneira que se percebe tanto o ziguezaguear metafórico do malandro quanto a sua vestimenta “liberal”, de executivo, apenas como máscara, pois sua vida está nas ladeiras urbanas, ou na periferia. Sua atitude é parcialmente subversora porque não aceita totalmente o *status* social criado pela história das classes dominantes do ambiente urbano.

Entre ordem política internacionalmente consignada pelos países desenvolvidos, e uma provável “desordem” da vida primitiva brasileira, o malandro submete-se totalizando um comportamento que inaugura uma presença forte e criadora, absorvida por muitos artistas na década de 70 – período em que a modernização e industrialização das artes no Brasil foram decisivas. Desta maneira que as regras internacionais de mercado e de comportamento são adotadas culturalmente, deixando mais difícil a sustentação de uma subtração do nacional, ou do regional diante do “mundial” norte-americano. Em geral, o malandro (mafioso ou gângster) como herói, ou como personagem de uma instância histórica perceptivelmente clara entre estes dois universos (do atraso e do avanço), é carismático justamente por absorver em si as artimanhas da vivência conjunta entre o popular e o *pop*.

Anda pela noite, como um boêmio, ou pelas frestas de portas de bares, como o Bonitão do filme *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). É um observador da sociedade, e acaba tendo seu papel político bastante claro como um personagem que não se decide entre o atraso coronelista, policialesco, ultrapassado, e a dinâmica republicana, pedagógica e democrática da modernidade. O jogo, postas as cartas do atraso e do progresso, se distende na medida em que voltamos cada vez mais ao passado – chegando, por exemplo, ao Oswald de Andrade, “pai antropófago de vitalidade rabelaisiana”.<sup>199</sup> O passado do Modernismo, como um primitivismo próprio do Brasil, não faz parte de muitas análises críticas sobre o movimento, já que o foco de estudiosos, em geral, é dado às invenções de linguagem, às rupturas do formato e ao vanguardismo dos autores modernistas. Haroldo de

<sup>198</sup> Cf. MAURO, Frédéric. Como desenvolver as pesquisas francesas sobre a história da América Latina. In. **Nova História e Novo Mundo**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

<sup>199</sup> CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 9.

Campos faz sua inflexão justamente no que não se dá atenção, e reitera a intencionalidade de Antônio Cândido, já na década de 70, de reforçar o caráter de resistência e de tradição de análise social da literatura.<sup>200</sup> Ainda sobre Macunaíma e sua relação com o passado da literatura brasileira, José Luiz Passos<sup>201</sup> confirma a ligação de algumas das intenções modernistas na busca de uma identidade nacional romantizada, tal como visto em José de Alencar, no exemplo do romance *Iracema*, ou *O Guarani*. A discussão fica a cargo dos remanescentes do novo Brasil moderno, que objetavam o caráter militante de Alencar, em detrimento da ironia clássica de seu contemporâneo Machado de Assis.<sup>202</sup> Apesar disso, em *Iracema*, Mário de Andrade identifica a primeira prosa em linguagem poética da literatura. A herança romântica fica presente não só no lirismo de Mário, mas em seus estudos da cultura popular, já que em Alencar há a miscelânea do colonizador e do colonizado. Mário, em sua flexibilização reincidente do passado em vistas do futuro, diria que Manuel Antônio de Almeida, o “Maneco”, “fazia seu herói acabar bem, à feição dos filmes do cinema comercial, casado e nulificado”,<sup>203</sup> retratando o lirismo que já era latente em subjetividade no folhetim *Sargento de Milícias*. A nova sociedade moderna, aquela que o jornalismo de Maneco previa, é a da imagem pública que o cinema promoveria. Uma nova mídia, à época, que re-configura ainda hoje a posição humana perante o mundo. Transforma o marginal, criminoso, por exemplo, em herói – longe da picaresca quixotesca, ou do gatuno de Quevedo, inocentemente distraído das regras sociais que institucionaliza o Estado.

É sobre esse romantismo, já impregnado de realismo e de ironia, que o contexto cultural do século XX colocará seus olhos atentos – em busca de linguagem, mas também em busca de imagens. A reinvenção do espetáculo (fora dos padrões do *theatrum*, mas devedor de sua gestualidade perante o mundo) traria à tona algo submerso nos estilos vanguardistas brasileiros. O cinema, então, em sua essência moderna, distante das invocações de um passado esclerosado da burguesia (Vera Cruz e Atlântida), invoca modelos do andar da carruagem da literatura e dos documentos jornalísticos e propõe uma nacionalização cultural e militante de uma nova linguagem – formas e conteúdos -, e instala o imaginário inconsciente do território colonizado. Haveria algo dessa idéia na literatura, inclusive no próprio José de Alencar e sua catalogação (documentação) de costumes, palavras, hábitos do interior do país.

<sup>200</sup> Segundo João Luiz Lafeté, **Estética e ideologia**: o modernismo em 30. São Paulo: Ed. 34, 2004, característica própria do campo literário no Brasil, para além (ou aquém) do modernismo. p 65.

<sup>201</sup> PASSOS, Jorge Luiz. *Macunaíma* – herói sem nenhum caráter. In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 987.

<sup>202</sup> Caso que, em Roberto Schwarz e suas obras sobre Machado, podemos encontrar maiores detalhes.

<sup>203</sup> ANDRADE, Mário. *Op. Cit.* p. 125.

Há, em outra medida, também essa inflexão em Oswald e Mário: o primeiro na escolha do ritual indígena da antropofagia, na poesia do Pau Brasil e na presença fincada no mundano, no estilo “rueiro”, jornalístico, telegráfico; o segundo, na musicalidade poética e na pesquisa empírica do folclore, sendo este adaptado à ironia modernista.

De qualquer forma, o herói que tinha o problema da interiorização e mudança de perspectiva do *epos* à *psiqué*, no Brasil, como fator próprio das escrituras latino-americanas, persiste em não se decidir. Em outros termos, o herói é político sem ser, é social na fantasia, no fantástico e no surrealismo, como ‘Macunaíma’, que percebe sua interioridade de uma maneira absurda, expressionista, *clownesca*, irônica e clara – não como o herói moderno europeu, que se volta para sua consciência, chegando algumas vezes a discorrer sobre seu inconsciente. A exegese do herói, no Brasil, toma dimensões circenses, dado o jeito da cultura popular preservada, e explana - tanto no teatro como nos filmes - a falta de ordem do país de uma maneira alegórica. O herói malandro é duplo, dúbio, barroco. Leva-nos a rir e a refletir, em sua ironia carregada. Vemos também o tatear forte do autor Joaquim Pedro de Andrade nessa elaboração.

Vimos que, desde a cartografia da literatura, passando pela *mise-en-scène* ficcional do teatro e do cinema, até a instituição desta última arte na contemporaneidade, o *documental* foi também parte do estilo objetivo procurado pelas artes modernas – por isso a pesquisa voltada à construção, ou compreensão do “personagem” – parâmetro artístico captado. Observamos que em *Terceiro Milênio* há uma câmera curiosa pelo personagem nos locais tidos como exóticos (estrangeiros dentro do próprio território da América Latina) – pela fronteira com o Peru e pequenos vilarejos pouco habitados; em aldeias indígenas que pouco haviam tido de contato com a civilização, como os Maiurunas; ela chega à etnia tikuna, cabocla na terminologia da mistura, indescritível em cultura, que parece viver no hibridismo, mas vive muito mais no conflito entre os costumes antepassados do índio e a sociedade civil moderna; também à seita do irmão José da Cruz, um missionário anacrônico em pleno fim de século (ou fim de milênio), que cobra díizimos dos tikunas e sobrevive em uma comunidade aparentemente ascética. No meio da selva e em locais belos, como no nicho das vitórias régias, palco de um discurso “potamográfico” do orador político; e finalmente em Brasília, capital da modernidade tupiniquim, “sem contradições”, tal como o filme que opta pela neutralidade repleta de ironia. Seguir este político excêntrico, no entanto, é mais que captar

sua realidade de caboclo da região, ainda que sua estratégia de militância tenha a herança tradicional do populismo e da autoridade que um membro do Estado possui em locais que são esquecidos pelo aparato do mesmo. As comunidades ribeirinhas e as paisagens registradas pela câmera criam o fundo daquele personagem – a ilusão necessária para a fenomenologia do absurdo captado com estranhamento. No entanto, o caráter do Senador é uma máscara aceita pelo espetáculo da política contemporânea, que é usada em vários indivíduos que aceitam a tarefa de serem políticos no Distrito Federal.

Evandro exagera nas falas, nos gestos, no jeito, na entonação, mas flexibiliza no trabalho que se dispõe a fazer na selva. Não é lugar para *stress*, pelo contrário, pois o ecólogo Lutzenberger deixa a comitiva por não agüentar a falta de civilidade, de consciência ecológica dos habitantes da região, que comiam tartarugas e faziam escambos com ovos dessa espécie em extinção. A câmera fica no local, pois resolve captar o espetáculo bruto da falta de amparo à miséria. A chave de uma exploração mal resolvida, contraditória, extrema em desigualdades e herança de costumes escravistas, pode servir ao olhar antropológico que toda a comitiva se propõe a ter como dispositivo de visão denunciadora, mesmo na solicitação modernizante da presença tecnológica de equipamentos de última geração em meio à *eterna natureza* plena em arcaísmo. Entre figura e fundo, portanto, a percepção militante pode se perder na lábria malandra do político que procura mostrar ao mundo global o seu mundo regional do Brasil profundo amazônico, que parece ainda viver nos tempos da colônia. Desta forma, todos aqueles que surgem no documentário e são retratados no encontro com Evandro, estranham a situação.

Alguns índios tikunas chegam a questionar a presença do Senador que “diz querer ajudar”, mas no final “vai embora e deixa tudo como tá”. Críticas são vociferadas, combatendo uma força conservadora do representante do Estado, que, num histórico não muito distante, tem sua filiação com o bandeirantismo, os jesuítas, e toda a cultura ibérica de conquista e apresamento de almas, espíritos desregrados, marginais, à civilização exploratória e mercantilista. Sendo assim, entende-se a antropofagia como uma resposta ritualística ao trator da modernização da ordem e progresso – a vanguarda brasileira responde, portanto, até a década de 80, com a ironia basilar da crítica modernista.

Neste caso de documentário antropológico, como em qualquer outro, a História é não somente objeto da narrativa, mas o fundo principal de observação. Mesmo tendo como foco o personagem real, representado pelo político Evandro Carreira, as contradições da sociedade

amazônica são inevitavelmente gravadas na película, dando às platéias combatentes da modernização conservadora (na época os citados sindicatos, cineclubes, instituições semelhantes) um *sintoma da barbárie*. A, pelo menos, chamada barbárie – contra a vida em sociedade.

Levantamos, portanto, a questão do personagem heroico - parâmetro que é usado em roteiros mais tradicionais -, na contradição social em que elites internacionalizadas dominam, e o popular assume o fator *grotesco* para expressão e inversão de valores estabelecidos pelo *status* social. A equipe do documentário tinha integrantes dessa internacionalidade, mas a intenção era a de comunicar algo estranho, visto no local – da maneira que “tudo nos é estrangeiro”, ao olhar da câmera curiosa. Só neste âmbito pode ser percebida a ironia utilizada como língua comum da comunicação alegórica da arte contestatória de 60 e 70. O deslocamento, portanto, didático para aqueles espectadores mais esclarecidos e atentos, servia de evidência de um sistema caótico, desordenador na pregação da ordem. Desta maneira, a barbárie, como via Benjamin, tem sua potencial expressão dentro do Estado em formação e as leis estruturantes de uma História dos vencedores. O filme Terceiro Milênio é contraponto deste viés.

O personagem malandro de Evandro falta com a verdade em um cinema- verdade, invertendo qualquer tipo de didática e metaforizando um “tipo” que espera uma nova geração e uma “civilização aquática”, por entre rios e afluentes da floresta esquecida – inventando a decadência que a esfera de pensamento e mobilização política entraria na década de 80. No foco do personagem real, a comicidade se perde na crueza dessa realidade absurda, virando o tom ao da sutileza irônica que distancia a miséria política dos sem identidade, sem caráter, sem história – personagens inseridos na dependência cultural de novidades internacionais, sem poder inserir-se no país, ou em seu grande invólucro social de regras, leis, e oportunidades. Isso é, “evidencia”, no filme documentário, pois vemos a perspectiva da Amazônia como um lugar inexplorável, violento e sem futuro, ainda que haja uma parcela de redenção e tentativa de mudança no *ativismo* da equipe de filmagem diante da miséria e sua potência imagética<sup>204</sup> – tal como acontece em qualquer dos “confins” da América Latina.

Lembremos que ‘Macunaíma’ vivia nesta floresta e revisitava os arquétipos canônicos do ambiente, cenário de uma luta que é posta à tangência da História. Os dois

---

<sup>204</sup> Wolf Gauer explica que a Amazônia não possui nada de caos, nem do “inferno verde” de exploradores europeus. Ver a entrevista dada ao autor, em anexo.

brasis,<sup>205</sup> de um lado o Norte e Nordeste repletos ainda de cultura folclórica, antiga, natural, guardadas pelas manifestações mais “arcaicas”; de outro, o Sul e o Sudeste avançados. Os personagens da malandragem dos filmes escolhidos para observação existem na dialética que ultrapassa o campo e a cidade, a periferia e o centro – são personagens que transitam entre dois tipos de História, que se coadunam na medida em que reatam o contemporâneo em uma saída global, multicultural, no capitalismo que compreende inclusive a informalidade como *leit motiv* econômico, e tribos indígenas como nações que dialogam com o mundo. Ainda que haja o uso pejorativo do caráter *malandro*, esse tipo social característico do país, quando chega às telas, é sutilmente legado à história do marginalizado que está quase entrando no sistema de hábitos comuns à elite internacional. Mas ele entra, segundo vimos, tentando mimetizar uma série de comportamentos que não fazem parte de sua classe, deixando as contradições mais dissolvidas, mas não ausentes – pelo contrário. O malandro, espécie de marginal, após sua persistência como personagem heroico, ou anti-heroico, na década de 70, perde em significado e em metáfora de um caráter identificador nacional e volta ao esquecimento profundo, tal como o antigo pícaro, relegado a tempos que são declaradamente autoritários.

Preferimos, durante o trabalho, não entrar na distinção entre o caráter heroico e o anti-heroico. Isso porque, na crítica elaborada da construção do herói marginal, não haveria ironia direta caso fosse adotada a máscara, ou a terminologia do herói falso, ou vilão posto no lugar de salvador. Mesmo dentro de personagens que tomavam rumos, ou mesmo faces de bandidos, a malandragem seguia como paródia profunda aceita por uma grande parcela do público que não aceita a oficialidade da elite governante. Os espectadores, aliás, por muitas vezes relegados a números de audiência inertes, inoperantes, eram causa e espelho dos filmes fora dos ditames televisivos de pesquisa de público. Neste sentido, muitos dos filmes, músicas, peças de teatro, livros, a conjuntura colaborava para o aparecimento do malandro; tal como em um contexto medieval surgia o pícaro. A malandragem, como identidade, era explícita em uma arte mais livre, menos comprometida com o pensamento industrial, e mais próxima do público. Em outros termos, a preferência por um herói inapto como o malandro se dava pela aspiração da comunidade de um protagonista que não fizesse parte completamente da ordem estabelecida pelas elites – ordem do empresariado e do trabalho, que domina nas

---

<sup>205</sup> SAWAYA, Ana Lydia et al. Os dois Brasis: quem são, onde estão e como vivem os pobres brasileiros. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 48, Aug. 2003. O dualismo é também verificado em sua matriz sociológica, no livro de LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. Rio de Janeiro: INEP – MEC, 1959.

décadas seguintes, e persiste até o momento atual. Essa composição obteve, com Glauber Rocha, sua expressão mais delineada, com os artifícios barrocos na composição de personagens alegóricos. No entanto, na troca entre cinema e público, quase todos os filmes que foram produzidos após a primeira fase do Cinema Novo tiveram essa tonalidade – não só alegórica com reflexões nacionais, mas críticas, em tendências irônicas do herói problemático moderno.

O público, inadvertido, tem sentido como continuidade de conceito a natureza simbólica matriz de análises críticas ao mercado, à mercadoria, das décadas de 60 e 70. Ele, ali, era o citado “povo”. São duas terminologias que se unem no contemporâneo: *espectador* e *eleitor*, *público* e *povo*. Neste ponto, a esfera pública se cria, assim como a cena política social. Cena esta que, como lembra Comolli, é observada pelo cinema: “para o cineasta, ‘politicamente’ quer dizer publicamente, abertamente, explicitamente”.<sup>206</sup> Esta cena política abrange as iniciativas expressivas que o cinema, e sua alimentação criativa que se vê longe da TV, consegue captar de forma concisa e profunda.

---

<sup>206</sup> COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo. In. **Ver e Poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 133.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872**. Novos Estudos CEBRAP, n. 21, julho de 1988, p. 30-56.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities – Reflections on the origin and spread of nationalism*. London-New York: Verso, 1991.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de, in, HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Macunaíma, da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio para Macunaíma”, *In: BATISTA, Marta Rossetti, LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares (orgs.). Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 1972.
- ANDRADE, Mário, GUARNIERI, Camargo. **Composições de Camargo e Guarnieri sobre textos de Mário de Andrade – ópera Malazarte**. *Libretto*, Teatro Municipal de São Paulo, 7 de dezembro de 1975.
- ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Belo Horizonte: Villa Rica, 2004.
- ANDRADE, Mário. **Os Contos de Belazarte**. São Paulo: Martins; INL; MEC, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago: ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *IN. TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 353-360.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. **Dicionário de Bolso**. São Paulo: Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- ARANHA, Graça. **Malazarte**. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1911?.
- ARANHA, Graça. **Malazarte**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- ARANTES, P. E. **Estado de Sítio**. *In: Isabel Loureiro; Maria Elisa Cevasco; José Corrêa Leite. (Org.). O Espírito de Porto Alegre*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 51-60.
- ARANTES, P. Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira. “Dual, porém combinado”. *In: Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- ARAÚJO, Arturo Gouveia de. **Os Homens Cordiais – a representação da violência oficial na literatura dramática brasileira pós-64**. João Pessoa: UFPB, 1996.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: Cinema e Pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAADER, Wolfgang. (ORG). **Brecht no Brasil – experiências e influências**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Huitec, 1987.
- BALANDIER, Georges. **O Dédalo – para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BANDEIRA, Roberto. **A literatura no Cinema**. Rio de Janeiro: Irmãos Pangetti, 1962.
- BARNOUW, Eric. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. *In: Óbvio e Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BARTHES, Roland. **A Televisão**. Madrid: Salvat, 1979.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade. *In. Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1996.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- Biblioteca Salvat Grandes Temas. **Cinema Contemporâneo**. Madrid: Salvat, 1980.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz** – a encenação no cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor. **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- BRASIL, Assis. **Cinema e Literatura – Choque de Linguagens**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.
- BUSCOMBE, Edward. **Cinema Today**. London: Phaidon, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador: Fundação casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira** (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- CÂNDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, FFLCH, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, nº 8, 1970.
- CANDIDO, Antônio. **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CÂNDIDO, José Mendes de Almeida. **Uma nova ordem audiovisual** – novas tecnologias de comunicação. São Paulo: Summus, 1998.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema** – do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASSETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Signo e Imagen, 1996.
- CASTORIADIS, Cornelius. **La democracia como procedimiento y como regimen**. Roma: Datanews, 1995.

- CHAMIE, Mário. “A Rapsódia Macunaímica”. In: **Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de literatura produtora**. São Paulo: Publicação própria, 1970.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.
- COELHO, Teixeira. **Moderno Pós moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, Cláudio. **Cinema brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- COSTA, Flávio Moreira da. **Cinema Moderno Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- D’ANGELI, Concetta, PADUANO, Guido. **O Cômico**. Curitiba: UFPR, 2007.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. Revisão **do Paraíso: os brasileiros e o Estado em 500 anos de história**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- DELEUZE, G. Um precursor desconhecido de Heidegger: Alfred Jarry. In: **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIAZ, Emílio Orozco. *El Teatro y la Teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción ao tema)*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria – um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, Ed. 70, 1970.
- ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de Água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FEIJOÓ, Benito Jerônimo. *Teatro crítico universal – discursos vários en todo gênero de matérias para desengano de errores comunes*. Madrid: Castalia, 1986.
- FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. São Paulo: Global, 2009.
- FLAMMARION, Camile. **Mundos Imaginários y los mundos reales – viaje pintoresca al cielo**. Paris: A. Bouret, 1874.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- FREYRE, Gilberto. **Heróis e vilões no romance brasileiro (em torno das projeções de tipos sócio-antropológicos em personagens de romances nacionais do século XIX e do atual)**. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- GAMBINI, Roberto. **O Espelho Índio – os jesuítas e a destruição da alma indígena**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. **O Herói na peregrinação**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- GENETTE, Gerárd. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do Romance**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GOMES JR, Guilherme Simões. **Palavra peregrina – o barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/EMBRAFILME, 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GONZALEZ, Mário. **O romance picaresco**. Rio de Janeiro: Ática, 1988.
- GONZÁLEZ, Mario. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

- GOOFMAN, Erving. *Frame Analysis: an essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA, US: Havard University Press, 1974.
- GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de "dialética da malandragem"**. Campinas: Pontes, 1988.
- GOULART, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978
- GUIMARÃES, Ruth. **Calidoscópio: a saga de Pedro Malazarte**. São José dos Campos, SP: JAC Editora, 2006.
- HAUSER, Arnold. A era do filme. *In*: VELHO, Gilberto. (Org.). **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos – o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HÖFFLER, Angélica. **A Floresta no cordel**. Fortaleza: Secretaria da Cultura, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- HOLLANDA, Francisco Buarque. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.
- HORKHEIMER, M. ADORNO, T. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- IANNI, Otávio. **Tipos e mitos do pensamento brasileiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, fevereiro V. 17, no. 49, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil. pp. 5-10.
- JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- JOHNSON, Randall. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, set. out. nov., 1993.
- LA BARCA, Calderón. *Life is a Dream*. New York: Hill & Wang, 1970.
- LA BARCA, Calderón. **O Grande Teatro do Mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

- LACHAUD, Jean-Marc, NEVEUX, Olivier (org.). *Art et politique: Changer l'art, transformer la société*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- LAFETÁ, João Luiz. **A Dimensão da Noite**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LAMAS, Maria. **O Mundo dos Deuses e dos Heróis**. Lisboa: Estampa, 1959.
- LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. Rio de Janeiro: INEP – MEC, 1959.
- LAMBERT, Jacques. **Os Dois Brasis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1959.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Unicamp, 2005.
- LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.
- LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade: prelúdios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia, 1976.
- LUCAS, Fábio. **Vanguarda, História e Ideologia da Literatura**. São Paulo: Ícone, 1985.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2009
- MACCANN, Richard Dyer. *Film: A Montage of Theories*. New York: E.P. Autton, 1966.
- MACHADO JR, Rubens. *Antidote à l'exotisme : TROISIEME MILLENAIRE, Infos Brésil* n° 80, Paris, avril 1993.
- MACHADO JR., Rubens. O descentramento em elogio maroto: *Vivre en marge, Les banlieues de São Paulo*. In: **Imagens brasileiras da metrópole: A presença da cidade de São Paulo na história do cinema**. Tese de Livre Docência, CTR/ECA-USP. São Paulo: 2007.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela – Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACIEL, Kátia (org). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- MACIEL, Kátia. **Poeta, Herói, Idiota – o pensamento de cinema no Brasil**. Rio de Janeiro: Marca d'água, 2000.
- MACIEL, L. Carlos. **A morte organizada**. São Paulo: Ground, 1978.
- MARCOY, Paul. **Viagem pelo Rio Amazonas**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto e Editora da Universidade do Amazonas, 2001.

- MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial** – o Homem Unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MARIA, Cleusa. A Embrafilme não é a grande mãe do cinema brasileiro, entrevista com Glauber Rocha, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 30/10/78.
- MATOS, Sérgio (org). **Televisão e cultura no Brasil e na Alemanha**. São Paulo: edições GRD/ Instituto Cultural Brasil Alemanha, 1997.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003.
- MATTELART, Armand. **A globalização da comunicação**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky: O homem com a câmera**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MAUCLAIR, Camille. *Préface*. In: ARANHA, José Pereira da Graça. Malazarte: *légend en trois actes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1911. p. I-XXI.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- MONZANI, Josette. À Sombra da Latino-America. **Revista Olhar**, São Carlos, SP: CECH/UFSCar, Ano 7, n. 12/13, jan- jul, ago-dez, 2005.
- MORAES, J. A. Leite. **Apontamentos de Viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1980
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1977.
- MOTA, Maria Regina Paula. **Tupi or not Tupi – A dialética da “ninguendade” no cinema brasileiro**. Revista Matrizes, no. 2, Abril, 2008 , p.193-206.
- MOURÃO, Maria Dória, LABAKI, Amir. (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: O cinema como realidade**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1988.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- NICHOLS, Bill. **La representacion de la realidad**. Madrid: Paidós, 1997.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2001.
- NORIEGA, José Luis Sanches. **De La Literatura al Cine: Teoria y Análisis de la Adaptación**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
- OLIVEIRA, F. **Crítica à razão dualista, o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2006.

- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O índio e o mundo dos brancos** – uma interpretação sociológica dos Tukúna. São Paulo: Pioneira, 1972.
- OTSUKA, Edu Teriki. **Era no tempo do rei:** a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias. São Paulo: FFLCH-USP, 2005. Tese de doutorado.
- OTSUKA, Edu Teriki. **Marcas da Catástrofe:** Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin. 2001.
- PALMA-FERREIRA, João. **Do Pícaro na literatura portuguesa.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.
- PARKER, Alexander A. *Los Pícaros en la Literatura – la novella picaresca en España y Europa (1500 – 1753).* Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PASSOS, Jorge Luiz. Macunaíma – herói sem nenhum caráter. In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **A Sedução da Barbárie** – O marxismo na modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário:** História Identidade e Tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.
- PENNA, José Oswald de Meira. **A Utopia Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio Narrativo do Peregrino da América.** Tomo I. Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1988.
- PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.
- PONTES, Norma Bahia. *Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira.* **Revista Tempo Brasileiro**, n. 6. Ano 11, dezembro de 1963, p.85-89.
- PORTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII** – da *commedia dell'arte* ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2008.
- PRADO, Antonio Arnoni. **1922 – itinerário de uma falsa vanguarda** – os dissidentes, a semana e o integralismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma.** São Paulo: Anhembi, 1955.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.
- QUADROS, Valdir. **Gênero e Raça na desigualdade social brasileira recente.** Estudos avançados CEBRAP, vol.18, no. 50, São Paulo, Jan./Apr. 2004.

- RAMOS, Fernão, FERREIRA, Maria Nazareth. **Terceiro Milênio – Jorge Bodanzky e Wolf Gauer**. São Paulo: Centro de Documentação e Informação para a Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1992.
- RAMOS, Fernão. Cinema e Realidade. *In*: XAVIER, Ismail. (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, USP, 2002.
- RAMOS, Guiomar. **Um Cinema Brasileiro Antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, Publicidade e Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. Liminar Macunaíma. *In*. ANDRADE, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro – formação e o sentido do Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. **Utopia selvagem: saudades da inocência perdida: uma fábula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RIDENTI, Marcelo. A segunda eleição de Lula. *In*: **Margem Esquerda**, nº. 09. São Paulo: Boitempo editorial, junho de 2007, p. 144-153.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **O século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. Tudo Bem – o filme de Arnaldo Jabor. *In*. **Revista Encontros com a Civilização Brasileira**, n 3, Rio de Janeiro, setembro de 1978.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROTRY, Richard. **Contingência, Ironia e Solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano**. Rio de Janeiro: Riofilme, CIEC, Prefeitura do Rio de Janeiro, 1994.

- SAWAYA, Ana Lydia et al . Os dois Brasis: quem são, onde estão e como vivem os pobres brasileiros. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 48, Ag. 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: 1964-1969. *In: O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. **Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”**. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. **O psicologismo na poética de Mário de Andrade**. *In: A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da atualidade de Brecht. *In: Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da atualidade de Brecht. *In: Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da, RAMALHO, Christina. **História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso, Volume 1**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância - A Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac/SP e Terceiro Nome, 1999.
- SMITH, Anthony (org.). **Television: an international history**. EUA: Oxford University Press, 1998.
- SOUZA, Gilda de Mello. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.
- STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TAUSSIG, M. **Cultura do Terror: Espaço da Morte na Amazônia**. *Religião e Sociedade* 10, Rio de Janeiro, nov. 1983. PP 49-64.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.) **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

- TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- TURINO, Célio. **Na trilha do Macunaíma** – ócio e trabalho na cidade. São Paulo: Sesc e Senac, 2005.
- VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: FAUSTO, Boris; HOLANDA, Sérgio B. de (orgs.). **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo III, vol. 4, 1982.
- VAZ, Lúcio. **A ética da malandragem** – no submundo do Congresso Nacional. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- VEDEL, Valdemar. *Ideales Culturales de la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1946.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Catedra, 2006.
- VEXILIARD, Alexandre. *Introduction a la sociologie du vagabondage*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- VIANNA, Luís Werneck. O Americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Renan, 1993.
- VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- WALSH, Martin. *The Brechtian aspect of radical cinema*. Londres: BFI, 1981.
- WARREN, Charles. *Beyond Document – Essays on Nonfiction Film*. Estados Unidos: Wesleyan/New England, 1996.
- WEBER, Maria Helena. **Comunicação e Espetáculos da Política**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *La política del Modernismo – Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manatíal, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Television*. New York: Routledge, 1990.
- WOOD, Ellen Meiskins. **Democracia contra capitalismo** – a renovação do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo, 2003.
- WOOD, Paul e HARRISON, Charles.(org). *Art in theory, 1900-2000 – an anthology of changing ideas*. EUA: Blackwell, 2002.
- WUNENBURGER, Jean Jacques. **O homem na era da televisão**. São Paulo: Loyola, 2005.
- XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude. **O Desafio do Cinema** : A política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento** – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. Cinema Político e Gêneros Tradicionais – A força e os limites da matriz melodramática. In. **Olhar e a Cena**. Cosac e Naify: São Paulo, 2003.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- YEBRA, Antonio Gomez. *El Niño – Pícaro literário de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- ZAPPA, Regina. **Hugo Carvana: Adorável Vagabundo**. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

## FILMOGRAFIA

- Adultério, perigo à vista** (Pedro Carlos Rovai, 1969)  
**Anjo Nasceu, O** (Júlio Bressane, 1969)  
**Arraial do Cabo** (Mário Carneiro e Paulo Saraceni, 1959)  
**Aruanda** (Linduarte Noronha, 1960)  
**Auto da Compadecida, O** (Guel Arraez, 1999)  
**Azylo Muito Louco** (Nelson Pereira dos Santos, 1970)  
**Bandido da Luz Vermelha, O** (Rogério Sganzerla, 1967)  
**Bang Bang** (Andrea Tonacci, 1970)  
**Barravento** (Glauber Rocha, 1962)  
**Bla, Blá, Blá** (Andrea Tonacci, 1968)  
**Cafajestes, Os** (Ruy Guerra, 1962)  
**Cameramen, The** (Buster Keaton, 1928)  
**Câncer** (Glauber Rocha, 1968-72)  
**Capitu** (Paulo César Saraceni, 1967)  
**Cara a Cara** (Júlio Bressane, 1967)  
**Cidadão Kane** (*Citizen Kane*, 1941)  
**Cinco Vezes Favela** (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro e Leon Hirszman, 1962)  
**Dois Filhos de Francisco** (Breno Silveira, 2005)  
**Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, O** (Glauber Rocha, 1969)  
**Duck Soup** (*Leo McCarey, 1933*)  
**Enigma de Kasper Hauser, O** (Werner Herzog, 1974)  
**Fuzis, Os** (Ruy Guerra, 1964)  
**Garota de Ipanema** (Leon Hirszman, 1967)  
**Guerra Conjugal** (Joaquim Pedro de Andrade, 1975)  
**Homem da Câmera, O** (Dziga Vertov, 1929)  
**Homem do Pau Brasil, O** (Joaquim Pedro de Andrade, 1981)  
**Inconfidentes, Os** (Joaquim Pedro de Andrade, 1972)  
**Iracema, uma transa amazônica** (Jorge Bodanzky, Orlando Senna e Wolf Gauer 1974)  
**Jari** (Jorge Bodanzky e Wolf Gauer)  
**João da Matta** (Amílcar Alves, 1923)  
**Justicero, El** (João Bethancourt por Nelson Pereira, 1967)  
**Lenda de Ubirajara, A** (André Luís Oliveira, 1975)  
**Macunaíma** (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)  
**Mágico de Oroz** (Vitor Lustosa e Dedé Santana, 1984)  
**Margem, A** (Ozualdo Candeias, 1967)  
**Marginais, Os** (Carlos Alberto Prates Corrêa e Moises Kendler, 1968)  
**Metrópolis** (Fritz Lang, 1927)  
**Mulher de Todos, A** (Rogério Sganzerla, 1969)  
**Nanook of the North** (Robert Flaherty, 1929)  
**Ópera do Malandro** (Ruy Guerra, 1986)  
**Orgia, ou o homem que deu cria** (João Silvério Trevisan, 1970)  
**Padre e a Moça, O** (Joaquim Pedro de Andrade, 1965)  
**Pagador de Promessas, O** (Anselmo Duarte, 1962)  
**Paqueras, Os** (Reginaldo Faria, 1969)  
**Pickpocket** (Robert Bresson, 1959)  
**Pindorama** (Arnaldo Jabor, 1971)

**Roberto Carlos em Ritmo de Aventura** (Roberto Farias, 1968)  
**São Bernardo** (Leon Hirzsmann, 1972)  
**Salvatore Giuliano** (Francesco Rosi, 1961)  
**Se Segura Malandro** (Hugo Carvana, 1978)  
**Tapete Vermelho** (Luiz Alberto Pereira, 2006)  
**Tenda dos Milagres** (Nelson Pereira dos Santos, 1977)  
**Terceiro Milênio** (Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, 1982)  
**Terra em Transe** (Glauber Rocha, 1967)  
**Triste Trópico** (Arthur Omar, 1975)  
**Tudo Bem** (Arnaldo Jabor, 1978)  
**Vai Trabalhar Vagabundo** (Hugo Carvana, 1973)  
**Vidas Secas** (Nelson Pereira dos Santos, 1963)

## ANEXOS

**Entrevista feita a Wolf Gauer****O Terceiro Milênio é um filme meio ficcional, meio documental...**

**Gauer** - ... é uma questão interessante. Quando nós começamos a fazer filmes no Brasil, a idéia foi, desde o **Iracema, uma Transa Amazônica**, fazer longas metragens que tivessem sempre assuntos do momento. Assuntos interessantes para o social, para a situação política, que apontasse tendências do que estivesse acontecendo. Outra intenção era a de auxiliar, de alguma maneira, a população local da Amazônia, as comunidades atingidas, que sofriam por situações, como as apontadas no filme **O Terceiro Milênio**, questões dos indígenas até dos madeireiros, das pequenas cidades, das tendências religiosas... Acho muito importante que isso aconteça no Brasil: quando existe um problema político social, as pessoas sempre acorrem muito mais às seitas, sempre tentam uma salvação do tipo transcendente. Então, a idéia foi essa. A outra, acompanhando um método, digamos, técnico foi deixar a captação da imagem de um modo o mais simples possível, com menos pessoas na equipe. As nossas equipes de filmagem eram sempre muito pequenas. No caso de **O Terceiro Milênio**, eram três pessoas: o Jorge e eu fazendo a direção e a câmera, a observação e o aproveitamento de tudo que acontecia nas locações da viagem, o típico e o imprevisível. Nós sempre acompanhávamos tudo de forma muito discreta, tudo o que estava acontecendo, mas, às vezes, tentávamos incitar e motivar as pessoas a falarem mais, criando situações que fizessem com que elas se abram mais. O som foi feito pelo David Pennington, que hoje ensina na UNB. Ele, na verdade, é arquiteto de formação. É um amigo de longa data, a coisa mais natural seria essa de trabalharmos juntos.

**Vocês se conheceram lá na Amazônia?**

**Gauer** - Não, não, muito antes. O David morava em São Paulo, e era da minha turma de amigos. Bem, nós encontramos o senador, o Evandro Carreira, quando filmamos o documentário sobre o projeto Jarí. Soubemos que ele ia fazer uma excursão com outros senadores para fiscalizar aquele mega-empendimento americano - que resultou no filme **Jari**. Acompanhamos e fizemos esse filme, só o Jorge e eu. Nós ‘apanhamos’ tanto que eu perdi 4,5kg em dez dias. Acho que o Jorge também. Fizemos tudo sozinhos. No final, praticamente sem alimentação. Era a comissão do senado sobre o devastamento da Amazônia. Eles saíram daquele lugar com um navio luxuoso, e nós continuamos por lá ainda rodando. O efeito foi que nós, uma vez sem os senadores, fomos abandonados pela empresa do Daniel K. Ludwig – eles não nos forneciam mais nada, nem comida. Quando os políticos partiram, a empresa fez todo tipo de obstrução, pra dificultar o resto da filmagem. Fomos salvos por um colega jornalista de São Paulo que trabalhava na parte de relações públicas dessa firma. Graças a ele nós conseguimos permissão para utilizar o avião da empresa para voltarmos para Belém. Grande sorte, porque lá não tinha transporte público, nem nada.

Assim conhecemos o homem. O filme **Jari** é muito importante, é o outro lado do Evandro, é o “senador da comissão” o político flexível. Percebemos que se fizessemos algum filme com aquele cara, só poderia sair em coisa boa. Partindo para a viagem com ele, a gente não tinha a mínima idéia do que ia acontecer. Mas com ele, com o José Lutzenberger e os conflitos dados na Amazônia, só podia dar certo.

Tínhamos apoio da TV alemã, do segundo canal da TV estatal alemã, chamado ZDF. Eles tinham confiança na gente, sabiam que a gente ia conseguir alguma coisa interessante. Ganhamos uma parte do dinheiro já de antemão, e compramos o máximo possível de material sensível. Uma enorme caixa cheia de latas de filme e de som. Isso, naquela época, era uma preciosidade, porque no Brasil o filme de 16 mm custava mais ou menos 8 vezes mais do que na Alemanha.

### **Os equipamentos também vieram de lá?**

**Gauer** - Não, os equipamentos eram nossos. A partir dos primeiros filmes que fizemos, lá na Alemanha, filmes educativos para a um instituto pedagógico federal, deu para investir em equipamentos, para ficarmos independentes em termos técnicos – tínhamos até mesa de montagem. Mais tarde, deu para fazer ainda um estúdio de som, em São Paulo, onde nós fizemos a finalização dos filmes.

Então, com este material – a leve câmera “Éclair” e o gravador de som “Nagra”, nós chegamos a Manaus e procuramos aquele Senador. Vimos que ele era uma figura pitoresca, meio literária, surrealista, e muito promissora. A idéia dele, tendo sido eleito senador uns dois anos antes, era a de fazer uma viagem pelo noroeste da Amazônia, entrando nos afluentes do rio, para lá conseguir votos entre aqueles do Amazonas. A idéia dele era inteligente no sentido de ativar as bases esquecidas lá no interior. Só que a falha do cálculo dele foi numérica, porque, no Amazonas, mais de 80% da população mora em Manaus e naquelas 3 ou 4 cidades que ainda têm um certo peso. Acompanhamos essa viagem no barco que ele conseguiu, tipo regatão. Convidamos ainda o José Lutzenberger.

O Lutzenberger, naquela época, era o papa do pensamento ecológico. Ainda pensava-se pouco nessas idéias extraordinárias, meio ambiente e tal. Químico, gaúcho, que falava igualmente bem alemão e português, trabalhava numa grande multinacional, na BASF. Ele ficou tão horrorizado com a destruição do meio ambiente que essas empresas químicas faziam, o que deu início a um grande movimento contra. Fundou a AGAPAN e, mais tarde, o grupo GAIA. Já tinha colaborado no **Jarí**, comentando os estragos feitos pelos americanos. Acharmos interessante e pertinente levá-lo conosco. Mais tarde ele virou secretário do meio ambiente do Collor. A filha dele foi também. Era bióloga – aquela loirinha que aparece no filme.

Outra pessoa que esteve conosco foi o Arthur Virgílio Neto, hoje líder no senado pelo PMDB. Ele acompanhava o Evandro. Aqui os dois com uma caixa de ovos de tartaruga (mostra na foto). O Arthur fazia também um trabalho jornalístico, ficava o dia inteiro em cima do teto do barco, datilografando, ao sol. Mas não sei o que ele escreveu. Era um bom companheiro – calmo, discreto, sem incomodar na hora de gravar. Ele aparece no filme, talvez não é fácil identificá-lo.

### **O Jorge falou sobre o Lutzenberger, como ele não concordava que pegassem ovos de tartaruga.**

**Gauer** - Ele ficou muito bravo com isso, ficava irado com qualquer estrago, até pequeno. Houve uma cena tocante, quando ele se deparou com um velho que matava uma tartaruga do modo costumeiro da região, sangrento, nojento como o homem devia ter feito há 50 anos - coisa horrível aquilo. O Lutzenberger chegou até ele e gritou: “Isto, o que o senhor está fazendo com o coitado de animal, vai acontecer com o senhor, quando for pro inferno!”

O coitado do caboclo abriu a boca, arregalou os olhos, gelou. Foi a coisa que ele menos esperava na vida. Infelizmente não foi registrado.

### **O Lutzenberger saiu da equipe por conta disso?**

**Gauer** - Saiu por discordar do Evandro. Cada um dos integrantes tinha uma vaga idéia de como deveria ser a viagem. Mas ninguém poderia interferir nos planos do Evandro Carreira. O Evandro mandava no barco, e nós éramos os convidados para acompanhar tudo, mas sem tentar influenciar. O único que tentou, foi o Lutzenberger. Ele achava que deveria aproveitar bem mais da viagem para os estudos ecológicos dele. Ele queria entrar mais no mato, adorava entrar na mata virgem. Mas, para o Evandro, era muito mais interessante ficar nos pequenos centros ribeirinhos e nos núcleos indígenas, para espalhar a propaganda dele. O Lutzenberger fartou-se disso, do Evandro, e de nós também, porque ele achava que nós iríamos entrevistá-lo com mais frequência. Para nós era interessante ouvi-lo apenas de vez em quando, saber o que ele pensava, sentir as reações dele. Um dia, não sei em que ponto do rio Solimões, ele fez um sinal pra um barco descendo, pegou a mochila e a filha, pulou naquele barco e foi embora. A filha não estava querendo ir, ela achava bem mais interessante seguir para onde nós íamos. Ele falou em alemão para ela: “o seu lugar é ao lado do seu pai!” Nunca vou esquecer. Pessoa adulta e formada, não obstante ela obedeceu.

Na última semana da filmagem, eu peguei uma febre constante por causa de uma infecção decorrente de alergia de micuim. Tinha grandes bolas pelo corpo inteiro, coisa horrível. Consegui pegar um avião para chegar mais rápido em Manaus e me tratar. Não abandonei a filmagem porque já estávamos voltando. Não foi filmado mais nada que aparece no filme. Em Manaus, encontrei o Lutzenberger. Ele tinha voltado com aquele barco, mas não conseguiu vôo para Porto Alegre. Poderia ter voltado no barco do Evandro. Depois disso, continuei a correspondência com ele. Ele participou da “Eco 92” no Rio, foi lá que eu o vi pela última vez. Faleceu em 2002, mandou ser enterrado num em terras por ele recuperadas.

**Bem, sobre a produção de O Terceiro Milênio, a pré-produção especificamente, como foi? Vocês conseguiram carta branca da ZDF pelos outros filmes que vocês fizeram, não é?**

**Gauer** - Conseguimos. A gente conhecia o diretor daquele departamento, o Eckart Stein, figura muito legal, que descobriu e apoiou muito cineasta jovem. Gente do “cinema de autores”. Era um ícone da televisão progressiva da Alemanha. Era interessado em filmes diferentes, autênticos, crus, filmes que tinham alguma mensagem para valer, nada de diversão. Então, sem aquela ajuda, sem aquela confiança deles, teria sido impossível fazer o filme. Isso porque a gente não podia apresentar um roteiro – da parte dele, foi um chute no escuro.

### **Eles aceitaram bem o filme?**

**Gauer** - Adoraram. Neste filme não houve problema algum. Na verdade, com todos os filmes nós tivemos muita sorte. A televisão colaborava, sem nenhum problema. Também, é preciso lembrar: naquela época, o assunto da Amazônia era quase desconhecido - bem diferente de hoje. Mas já havia os mesmos problemas: o desmatamento, a luta pelas terras indígenas, o deslocamento de populações inteiras, etc.. Estes assuntos, no Brasil da ditadura, eram quase desconhecidos. O **Iracema** foi um dos primeiros filmes a expor estas questões, o drama da Amazônia. Vendo aquelas queimadas, o público caiu pra trás. Hoje, todos sabem que isso acontece, virou coisa normal – infelizmente.

**Você fala só do desmatamento, mas também do universo mítico da Amazônia?**

**Gauer** - No **Iracema**, aparece essa discussão, a nação querendo conquistar aquela área, mas de que forma? De forma exploradora e propagandística, na base do mito do “gigante que desperta”. As grandes indústrias chegavam depois o governo tinha feito a Transamazônica, com o intento de colocar gente do nordeste ao longo das estradas novas, nas agrovilas. Tudo isso, no **Iracema**, teve uma presença muito forte – de forma crítica e realista. Portanto o pessoal da TV apoiava.

### **Digo, como o Herzog, que também gravou alguns de seus filmes na Amazônia.**

**Gauer** – O Herzog explora aquela idéia mágica, nebulosa da Amazônia, aquilo que na Europa é conhecido como o “inferno verde”, fruto dos relatos aventureiros dos viajantes europeus de antigamente. Parte fantasiada e parte real, dependendo da sinceridade de cada um. A Amazônia das cobras, dos índios assassinos, de culturas secretas, pirâmides, a Amazônia esfinge, como disse o Evandro. Então isto, na Europa, foi absorvido como realidade. Se alguém ia para a Amazônia, era visto como suicida. E eu nunca vi tão pouca cobra quanto na Amazônia. Tem muito mais na Mata Atlântica, e nas cidades da praia. É uma idéia absurda que continua nas cabeças: Eu filmei, em 2000, com uma equipe de Berlim, em Fordlândia, no rio Tapajós. Fordlândia era uma criação americana, da Ford, dos anos 30 e 40, para produzir borracha para pneu de carro. Esta cidade dos seringueiros existe até hoje, bucólica e pacata. Os alemães, vindos de Berlim, chegaram com botas de borracha de pescador. Imaginavam que a Amazônia era um pântano só – não gostavam dos morros ao longo do rio Tapajós, não era a Amazônia deles.

### **Então você acha que o Herzog veio nessa linha?**

**Gauer** – Usou este clichê também. Ele sempre procurava o fantástico, o irreal, assim como se vê na obra toda. Ele é um místico, o conheci pessoalmente. Ele foi me visitar depois que fiz **Os Mucker**; ele gostava muito daquela história milenarista do Rio Grande do Sul, da briga entre lavradores iluminados e pequenos capitalistas.

### **A proposta de vocês era então só a de documentar?**

**Gauer** - Era o documentário em primeiro lugar. Não tínhamos a menor intenção de fazer uma coisa fora da realidade porque - até hoje, a gente brinca assim – “a realidade ultrapassa qualquer ficção”. Foi realmente muito bom deixar o Evandro à vontade, no intuito dele, sem interferir ou dirigir. Porque ele fala e inventa tanto que até ganhou apelido em Brasília: “O dicionário do Senado”. Pela preferência de soltar um palavrório difícil e rebuscado. Talvez tenha sido o primeiro da família com diploma para por na parede do seu “bunker”, como ele chamava a sua casa em Manaus, seja diploma de faculdade ou de datilografia. Então, “soltando” o Evandro, abre-se um leque de tonalidades incríveis. Fundo enorme para associar um mundo imaginário riquíssimo. Figura literária, barroca.

### **O Terceiro Milênio foi pouco exibido aqui?**

**Gauer** - Sabe que eu não lembro se passou na TV. O Jorge achava interessante fazer um DVD. Talvez terá um *come back*. Foi distribuído, durante anos, pela distribuidora independente dos autores, a **CDI** de São Paulo (Cinema Distribuição Independente). Fomos co-fundadores daquela distribuidora. Era só para filmes de 16 mm, que eles mandavam para todos os lados do Brasil. Sei que eles tinham 2 ou 3 cópias do filme, sempre viajando. A distribuidora não existe mais.

### **Você como autor, fazia também filmes na Alemanha, antes de vir pra cá?**

**Gauer** - Sim, fiz, como sempre, aquela história: antes eu dava aula de literatura e estava preparando meu doutorado, quando tive um convite para o Instituto Nacional de Filmes Pedagógico, em Munique. Eram filmes para a formação de professores, filmes pedagógicos. Naquele momento eu conheci o Jorge. Ele tinha feito o curso de cinema na escola de cinema de Ulm, e estava procurando um emprego, então fizemos filmes juntos, porque ele sabia fazer câmera, e eu era mais da área de roteiros, conteúdos. Nós fizemos uma série de 6 ou 7 filmes para aquele instituto. O primeiro foi um sucesso muito grande. É um filme que lembra um pouco o **Entre os Muros** do Laurent Cantent, que ganhou até a Palma de Ouro em Cannes, não sei se você ouviu falar dele. Alguém me escreveu de lá dizendo que “é parecido com o filme de vocês”. Todo filmado dentro de instituições, observando os professores, os alunos e pais. Interessante que este tipo de filme, agora, pode até chegar em festival. De um diretor completamente desconhecido, ganhando a Palma de Ouro, acho isso muito legal.

### **Eram documentários também, o que vocês faziam para o Instituto?**

**Gauer** - Não documentários tradicionais. Eram filmes pedagógicos. Seguiam um estrito roteiro, eu sempre fazia os roteiros, e a gente escolhia as situações, a realidade, os exemplos que combinavam com o roteiro. Escolhia as instituições, os professores, os pedagogos, etc. Era uma coisa extremamente especializada. Cada filme tinha um assunto bem definido. Por exemplo aquele que fizemos na Jamaica, sobre a imigração alemã no século XIX. O assunto verdadeiro do filme, além da imigração, era o racismo. Nós conseguimos comprovar, com este filme, que raças humanas diferentes reagem de forma igual em circunstâncias iguais – foi esta a proposta do filme. Em outras palavras, aqueles imigrantes alemães, bem capacitados, só sobreviveram na Jamaica tropical porque aprenderam com a população negra, como sobreviver, como plantar e existir naquelas montanhas. Foi demonstrado, que, independentemente da raça, seja negra ou branca, o ser humano se adapta a determinadas condições e desenvolve um jeito de vida de forma bem parecida. Nem sempre a gente fazia estes trabalhos com igual entusiasmo. Mas fizemos mais para ganhar dinheiro, para a compra de equipamentos.

### **Os filmes eram distribuídos só para a Alemanha?**

**Gauer** - Sim, a gente os fazia e entregava e pronto. O instituto os mandou para os professores, escolas, conforme especialização deles. Não eram filmes para o grande público. De maneira alguma.

### **Vocês começaram a pensar nisso com Iracema?**

**Gauer** - É, logo em seguida. Aquele primeiro filme que fizemos para o Instituto ganhou um prêmio lá na Alemanha. Isso facilitou aquela idéia de criar coragem e chegar à televisão com uma proposta, que seria **Iracema**. Foi o primeiro filme de 90 minutos que fizemos.

### **O Terceiro Milênio foi feito para o grande público?**

**Gauer** - O filme foi feito visando um programa especial de cinema dentro da televisão, ou seja, para o maior público possível. A TV também tinha direito de exibi-lo, digamos, em outros canais. Fizemos o filme pensando em exibi-lo em qualquer lugar do mundo, para qualquer pessoa sim. Todos aqueles filmes que fizemos para a televisão foram também para serem exibidos no Brasil. Quanto a isso a gente tinha feito uma reserva de contrato sobre os direitos autorais, que, no caso do Brasil, seriam da nossa parte. Hoje a TV

não aceitaria mais isso, por conta da globalização. Mas, naquela época, o Brasil era muito longe ainda, não era considerado, na Alemanha, como grande mercado de mídia visual.

### **Como hoje é diferente?**

**Gauer** - Hoje, no mundo inteiro, toda mídia, seja televisão, seja produtora de filmes, automaticamente, visa o mundo inteiro. Pela globalização, pela onipresença dos meios de distribuição, satélites e tudo mais, eles sabem, que qualquer filme tem uma chance muito grande de ser exibido, seja no Nepal ou na Groenlândia. Antigamente não. Há 30 anos pensava-se na exibição ‘caseira’, doméstica e deixava o resto da distribuição com os autores. Eu falo da TV européia.

**Vejo que os filmes que você e o Bodanzky fizeram, a partir do Iracema, abrangem uma temática humana, e por isso, também, global, apesar do foco regional.**

**Gauer** - É, sempre a proposta era a de englobar o povo em sua terra, as pessoas em seus locais de vida. E os problemas que eles têm – uma simples visão humana, portanto global, universal. Sempre com alguma informação geográfica e social, até etnográfica. As pessoas, por exemplo, viram o Terceiro Milênio, e pensam que a vida real, na Amazônia, é completamente diferente daquela nos livros que mencionei, diferente dos mitos e dos filmes falsos: Tinha um colega muito famoso na Alemanha, um tal de Nehberg, confeiteiro. Um dia ele mudou de profissão, foi para a Amazônia e fez filmes por lá. Mostrou como sobreviver na Amazônia, virou herói! Há fotos dele lutando com uma jibóia, outro, ele caindo num buraco na selva e ele, lá no fundo, todo desesperado, jogando uma mochila para esta ser salva. Só que na mochila só tinha papel de jornal, quer dizer tudo *fake*, o Hollywood para a TV. Este cara, naquela época, aliava-se àqueles que deturpavam a idéia da Amazônia. Criou-se aquela idéia fantástica, de que tudo é perigoso, que a natureza é o grande adversário do homem. Outro, um francês com um chapéu imenso, mexicano, montado num cavalo, na mata, observando o Rio Negro: Ele falando: “será que vamos conseguir atravessar?” Sabe onde foi filmado isso? Em frente do luxuoso Hotel Tropical, lá em Manaus, perto do aeroporto. Então, falam em nossos filmes, são os índios que falam, os madeireiros, o povo. Assim transmite-se os problemas que eles têm.

**Lembro-me de um filme de Fassbinder, chamado *Rio Negro*, onde dois personagens querem fugir do mundo concreto de Berlim para vir para o Rio Negro, para a Amazônia.**

**Gauer** - Na Europa, existe essa idéia de que a Amazônia é o lugar mais garantido para se esconder. Em Manaus existe uma verdadeira coleção de fujões europeus. Gente que não pagou imposto ou até que matou alguém. De nível cultural muito baixo, nem conseguindo aprender português. Eu conheci uns indivíduos desses. O Fassbinder usou este tipo de forma irônica - você nunca vai poder se esconder na Amazônia. Lá, estrangeiro é *avis rara*, uma pessoa diferente é a maior notícia naquelas bandas, ele aparece, é percebida, tem que comprar comida, etc. Você pode se esconder numa cidade como Nova York, sem problemas, mas na Amazônia não, porque é impossível viver sozinho na floresta.

**Dá pra comparar a relação frutífera que vocês tiveram com a TV alemã e a maneira que filmes são feitos hoje, aqui mesmo no Brasil, pegando a Globo como exemplo, que não tem relação com o documentarismo atual, a não ser nos seus próprios programas. Ou seja, vocês tiveram uma relação muito aberta e livre com a ZDF.**

**Gauer** – É uma questão de geração. É difícil imaginar como eram as televisões européias antes da privatização. O Chanceler Helmut Schmidt, um dos mais notáveis políticos que a Alemanha já teve, falou o seguinte: “a privatização da televisão nos países europeus é pior que a queda de uma bomba atômica”. Porque, com a privatização, o interesse dos acionistas manda na programação, a televisão virou uma fonte de dinheiro e só. Portanto, é voltada totalmente para a diversão – incluindo o esporte e o erotismo; você pode pular 40 canais e é tudo igual, filmes pornográficos, produção americana em sua maioria – ou, tipo meia noite, um raro filme serio, critico, mas com baixíssima cota de platéia. O conceito da televisão, quando estatal, era informação, cultura e diversão de bom nível para a população. Educação na tarde, englobando bons filmes também. Os documentários tinham lugar preferencial, também longas metragens de boa qualidade. Não tinha propaganda. Consegue imaginar um canal de televisão sem propaganda?

Na Alemanha havia 3 cadeias principais de televisão. A primeira, que era composta por vários canais dos estados federais; a segunda, que era federal, atendia a Alemanha inteira - a “nossa”, o ZDF - e a terceira, está revezando a programação separada de cada estado, com peso na parte educativa. Na Suíça, a televisão tinha emissão televisiva apenas a cada segundo dia. Pensava-se que a TV roubava o tempo do cidadão, tempo para ele pensar em sua vida. E é este o papel da televisão atual, roubando o tempo, portanto a vida das pessoas. O cidadão, chegando em casa, cansado, já encontra o televisor ligado. Toma um trago, assiste à TV, depois cai morto na cama. Difícilmente vai conseguir refletir sobre si mesmo. É a TV fazendo o papel da droga do povo.

Aí você vai entender melhor porque os nossos filmes, naquela época, eram muito bem-vindos na Europa. Eles tinham um pouco de tudo – informação interessante e ação suficiente. Mostravam outras coisas, novidades de valor.

Talvez fosse interessante pensar um pouco na forma do trabalho também. Nós trabalhávamos sempre com a câmera na mão, com pouquíssimo uso de tripé, usando sempre o equipamento mais leve. Câmera pequena, Éclair, a “Baby Éclair”, que usava chassis de apenas 10 minutos. Por isso a gente tinha que trocar o chassi a cada 10 minutos, tirar o filme já exposto do chassi, e colocar filme novo. Cada um de nós sabia fazer isso. Pegava-se aquele saco preto, colocava-se o chassi dentro, fechava-se bem, entrava-se com a mão pelos orifícios a prova de luz e trocava-se o filme às cegas. É coisa difícil, naquele calor, mãos e braços suados. Não tinha a mordomia de um assistente de câmera, ou até dois, pra fazer isso. Quando fizemos **Os Mucker**, sim, no **Terceiro Milênio**, no **Jarí**, não. Hoje, às vezes, eu faço um filme inteiro com uma pequena Sony. E ainda com *projection quality*, que a TV aceita. Câmera que nem se percebe.

Eu ri muito quando chegaram aqueles alemães lá em Fordlândia, com uma câmera enorme, tripé, com uma grua... imagine, num documentário! Que adianta fazer uma entrevista com um caboclo, usando com uma grua? Será que é importante mesmo que a câmera sobe e desce, uqe mude o ângulo na vertical? Vai assustar a pessoa. Então, eles se perderam tanto com isso que o pessoal acabou indo embora. O resultado sai com pouca vida, transmite um clima pesado. No **Terceiro Milênio**, nós negligenciamos a perfeição técnica. Simplesmente não era importante. Se desse certo, tudo bem, se não desse certo... esqueça. Mas, normalmente, dá certo quando você não se preocupa demais. Não se pode falar para uma pessoa: “espera um pouquinho, quero filmar você, dá uma meia virada aí, olha para lá, olhe pra cá” e tal. Um colega alemão fez um índio boliviano beijar a sua mulher. O índio nunca

tinha feito isto antes, não é de sua cultura. Precisa-se captar o espírito do momento, e a câmera deve se virar em torno das pessoas, e não vice-versa. As pessoas são importantes! O jeito autêntico delas.

**Você falou da diferença que houve a partir do momento da privatização das TVs européias. Eu suponho que com as privatizações, os filmes tiveram muito a ver com um estilo de produção mais norte-americano. Nós podemos dizer também que por conta dessa nova demanda de produções com este estilo que tem um fundo industrialista, com diversas pessoas trabalhando, com um assistente de direção no *set* de documentário, com assistente de fotografia, tem toda essa equipe que parece que quando chega ao local de filmagens...**

**Gauer** - Você observou muito bem. É o que os meus colegas, na Europa, estão fazendo hoje. Eles continuam fazendo filmes sobre povos exóticos, do Himalaia, da Mongólia ou tal, mas é sempre as mesmas coisas. Aquele estilo super-maquiado, tipo *Discovery Channel*, ou *National Geographic*, sempre naquele mesmo padrão. Começa com o amanhecer do sol, sempre com neblina, com o movimento das nuvens acelerado, com música (faz uns sons com a boca imitando um teclado com sons graves). A trilha sonora, para este cinema, é extremamente importante. Enfim, é tudo ‘lambido’, *perfect*. Eles, quando se trata de tratar da vida, de filmar a vida, eles fazem coisas encenada. Quando falam dos romanos, daí você vê dois romanos, em pose típica, trombone no áudio. Ridículo, estilo americano, tudo envernizado. A gente, você percebeu, não coloca trilha de efeito.

Outro dia assisti a um ”documentário” da África. Foi interessante. Alguém entrando no mato, de jipe. De repente, na vista subjetiva do cara no volante, aparece um leão, este correndo no lado do carro. Quando o motorista olha p o outro lado, aparece uma negra bonitinha, correndo também, assim como leão, mas com os peitos pulando. Uma descarada montagem, o leão era de outra fita, a mulher foi escolhida e instrumentalizada conforme efeito erótico. Por quê? As emissoras exigem do autor, que ninguém mude de canal nos primeiros 3 minutos. Elas sabem: quem acompanha 3 minutos do começo do filme, também assiste à fita inteira – e aos comerciais, é claro. O ibope é registrado automaticamente. Todos os países têm isso. Então, eles fazem essas coisas – vale tudo para não perder o mercado dos comerciais.

### **O terceiro milênio chegou numa proposta de informação...**

**Gauer** – Sim, assim como já falei antes. Agora, existe no **Terceiro Milênio** um aspecto subjetivo interessante. Não sei o que pensa o Evandro no seu íntimo, mas, naquela época, ele acreditava mesmo no que estava falando. Ele achava que, no futuro, a Amazônia seria, como ele tanto repetiu, a usina global de alimento. Ele realmente acreditava no futuro da Amazônia. Na reserva enorme de água, na multidão de plantas variadas, coisa que poderia satisfazer todas as necessidades alimentícias do povo amazonense e até do mundo.

**Era isso, esse é o real terceiro milênio. Eu vejo o seguinte, posso até ser meio duro, meio ríspido com o personagem do Evandro, mas eu o vejo como um político decadente. Ele é um cara que a gente não sabe se é da direita, da esquerda, não sabe o posicionamento político claro dele...**

**Gauer** - ...nem pode enquadrá-lo nestas categorias. Ele é, em primeiro lugar, uma pessoa pragmática. Ele se adapta ao momento político útil, mas ao mesmo momento ele quer propor – de carona - uma coisa válida. Tipo: “se eu adoto o discurso deles, eles batem palmas.

Mas se eu vou insistir demais num projeto válido, algo que até combina com os sonhos antigos de todos, enquanto idealistas jovens ainda, vai pegar mal.”

### **Um show...**

**Gauer** - É, ele também é poeta, escreve poesias. Mas não mostrou no filme... É um *showman*. A cena fantástica naquela lagoa, ele em cima de uma tora caída, de sunga, fazendo aquele discurso, com uma retórica de qual só ele era capaz. Ele tinha problemas por causa disso em Brasília. Por causa da sunga. E porque ele insistiu em passar o filme no Senado.

### **Completo?**

**Gauer** - Sim. Aí o pessoal começou a chiar porque um senador da República atreve-se de falar para a nação apenas vestido de maiô de banho. É ridículo, não é? Porque é a coisa mais natural na Amazônia, a gente andava o dia inteiro de sunga, de bermuda.

**Mas eu lembro que existe, no filme mesmo, uma parte em que ele está fazendo um discurso, bem sério, e está vestido. Mas, a câmera se afasta um pouco e a gente vê que ele está de sunga. Tira toda a credibilidade dele, esse afastamento da câmera.**

**Gauer** - Sim, na proa do barco. Eu acho que ele continuou autêntico. Tem uma outra, também no barco, ele com uma toalha no braço, dizendo que parece um senador romano, a toalha sendo a toga do senador romano. Ele sempre tinha aquelas fantasias preciosas, associando coisas, continuo achando impressionante. E ele tinha a coragem de falar. Ao contrário de outros.

### **Ele é uma figura, mas parece que não gostam muito dele lá na Amazônia...**

**Gauer** - Verdade, no primeiro mandato, ele não foi reeleito. Mas tinha arrumado, em Brasília, uma boa colocação – acho que ele virou chefe da Editora do Senado. Depois ele pisou na bola, feio. Dizem que houve um incidente com uma menina de 16 anos, que, supostamente (não posso confirmar isso), foi mantida em cativeiro por ele. Não sei o que ele anda fazendo hoje, parece que tem uma locadora de fitas em Manaus.

**Bem, você fez os filmes com o Bodanzky, tinham uma parceria na Stopfilm. Como ela agia? Ela também aceitava projetos independentes?**

**Gauer** - Sim, isso aconteceu uma vez na história da Stopfilm, foi um documentário para a mineração de Carajás. A Cia. Vale do Rio Doce encomendou um documentário para fins comerciais. Filme institucional, dublado em 4 línguas. Não participei, foi o único caso que eu estou lembrado. Não lembro se o Jorge fez a câmera, creio que foi outra equipe. Mas chegavam, às vezes, outros querendo fazer filmes por meio de nossa produtora, porque nem todo cineasta tinha produtora própria. A Embrafilme exigia, do cineasta, uma estrutura empresarial, insistia em pessoa jurídica. E, sem a Embrafilme, rolava nada.

### **Vocês chegaram a fazer filmes com a Embrafilme?**

**Gauer** - Os **Mucker** tinham o apoio da Embrafilme, só que, na véspera das filmagens, eles falaram que não tinham dinheiro. Mas eles figuravam com participação de 50%. Porque era um filme bi-nacional, foi a primeira co-produção entre a Alemanha e o Brasil. Então o Brasil tinha que contribuir com 50%. Só que na hora H eles não pagaram. Eles ajudaram, nos letreiros, na distribuição. Mas logo, no borderô de distribuição, eles

descontaram as despesas deles, despesas, que até hoje eu nem sei se elas realmente existiam todas.

Bem, nós fizemos estes filmes da Stopfilm, e liquidamos a sociedade quando o Jorge se mudou para o Rio, para lá trabalhar com outras coisas. Eu continuava a fazer filmes. Fiz um outro longa, para a TV alemã, um documentário sobre um fotógrafo conhecido alemão, que vivia no Brasil, Joe Heydecker. Ele fotografou, clandestinamente, os últimos dias do gueto de Varsóvia, antes da destruição pelos nazistas. Fiz ainda muitas filmes curtas de meia hora, 45 minutos, para o primeiro canal da Alemanha. Especificamente para a seção de Hamburgo, de Colônia e outras. Também fiz produção para outros autores, dei cursos de roteiro e de filmagem em geral e tal.

Acho muito difícil fazer longa metragens hoje em dia, por causa do empreendimento financeiro enorme que essas produções demandam. Além do talento cinematográfico você deve ser um gênio comercial – ou ter um pai banqueiro.

**Uma pergunta pontual: li no livro do Carlos Alberto Mattos (sobre o Bodanzky) que o roteiro de Iracema foi feito pelo Babenco. É isso mesmo?**

**Gauer** - Não, o Babenco era nosso amigo, mas ele não tem nada a ver com o roteiro de **Iracema**. A idéia do **Iracema** era do Hermano Penna, que havia ganhado uma premiação em Moscou com seu famoso longa **Sargento Getúlio**. Ele e o Jorge, fizeram uma viagem pela Amazônia. Nesta, o Hermano Penna deu a idéia de fazer este filme. Até colocamos isso nos letreiros. O Jorge achou que seria interessante ter mais uma pessoa para fazer o roteiro. Como foi o nosso primeiro filme para a TV, ela exigia um roteiro. Meu português era muito fraco ainda. Aprendi muito com o Peréio durante a filmagem, ele foi um cara que me ajudou muito melhorar a língua. O roteiro foi escrito pelo Orlando Senna, mas na base do argumento que nós fornecemos pra ele. Eu traduzi o roteiro do Senna para o alemão, fiz umas modificações, porque eu sabia das exigências de lá - tinha muitas exigências formais, um padrão, diga-se de passagem, bem mais elaborado do que se costumava observar aqui.

Eu tive que fazer mais uma coisa: colocar o meu apartamento em Munique como garantia financeira, caso algo desse errado com o filme. Porque foi o nosso primeiro compromisso contratual com a TV alemã. No segundo filme já foi completamente diferente. Já era tudo amizade, confiança mútua. Mas o começo foi bem frio, negociata burocrática mesmo. Então, o roteiro, principalmente por efeito burocrático, foi escrito pelo Orlando Senna. Na hora da filmagem, muita coisa foi modificada. Seguindo a nossa filosofia de deixar as pessoas falar e atuar, fugimos muito do previsto. Mas, foi bom ter alguma coisa como base de discussão, como guia geral.

**O Iracema também teve problemas pra ser exibido aqui, porque foi censurado, não é isso?**

**Gauer** - Teve 17 interdições por parte da censura. Fomos varias vezes para Brasília, para a Embrafilme, também para falar com os censores. Uma vez nós chegamos ao diretor da censura federal, jantamos juntos para criar um clima melhor. De repente o homem falou pra mim: “sabe, existe um alemão que eu admiro muito. Ele também é alemão, é o Adolf Hitler”. Então, o que você vai fazer? Tinha que estar preparado para aquelas coisas. (pausa) O filme só foi liberado em 1980. Ele passou no festival de Brasília, num ato quase póstumo, porque ele já era muito conhecido. Antes, a gente conseguiu passar o filme em alguns lugares, cineclubes e faculdades.

Não sei se você soube como o filme chegou ao país... Eu cheguei de avião com uma cópia em 16 mm, porque a gente tinha feito todo o acabamento na Alemanha. Prenderam o filme na alfândega. Falaram pra mim: “o senhor tem duas opções, ou nós ficamos com o filme, ou o filme sai imediatamente do país. Ele não tem documentação, não pode entrar assim”. Daí eu comprei uma passagem para Buenos Aires. Disseram: “então tá bom, você vai achar o filme no seu assento no avião”. Eu não acreditava nisso... mas eu não tinha outra opção. Quando cheguei no meu assento, o filme estava realmente na poltrona. Fui para Buenos Aires, negocieei 4 dias com a embaixada alemã. A embaixada concordou em mandar o filme para o Brasil, na mala diplomática que não é controlada.

Bem, assim o **Iracema** voltou a seus origens. Daí nós fizemos a primeira projeção na casa do grande José Mindlin, então Secretário de Cultura, que morava aqui pertinho. Depois houve outras projeções, sempre em salas pequenas, até no Cine Belas Artes. Mas sempre com medo de alguém chegar com um mandato de apreensão do filme. Ele não podia entrar em circuito, normal, nem na televisão.

**Outros problemas ocorreram depois, que era saber se o filme era daqui do Brasil, ou se era uma produção feita na Alemanha...**

**Gauer** – Sim. Aí há mentira nos dois lados. Tanto a santa mentira nossa quanto a invenção deles. A gente, naquela época, tinha que manter a posição oficialmente exigida: que a produção era metade alemã, metade brasileira. Na verdade o financiamento era completamente de fora, da Alemanha, portanto uma produção estrangeira. A gente não tinha recurso nacional nenhum, nenhuma pessoa querendo entrar na produção. O único jeito de fazê-lo, era pegar aquele dinheirinho ridículo da Alemanha, que eram 98 mil marcos -mais ou menos 120 mil reais. Esse foi nosso financiamento único. Acredita? Com isso foi feito todo o **Iracema**. O lado oficialista levantou aquela questão do financiamento e do acabamento na Alemanha para criar impedimentos burocráticos e formais. Porque tinha muita gente contra o filme, também por inveja, porque o filme chegou a fazer muito sucesso no exterior. Insistiram que “o filme nem é nacional”. Eu acho que ele é nacional, assim como falou o Peréio: “esse filme foi feito pelo povo brasileiro”. Assino embaixo. Nós apenas registramos e as coisas. O próprio cerne do filme é o povo, seu cotidiano, sua vida.

**O Bodanzky disse que O Terceiro Milênio foi o filme que mais teve força, dentre o que vocês fizeram. Você também acha isso, entre o Iracema e o Terceiro Milênio... Porque o Iracema abriu muitas portas pra que os posteriores fossem produzidos com a facilidade que foram...**

**Gauer** - Ah, ele falou isso? Pensei que preferia o **Iracema**. Até concordo. Pelo caráter único, hilário e pela boa recepção que o filme teve. Mas também concordo com você que o **Iracema** abriu as portas para todos os outros filmes. Fez o laço com a TV alemã, com as pessoas. Eles vieram até pra cá para acompanhar a filmagem.

**Era um grupo mesmo...**

**Gauer** - É claro. Já nos filmes pedagógicos nos colocávamos os nomes do grupo, do grupo autor. Pela ordem alfabética. O Bodanzky era o primeiro, pelo B dele. Também não tinha outro jeito, porque cada um participava de tudo, desde carregar as malas, consertando as coisas e tal. No **Terceiro Milênio** a gente até revezava no leme do barco quando o capitão estava cansado. Achava super-legal, a gente conhecia muitas pessoas, e histórias. O espírito de grupo tinha um toque de 1968, anti-autoritário, mas bem unido.

### **O que mais você pode destacar sobre O Terceiro Milênio:**

**Gauer** - As resenhas foram muito boas. Nós ganhamos duas vezes o prêmio *Adolf Grimme*. O maior prêmio da TV alemã. Na primeira vez o *Grimme* de prata (**Iracema**); na segunda vez (**Terceiro Milênio**) o *Grimme* Norte-Sul, para homenagear a contribuição do filme relativa a compreensão de outras culturas. Ganhamos também, pelo mesmo motivo, o prêmio francês *Prix des Trois Mondes* (prêmio dos três mundos)...

Pra mim, este filme é o que mais transmite a essência do Brasil. Mais que o **Iracema**, inclusive. E ele explica os problemas de nossa cultura política. A absurda separação entre os políticos e o povo, e a diferença total entre o pensamento estratégico dos políticos e o sentir e ser do ser humano como tal. Ao mesmo tempo, ele mostra isso de uma forma bem humorada, até criando simpatia. Eu tenho alguma simpatia pelo Evandro. Com toda aquela malandragem dele, até hoje eu gosto dele de certa forma. É uma coisa difícil de explicar. Ele não é um cara repulsivo, de forma nenhuma, mesmo com o jogo político questionável e tudo mais. Mas, eu cheguei à conclusão que este homem não podia ser diferente. Ele é produto de nossa sociedade, de nossas tradições pós-coloniais, ele não poderia ser outro. E não vale culpá-lo sozinho. Você deve entendê-lo dentro do sistema que o engloba e que o produz, sistema que também vai matá-lo. Ele talvez vá morrer como dono de uma locadora de filmezinhos em Manaus.

### **Como pós-colonial?**

**Gauer** - Pós-colonial – que ainda não chegou fazer parte de uma sociedade que é independente, equilibrada e emancipada. Ele não vai, nem pode se inserir numa sociedade com chances igualitárias, com educação igualitária. Ele não é assim. Ele é um político para essa situação que ainda estamos vivendo, o *status quo* pós-colonial. O dono colonialista foi trocado pelas elites nacionais, aquela fina camada com os vícios do colonizador. O povo depende dessa elite, exatamente como antes. O brasileiro, no meu entender, nunca conseguiu desenvolver confiança em seus superiores. Ficou sempre com um pé atrás, e com muito direito. Desconfiado de ser enganado e explorado outra vez. Para pegá-lo e motivá-lo, apareceu este tipo de demagogia e de retórica. Do jeito do Evandro Carreira.

### **Você considera o Evandro como um representante dessa elite?**

**Gauer** - Hum... no meio termo. Ele não originou naquela fina camada. Chegou de baixo. Ele tem o suficiente de informação e educação para manejar a tática, mas ainda não chegou lá. Isso é comprovado pelo fato de ele não continuar na mamata política, não conseguiu isso. Talvez o único dos ex-senadores que não conseguiu. Porque uma vez eleitos, eles tornam-se políticos vitalícios. Sempre dão um jeito pra se re-elegerem, e ele não conseguiu. Então, acho eu, ele não alcançou o patamar de elite. Coisa positiva.

### **Talvez até ele denuncie essa elite, por toda essa coisa.**

**Gauer** - Ele não conseguiu ter mais que uma locadora de filmes. É raro você ver um político nessa situação. Depois do mandato costumam ter bens, participações, imóveis e tal. Coisa positiva mesmo.

**Eu vejo assim: o Evandro tem um gesto político muito comum no Norte e Nordeste, como você falou, de político conservador. Mas ele não é desse grupo.**

**Gauer** - Por isso, pra nós, ele foi um ator fantástico. Ele assume aquilo – é um camaleão - ele assume aquela pose, o linguajar fantástico... Não é à toa que ele dá tanta atenção à fala dele. É um produto de uma sociedade, que sempre deve ser convencida ou enganada pelas aparências, pela tática oca. Acho uma pena, porque a minha simpatia por ele advém das idéias interessantes que ele produz e propaga. Mas ele usa estas idéias boas apenas para chegar lá. Ele não vai chorar se não chegar a realizá-las, entende?

### **Por isso a atuação...**

**Gauer** - Ele falou para nós: “essa casa em que nós estamos aqui, é o *bunker* espiritual de meus antecedentes, isso aqui eu nunca vou abandonar”. Alguns meses depois ele vendeu a casa. Em dado momento, ele acredita naquilo que está falando. Mas logo depois, ele já acredita em outra coisa.

### **Wolf Gauer**

Nascido em Heidelberg (Alemanha), cursou literatura, história social e pedagogia nas universidades de Heidelberg, Dublin e Munique. Foi bolsista da Biblioteca Real de Copenhague. Trabalhou, inicialmente, com filme didático, educativo e documental e, também, como roteirista, diretor e produtor para o Instituto Federal de Mídia Didática (FWU) de Munique (RFA).

Mudou-se para o Brasil em 1974. Ligado ao desenvolvimento do filme fictício-documentário, produziu e realizou longa-metragens, em colaboração com cineastas brasileiros, que contaram ainda com a participação dos grupos sociais atingidos pelas temáticas dos filmes. Contribuiu com a adaptação da metodologia cinematográfica aos parâmetros regionais e econômicos do país. Tem especial interesse por assuntos sociais, culturais e etnográficos. Também é autor de filmes de média - metragem para as televisões ZDF, ARD, ARTE (franco-alemã) e outras. Trabalha, simultaneamente, como jornalista, além de realizar pesquisa, roteiro, e produção para projetos de autoria de terceiros.

### **Longa- metragens:**

**Iracema, Gitirana, Os Mucker, O Terceiro Milênio, Área Proibida** (os quatro primeiros em parceria com J.Bodanzky).

### **Curta e média - metragens:**

**Jarí, Imigrantes em Jamaica, Operários da VW**, no Brasil; e na Alemanha, **O Processo de Aprender, Alunos Excepcionais, Desenvolvimento, Escola Integral, Menores Trabalhando, Greve, Dom Bosco na América Latina, Arte Amazonas, Kresnik no Brasil, Índios Madijá, Periferia: São Paulo, A Floresta Morre, Nas Trilhas de Langsdorff** e outros.

### **Prêmios:**

Prêmio de Roteiro (FFA, Alemanha)

Prêmio Adolf Grimme (Melhor filme de TV, RFA)  
Prêmio Adolf Grimme Norte-Sul  
Melhor Direção (Gramado )  
Prix Molière (Melhor filme)  
Prix Molière (Melhor roteiro)  
Prix Georges Sadoul (Cannes)  
Prix des Trois Mondes (Paris)  
Cinéma du Réel (Paris)  
Encômio de Taormina (Itália)  
Outras premiações no Brasil, nos EUA e na Alemanha

## Entrevista feita com Jorge Bodanzky

### O Terceiro Milênio foi transferido pra 35mm?

**Jorge** - Não. O Terceiro Milênio foi rodado em 16 mm, nunca foi passado pra 35 mm e no Brasil (porque ele é uma co-produção com a TV alemã). Ele foi exibido na época, nos anos 80 pelos cineclubes, nos MDAs (Movimentos de Defesa da Amazônia). Tinha uma distribuidora na época chamada Dinafilmes que distribuía para o circuito alternativo. Então teve uma razoável distribuição em 16 mm – não tinha vídeo na época. Depois a Globo vídeo comprou os direitos e distribuiu em VHS. No início dos anos 80, ainda. E aí parou, nunca mais ele foi distribuído no Brasil. Agora, recentemente, há uns 2 ou 3 meses atrás, a cinemateca, junto à Programadora Brasil, fez um Beta Digital com o negativo (que eu ainda não vi), e que vai ser lançado por agora, no próximo lançamento da Programadora Brasil vão incluir o Terceiro Milênio. E aí então a gente vai ter uma seleção em DVD, finalmente.

### Mas teve alguma modificação, como remasterização...?

**Jorge** - Não, foi feito direto do negativo. Está de boa qualidade. Eu não vi ainda, mas o pessoal lá avaliou e disse que está muito bom.

### Ele foi bem exibido na Europa?

**Jorge** - Na época não se revelava o negativo 16 mm que eu usava pra fazer os filmes, e ele era uma produção com a televisão alemã, foi produzido para um programa da TV alemã, mas pela nossa produtora, minha e de Wolf Gauer, a *Stopfilm*. Nós tínhamos uma base em Munique na Alemanha, e outra aqui no Brasil. Então nós produzimos com recursos da televisão alemã. E ele foi exibido nesses programas.

### Porque eu sei que Iracema fez um relativo sucesso por lá...

**Jorge** - Relativo não, fez um bom sucesso.

**É, a revista *Sight and Sound* o elegeu como um dos 5 mais *cools*. E o Terceiro Milênio vindo logo depois - depois do Jari...**

**Jorge** - O Terceiro Milênio foi rodado em 79 ,80. Iracema foi rodado em 74. Quer dizer: 6 anos depois. E o Terceiro Milênio não foi ampliado pra 35 mm, porque nós não tivemos recursos pra isso. Mas o filme foi exibido na TV francesa, foi exibido nos EUA, recebeu prêmios em festival de cinema de Paris, recebeu prêmio também no festival de Cannes – foi exibido em mostra paralela -. Enfim, ele teve um circuito razoável para uma produção que não foi ampliada para 35 mm.

Aqui no Brasil ele também foi exibido no MASP, no auditório pequeno. Ficou um tempão em cartaz, meses, na época, que era um dos poucos lugares que tinha um projetor de 16 mm.

### Estávamos na época da abertura, então não houve problemas...

**Jorge** - Não, ele não teve problemas com a censura. Já foi nos anos 80, tinha passado o pior.

Recentemente, em dezembro do ano passado (2007) eu entrevistei o Evandro Carreira lá em Manaus, porque eu quis colocar como extra do DVD. Fiz uma longa entrevista, que não editei. É bem interessante pegar ele hoje.

**Como ele anda?**

**Jorge** - Do mesmo jeito. Parece que continua o filme – não pára.

**Ele ainda é político, ainda faz campanha?**

**Jorge** - Não é “político”. Ele já foi vereador, e tudo, mas ele se “envolve” na política. Ele tem uma locadora de vídeos, e mora lá em Manaus. Muito precariamente, mas está lá.

**Mas ele era Senador, na época...**

**Jorge** - Ele ganhou o mandato dele de Senador, foi eleito mais uma vez como vereador, depois nunca mais conseguiu um cargo político.

**Você veio da arquitetura, lá na UNB. Você acha que isso influenciou na composição dos planos de filmagem?**

**Jorge** - Eu acho que influencia, não a arquitetura em si, porque eu não cheguei a fazer arquitetura... A UNB, na época, 63, 64, tinha um outro conceito. Você fazia no Instituto Central de Artes, durante 2 anos, pra depois se especializar – ou arquitetura, cinema, artes gráficas, teatro, pintura, enfim, cursos esses que não chegaram a acontecer porque a Universidade foi fechada em 65 durante o período da ditadura militar. Então eu estava nesse caldo cultural do ICA já pensando em me mandar para o lado da fotografia pro cinema.

Eu não cheguei a completar a arquitetura. Depois eu fui para a Alemanha, onde estudei cinema.

**Na Ulm...**

**Jorge** - A Ulm, é. Que é a herdeira da Bauhaus, e que no Brasil gerou a ESDI<sup>207</sup>.

**Lá na Ulm você conseguiu os contatos pra fazer as co-produções?**

**Jorge** - Não... Foi bem depois. Eu estudei lá em Ulm, que também em 68 a Universidade foi fechada, por causa dos conflitos do ano na Europa. A Universidade se envolveu muito, a polícia fechou. Eu trabalhei como câmera, correspondente para a TV alemã na América Latina. Através destes contatos que eu voltei para a Alemanha, montei uma produtora junto a Wolf Gauer, que eu conheci, foi meu sócio, e começamos a produzir filmes para um instituto didático em Munique. Com esses filmes didáticos a gente conseguiu recursos para fazer nossas próprias produções. Aí foi que eu apresentei a idéia do Iracema pra TV alemã – eu nunca tinha feito um longa, tinha feito só um documentário, média-metragem, junto ao Hermano Penna, não tinha produzido nada como diretor. O Iracema foi meu primeiro filme na direção.

Conseguimos essa produção com a televisão alemã, muito barata, muito precária pra fazer o Iracema. E, alguns anos depois, o mesmo produtor do Iracema produziu também o Terceiro Milênio, com menos recursos ainda que o Iracema. Era um programa chamado

<sup>207</sup> Escola de Desenho Industrial do Rio de Janeiro.

Kammerafilm, um programa experimental, de cinema. Porque eu não tinha um roteiro para apresentar pra ele.

Eu conheci o Evandro Carreira quando a gente fez o Jari. Aliás, ele me procurou. O Evandro soube do Iracema e me procurou aqui no estúdio, na Vila Madalena, da *Stopfilm* – a gente estava começando a trabalhar em acabamento de documentários em 16 mm - não tinha o vídeo na época, então todas as produções em TV eram feitas em 16 mm. E como a gente sofreu muito com o acabamento em 16 mm - tinha que ir pra Alemanha, tal - , a gente resolveu aplicar no estúdio de finalização em 16 mm aqui. Que foi atropelado depois com a chegada do vídeo. Mas então, ele nos procurou querendo umas imagens do Iracema porque ia fazer uma palestra e ele queria projetar as imagens do filme. Eu fiquei até meio ofendido – usar meu filme assim... Mas ele começou a conversar, conversar, e me encantou. Falei, pô, esse cara é interessante. E ficamos amigos. Eu emprestei as imagens que ele queria, e aí ele me disse: “olha, nós vamos fazer a primeira entrada no Jari, com a Comissão Parlamentar de Inquérito dentro do Jari, e vou levar você. Eu falei, “tá bem, se você conseguir fazer com que a gente entre lá, eu vou com uma câmera e vamos gravar isso...”. E ele conseguiu. Foi o Wolf e eu, ele com o som e eu com a câmera, e fizemos o documentário Jari. Que foi um grande sucesso. Foi o maior sucesso da Dinafilmes, distribuição alternativa de filmes pra sindicatos, cineclubes – o movimento cineclubista era muito forte no final dos anos 70, e era uma forma de resistência, a única forma de exibir os filmes censurados. Então tinha os cineclubes em igrejas, em sindicatos, o MDA... Então, o Jari foi um *blockbuster* dos cineclubes.

Ele disse então: “olha, eu vou entrar em campanha para o governo do Estado da Amazônia, e vou fazer uma viagem pelo rio Amazonas, até Manaus. Essa viagem vai ser o início da minha campanha eleitoral. Mas a eleição foi em 82, e a proposta dele foi em 79, pra gente. Muito antes. Eu achei o cara tão interessante. Falei, “vamos acompanhar essa viagem”. No filme Jari, quem também trabalhou, quem articulou com a gente foi o Lutzenberger. (Ele já faleceu, foi o pioneiro ecologista no Brasil). Em Brasília nós encontramos e juntamos num almoço o Evandro e o Lutzenberger. O papo dos dois – o Lutzenberger de origem alemã, gaúcho, todo cientista, e o Evandro todo... do jeito que vocês conhecem, vendo o papo dos dois falei: “é um filme, não precisa mais nada”. Eu sugeri isso pra a TV alemã, eles falaram “tudo bem, nós topamos”. “Mas eu não posso prometer nada, não sei o que é que vai acontecer”.

### **Eles toparam mesmo assim...**

**Jorge** - Aceitaram mesmo assim. Então levamos o Evandro Carreira e o Lutzenberger para ver esse barco lá em Ipatinga, na fronteira entre o Brasil e o Peru. Fomos pra lá, e o barco que deveria ser o barco da viagem estava encalhado lá. Quebrou. Ficou 15 dias parado. Está no filme, isso. E o Lutzenberger ficou impaciente, “meus compromissos na Alemanha, não sei o que...” Aí vinha o Evandro com o discurso dele – o discurso que ele faz pra câmera, na verdade ele está fazendo pra o Lutzenberger, que estava atrás da gente. Que “você desce do taxi, já chega o trem, não sei lá o que, e que na Amazônia o canapaná te morde, você já fica estressado e morre de malária. Os dois se desentenderam, foi um desastre. O Lutzenberger ficou puto da vida. Ainda houve um problema porque ele levou a filha dele, que na época tinha 16, 17 anos, e o Evandro começou a dar em cima da menina, aí o Lutzenberger foi embora. Disse que não queria aparecer no filme, tal, que Evandro era um louco, que não entraria nessa história de jeito nenhum. A gente então fez do filme a viagem, quem fica no barco fica no filme. Então fiz o filme todo focado no Evandro Carreira, tiramos o Lutzenberger que só aparece em uma cena.

**O Lutzenberger ia aparecer como um entrevistador, algo assim?**

**Jorge** - Não,não. Ele ia ser participante da viagem. Porque o Lutzenberger apesar de ecologista nunca tinha ido à Amazônia, não conhecia a Amazônia. E aconteceram coisas engraçadíssimas, porque Evandro fazia uma verdadeira troca de tudo, escambos. Ele pegava tartarugas de um lugar, vendia no outro, mil marmeladas dele. O Lutzenberger ficava horrorizado com essas coisas, chegava de noite pegava as tartarugas do fundo do barco e jogava na água. Evandro chegava de manhã: “cadê minhas tartarugas”, “ah, eu joguei na água”.

**O Evandro, ele achou que o filme era uma campanha dele como político?**

**Jorge** - Ele estava em campanha. Mas é uma campanha muito estranha, porque ele fazia discurso para os índios, que naquela época não votavam, os analfabetos não votavam. Então, nas comunidades que a gente passou, ele ia ter 2, 3 votos no máximo. Quase a totalidade da população era índio ou analfabeto, não podia dar voto pra ele. Mas eu acho isso um lado legal dele. Quer dizer, pra ele a campanha era algo maior que simplesmente essa eleição. Ele queria era salvar a Amazônia. O discurso dele não era apenas de um político em campanha.

**Ele é normalmente daquela maneira, a câmera não o influenciou de ter virado um showman?**

**Jorge** - Não, ele fala assim mesmo. Claro que ele se exacerbava porque ele sabia que a câmera estava ligada. Mas não era um discurso só para a câmera não – é o jeito dele ser mesmo. Até porque aquele filme, na época não ia influenciar nada na campanha dele. Porque ele sabia que o filme ia para a Alemanha, e que não seria exibido em Manaus, então o filme não teve nenhuma interferência na campanha dele. Ele tinha consciência disso, de que o filme não ia servir pra campanha, mas que ia ser um instrumento dele pra salvar a Amazônia. Ele falou: “olha, talvez eu perca as eleições, isso tudo vai acabar caindo no esquecimento, mas não o filme. A minha imagem vai ficar presente no futuro.

**Aquelas imagens dele em Brasília, foi antes da viagem ou depois?**

**Jorge** - Não, foi depois. A sequência dos acontecimentos foi a sequência que está no filme.

**Como foi a pré-produção, vocês elaboraram um roteiro pra o filme?**

**Jorge** - Não, o filme não teve roteiro. Nem podia ter porque ninguém sabia o que ia acontecer. O Evandro ficava dormindo, de repente acordava, saía desembestado, e a gente tinha que ir atrás dele. Ou então não acontecia absolutamente nada dias e dias: o barco quebrava, ou ele ficava cansado, ou não tinha dinheiro pra o combustível.

**Quantos dias vocês ficaram nas filmagens?**

**Jorge** - Nós ficamos mais de um mês. Um mês e meio. Mas 15 dias ficamos parados em Tabatinga, até a viagem começar. E a viagem foi toda assim. A gente saía do rumo pra visitar lá o Irmão da Cruz, levou quase uma semana pra subir até lá e voltar. Quer dizer, não estava previsto, isso. Ele resolveu de repente ir lá, ver o Irmão da Cruz, porque ele achava que a imagem dele ao lado do Irmão ia influenciar toda área Tikuna. De fato influenciou, mas acontece que os Tikunas não votavam.

**A imagem do José da Cruz, no filme, é impressionante...**

**Jorge** - É a única imagem em cinema que existe do José da Cruz. Ele morreu alguns anos depois. A gente tem muita imagem dele. Gravamos muito com ele. O que está no filme é só uma pequena parte.

**Ele vivia isolado ali.**

**Jorge** - Vivia lá.

**Mas então, o filme Terceiro Milênio foi feito pra exibir fora do país?**

**Jorge** - Não, não é que foi feito pra exibir fora. Foi uma produção da TV alemã, que foi exibido aqui no âmbito do cineclube. Que era a única forma possível de se exibir. Porque é o seguinte: muito recentemente que o documentário tem ido pra o cinema. O documentário ia pra televisão. A televisão brasileira, até hoje, ainda não exibiu o Terceiro Milênio.

**Mas na alemã...**

**Jorge** - A alemã exibiu. A francesa também...

**A recepção lá foi legal?**

**Jorge** - Muito, muito. Foi exibido no festival de Cannes, na França. Na Alemanha mais de uma vez, na França também mais de uma vez na TV.

**Há pouco tempo atrás houve a semana brasileira na França, na qual tanto Iracema quanto Terceiro Milênio foram exibidos.**

**Jorge** - Eles retomam várias vezes, estão sempre passando. Na TV francesa passou várias vezes – na época, depois. E agora, com essa possibilidade de ter uma matriz boa, de qualidade, eu acredito que vai ter uma retomada. Porque o filme, você testemunhou, é de uma qualidade incrível. Ele podia ser feito hoje. Tudo o que ele diz lá, de fato, acontece. E a posição dele na época era absolutamente estranha, e hoje é coerente. O que ele diz está certo. É o ceifeiro protético do Terceiro Milênio. Tá certo: hoje estão plantando soja e cana lá.

**Ainda mais hoje com uma onda de militância ecológica – a militância antiga passa para a luta pelo meio ambiente, o ativismo. Coisa que na época, aqui no Brasil pelo menos...**

**Jorge** - Não se falava nada. A Amazônia era um lugar pra ser conquistado. Pra ser trazido pro Brasil, pra ser investido, pra se produzir alguma coisa. Ninguém falava em preservar porque a floresta estava lá ainda bastante intacta, não tinha porque preservar.

**Mudando um pouco de linha, mas ainda no mesmo assunto. Vocês foram pra Amazônia por qual motivo? Porque pegar imagens de lá?**

**Jorge** - A Amazônia me fascinou muito antes. A primeira vez que eu fui à Amazônia foi ainda nos anos 60, quando eu trabalhava como fotógrafo *free lancer* para a editora Abril. A editora Abril tinha uma revista chamada realidade, que fez um número especial sobre a Amazônia. Também mandaram para lá um repórter. Na época a Belém-Brasília estava sendo construída, ainda era de terra, e a gente ficou na beira da estrada, a matéria não aconteceu. Tudo o que o repórter procurou não existia, então ficamos 2, 3 dias no posto de gasolina na beira da estrada. Olhando, vivenciando isso surgiu a idéia da história do Iracema. Mostrar a

estrada através de dois personagens simbólicos, que são a prostituta e o chofer de caminhão. E uma coisa puxa a outra. Eu entrei na Amazônia e a Amazônia entrou em mim e nunca mais saiu. Hoje eu estou com um projeto, o Navegar Amazônia.

Uma coisa puxa a outra. Eu conheci o Evandro porque eu tinha feito Iracema, aí fomos fazer o Jari, depois o Terceiro Milênio, depois muitos outros filmes lá. Mas não... não resolvi: “ah, vou para a Amazônia”. Aconteceu. E eu estou muito feliz, por ter acontecido. Porque na época quase ninguém retratava a Amazônia de dentro. Era um lugar que era visto sempre como muito exótico, meio folclorizado. As imagens que se tinha da Amazônia era de Amaral Neto<sup>208</sup> repórter, de Jean Manzon. Então ninguém havia ainda filmado de dentro. Ainda mais com som direto, e com personagens de lá. O Evandro Carreira é um personagem amazônico, é um personagem de lá. Eles são assim, lá, não é muito diferente.

**Márcia** – só lá que a gente vê.

**Jorge** - é verdade, é de lá. Ele está lá fazendo seus discursos em praça pública no centro de Manaus, do mesmo jeito, e eu filmei isso. Tem o seu fã clube, tem os que gostam, os que odeiam.

**O filme foi muito exibido lá também?**

**Jorge** - Foi, sim, foi exibido várias vezes. Inclusive recentemente no festival de cinema e antropologia, de Manaus. A primeira edição foi feita em homenagem a meu trabalho, e foi exibido o Terceiro Milênio. Ano passado exibiram de novo. Exibem bastante o filme em universidades, festivais. Há uma procura muito grande por esses filmes. Por Iracema, Jari, Terceiro Milênio, Igreja dos Oprimidos, que foi feito pra TV francesa. Então, nós somos bastante procurados.

**Por que há essa procura da TV internacional, e não da TV daqui?**

**Jorge** - Bem, na época, por causa da censura. Você não podia tratar a realidade de uma forma realista – era impossível. E depois porque a TV aqui não tem o hábito, até hoje, a exibição de documentários nacionais. O documentário brasileiro nunca entrou na televisão brasileira. Entra na TV Cultura... Tem o programa globo repórter, mas ele não é no formato de documentário, é de reportagem. O repórter falando, e as imagens redundantes naquilo que ele está falando. Não é documentário, isso.

**Mas você, o Coutinho trabalharam no Globo Repórter.**

**Jorge** - Isso, trabalhamos...

**Era uma época diferente do programa...**

**Jorge** - Trabalhamos na época que o Paulo Gil Soares era diretor, e fazíamos boas reportagens – mas não eram documentários. Eu fiz um globo repórter de dois capítulos, chamado Amazônia, o último eldorado, com o Paulo Gil ainda, que foi muito censurado. Passaram uma parte do que estava previsto para o programa.

**Foi censurado pela Globo?**

---

<sup>208</sup> “Amaral Neto, o Repórter”, conhecido em fazer matérias em locais naturais. Tinha suas revistas publicadas pela Editora Plantel.

**Jorge** - Pela Globo antecipando a censura, que também estava lá. Então não dava, não tinha programa de documentário. Pra ele tem o DOC TV que é muito recente. Mesmo assim está restrito às TVs educativas. A TV européia não, ela sempre se alimentou do documentário. Então um documentário como Terceiro Milênio, como Iracema não é uma coisa estranha pra TV. Tem programas nesse estilo de documentários que até hoje não tem no Brasil. Não se exibiu o Terceiro Milênio até hoje, na televisão brasileira, nem em canal fechado nem em canal aberto. Espero que agora com essa versão em digital eu possa mostrar para as pessoas e haja interesse em exibir, vamos ver.

### **A Programadora Brasil realmente difunde...**

**Jorge** - É, mas ela retomou aquele espírito do cineclubista da época. Eles montaram a programadora pra fornecer conteúdo pra o cineclubista que está retornando. Hoje com o DVD facilitou muito. Você não tem mais o problema de cópias – as cópias são caras, e estragam. O DVD supre essa coisa, é muito fácil exibir em DVD.

**Como é que foi a mudança, porque em 16 mm era muito mais fácil de se fazer, mas quando veio o vídeo...**

**Jorge** - É. No Brasil o vídeo tomou conta. Não houve o 16 mm, ele não chegou a acontecer, foram produções muito esporádicas. Mas na Europa não: até hoje ainda se usa o 16 mm para a televisão. Porque aqui a qualidade não tinha grande importância. A TV era preto e branco, baixa qualidade, e o vídeo, inicialmente com o U-Matic, com aqueles sistemas todos, eram muito precários. A TV européia não trabalhava com essa qualidade de vídeo. Eles exigiam uma qualidade melhor. Depois o vídeo foi melhorando de qualidade, e hoje praticamente é até melhor a imagem do que em filme, esse problema não existe mais. Mas na época era um problema muito sério: ou se fazia em vídeo ou em 16mm. Se fizesse em vídeo, tinha que fazer em NTSC, que já não funcionava na Europa, a transcodificação era muito cara. Depois, filmar em U-Matic a qualidade era muito baixa. E a câmera 16mm é pequena, era um pouco maior que essa aí <sup>209</sup>, então, era mais prático fazer nesse suporte. Além da possibilidade de ampliar para 35mm.

**No Terceiro Milênio estavam só você, o Wolf Gauer e o David Pennington. O Wolf ficava mais na produção?**

**Jorge** - É, ele me ajudava por lá. Mas ele também abandonou a expedição porque ele passou mal, foi mordido por muito mosquito, e começou a pegar uma inflamação de pele. Tivemos que mandá-lo de volta pra São Paulo. Então ficou só eu e o David.

**Ou seja, duas pessoas fazendo um filme, por um mês... Isso é uma coisa que hoje é meio difícil de se pôr em prática, até mesmo em documentário, tudo vem com o pensamento de uma equipe, com divisão de trabalho...**

**Jorge** - Não precisa tanta coisa. Você pode fazer um excelente documentário com essa câmera <sup>210</sup>, com uma pessoa. Ao contrário, quer dizer, seria até ruim se tivesse muita gente porque ia interferir muito, ia dificultar a locomoção. O barco pequeno, não tinha espaço, como é que ia fazer. Além do recurso também. Isso influencia no resultado.

---

<sup>209</sup> A entrevista estava sendo gravada com uma sony

**Dá pra dizer que você chegou a fazer algo como o Cinema Novo?**

**Jorge** - Não, não cheguei ao Cinema Novo. Na época não se falava tanto em Cinema Novo – era um caldo. Tava todo mundo ali na mesma, quer dizer, fiz um filme com o Fontoura, fiz a câmera. Eu trabalhava mais em São Paulo que no Rio... Mas era tudo a mesma coisa, não tinha separação: isso é Cinema Novo, isso é não sei o que. Não tinha. Era o cinema brasileiro.

**Nem cinema marginal, nem Cinema Novo...**

**Jorge** - Essas denominações... Cinema Novo... já se falava, mas cinema marginal, pornochanchada veio tudo depois... Esses conceitos...

**Eu falo isso também porque em Ulm você teve um contato com o pessoas do novo cinema Alemão, que eram jovens que apareciam com novas propostas...**

**Jorge** - É...Havia o movimento da Nouvelle Vague na França, e o novo realismo na Itália, e o Cinema Novo Alemão. Era tudo mais ou menos parecido. Quer dizer, um tipo de cinema que começou a tratar de uma forma mais realista os problemas. A tecnologia também permitiu isso, através do som direto. Começou a se usar o som direto na ficção. Era uma coisa que não se fazia antigamente, os filmes eram dublados.

**O pessoal naquela época via o cinema como uma forma de resistência, também...**

**Jorge** - Ah sim. Claro. O movimento de 68 na Europa, e a Nouvelle Vague francesa tiveram muito em comum, como você tinha o Cinema Novo Alemão, também. Todos eles foram diretamente influenciados pelo novo realismo italiano.

**O Iracema também?**

**Jorge** - Indiretamente são filhos dessa escola, dessa visão de cinema.

**Hoje não existe mais, essa tentativa de resistência.**

**Jorge** - Não precisa. Hoje você não precisa lutar contra a censura, nem lutar contra o governo, porque a gente vive numa democracia, com todos os seus defeitos. Mas há uma liberdade, então você não precisa ir contra. Você tem que criar uma forma de se impor, de fazer passar tuas idéias. E naquele período a gente tinha um objetivo muito claro. Vivia-se um período , digamos assim, ideológico, sonhava-se com uma utopia de um Brasil melhor, uma sociedade mais justa. A gente achava que era possível, na época. Hoje está mais difícil de pensar nisso.

**Mas por que você acha isso?**

**Jorge** - Na globalização os problemas se estratificaram. Não adianta você hoje lutar no Brasil, por uma sociedade mais justa, sem levar em conta o contexto mundial. Entende? Porque as coisas que acontecem aqui são reflexo do que acontecem lá fora. Nada mais acontece isoladamente. Então... É um trabalho de você talvez se unir... Você tem que ver o problema globalmente. Não só localmente. Pode-se usar exemplos locais, mas as soluções nunca vão ser só locais.

**Interessante porque, assim, tanto Iracema quanto Terceiro Milênio foram bem aceitos lá fora...**

**Jorge** - Porque já havia na época uma preocupação com a questão ecológica, mas os filmes não têm só esse lado, não é só a questão ecológica – tem a questão humana também. Quer dizer: que progresso é esse que degrada tanto as pessoas que moram lá. O que é que é isso que está se levando para a Amazônia. Se podemos chamar isso de progresso...

**Você quer dizer que eles estavam mais preocupados com a questão ecológica, que com os problemas do Brasil?**

**Jorge** - Não, não só com a ecologia, ou só com o Brasil. Eles tinham uma preocupação com a sociedade em geral. As televisões lá lidavam mais com problemas sociais do que a TV brasileira na época, que simplesmente ignorava esses assuntos. A Amazônia era ignorada, e muito mais a questão social.

**E hoje você acha que está diferente?**

**Jorge** - Ah, sim. Hoje está bem diferente. Hoje a questão da Amazônia é discutida. Não dá pra não discuti-la. Ela está tão presente que não tem como fugir do debate. A questão ecológica hoje permeia tudo. Então não adianta você dizer: ah, o problema da ecologia está lá na Amazônia, não tem nada a ver com a gente aqui. Mas tem tudo a ver. Quer dizer, São Paulo depende da água, e a água de São Paulo depende da chuva, a chuva de São Paulo depende do clima da Amazônia. Está tudo ligado.

**Eu vejo em sua obra no geral como você fica entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Digo isso porque você também trabalhou fotografando o filme do Agrippino...**

**Jorge** - Não só fotografei como me envolvi totalmente. Viabilizei parte da produção do filme. O Agrippino não tinha recurso nenhum. Não entendia e nem queria entender cinema. O Agrippino é um artista multimídia, ele fazia happenings. Ele criava os acontecimentos e eu registrava, depois, com a câmera. Então eu consegui a câmera emprestada. A gente filmava e sobrava sempre um finzinho de chassi de filme, de um minuto, ou dois. Eu fazia com que sobrasse um pouquinho mais, chegava pra o Agrippino e dizia: “olha, agora a gente já tem aí uns 20 minutos de filme, vamos lá fazer mais algumas cenas”. E assim a gente viabilizou o filme.

**É muito difícil de encontrar o filme Hitler do Terceiro Mundo...**

**Jorge** - Não, na cinemateca<sup>211</sup> tem. Ele foi recuperado. De vez em quando passa aí em algumas mostras. Agora é um filme muito interessante, e eu acho até hoje ainda, tão *avant la lettre*, tão vanguardista, que as pessoas não perceberam o real valor desse trabalho. Ainda vão descobrir muita coisa nesse filme. Não só no filme, como na obra do Agrippino.

**Tem aquele filme da Miriam Schneiderman<sup>212</sup>...**

**Jorge** - Isso, que ela me levou lá para reencontrá-lo. Mas ele já estava totalmente esquizofrênico, já muito prejudicado. Mas ele na época tinha uma lucidez muito grande. Meio louca mas era uma lucidez.

**Mas ele não tinha o isolamento... não auto-isolamento, mas pela sociedade...**

---

<sup>211</sup> Cinemateca Paulista

<sup>212</sup> Passeios no Recanto Silvestre (2006)

**Jorge** - Não, não, pelo contrário: era integrado. Ele fez o Rito do Amor Selvagem<sup>213</sup>. Mas era um trabalho marginal, um trabalho pra poucos. Pela questão da censura, pelo tipo de trabalho... Não se pretendia, nem se tinha as condições de ter um alcance grande. O que se pretendia era isso: influenciar as pessoas, criar uma perturbação.

**O Terceiro Milênio vem com essa idéia também, de perturbar?**

**Jorge** - Não... O Terceiro Milênio vem com a idéia de mostrar a Amazônia, de mostrar um outro ponto de vista da Amazônia.

**Não há então uma crítica política no filme...**

**Jorge** - Não. Foi muito engraçado, o filme, porque ele bate em opiniões muito contraditórias. Pessoas acham que o Evandro é um louco, que é um absurdo ficar meia hora escutando o discurso dele, e outros dizendo que não, que está certo o que ele diz. E outros ficam na dúvida: tem momentos que ele envolve, o cara entra, depois se enraivece. Será que é um impostor, será que é político mesmo, ou não é. Eu sempre brinco muito nessa coisa de documentário e ficção. Pra mim é o filme mais interessante, neste sentido, porque as pessoas não têm certeza se ele é um Senador de verdade ou se ele está fingindo ser um Senador. No caso ele é um Senador de verdade, que finge ser um Senador, também. Quer dizer, ele está lá representando o papel dele mesmo.

**Então há uma ambigüidade, nesse papel político dele?**

**Jorge** - É, sim. E é intencional. E ele mesmo se coloca assim.

**Isso... Por isso cito uma certa ironia de vocês ao fazer o filme, porque você ver um político daquela natureza, pedindo votos pra índios que não votam, por exemplo, quem está de fora da Amazônia, e quem está de fora do universo político...**

**Jorge** - Não, lá em Manaus ele é odiado. Têm poucos que vão na conversa dele. E tem lá na fachada da locadora dele, que fica na periferia de Manaus, numa casa bem simples, uma frase enorme: só o exército salvará a Amazônia. É uma tese interessante.

Eu perguntei a ele: “Mas Evandro, você que lutou tanto contra a ditadura, e agora está dizendo que só o exército salva a Amazônia?” Mas ele se defende bem nisso. Tem seus argumentos pra isso. E é engraçado que quando o filme passava no MASP, aqui, eu ia ao final da sessão pra ver a reação das pessoas e punha lá pra discutir. As pessoas ficavam com ódio, achavam que era uma pataquada, e outros não, levando a sério, e outros que inicialmente achavam aquilo uma cretinice, mas na medida em que vinham refletindo em cima, iam mudando de posição. Ele cria realmente uma grande ambigüidade, que eu acho muito boa. Porque isso é o que torna um trabalho interessante. Se você tem uma coisa conclusa na sua frente, não lhe acrescentou nada – ou você concorda porque já sabia, ou você discorda. Mas não é isso. O interessante é justamente o trabalho deixar dúvidas, provocar uma discussão, e uma reflexão.

**Você fala que tem algo de Cassavetes, nesse estilo entre o ficcional e o documentário?**

**Jorge** - É a forma de se fazer cinema. Na realidade eu não tenho uma posição teórica diante disso. É um jeito de fazer cinema, vamos dizer, através de uma situação real, que pode

<sup>213</sup> Peça de teatro que ficou em cartaz durante 2 meses, durante várias vezes ao dia, com muita audiência.

ser encenada. Mas que de repente ela acaba virando uma coisa real. Por exemplo, o Evandro Carreira. Ele era o meu ator. Mas que acaba atuando de tal forma lá dentro que aquilo acaba virando uma realidade.

**Ele exagera, também, não?**

**Jorge** - Não, nem sempre exagera. É o jeito dele. Ele é assim. Como que ele vai exagerar, se ele é assim.

**Márcia** – ele é como um ator, porque exagera pra chamar a atenção, mas a realidade é pior do que o que ele fala.

**Jorge** - É... acho até que ele exagera pouco. A gente ri pra não chorar. A Amazônia tá pegando fogo...

**Falam muito na Academia que o problema hoje, do cinema, é a distribuição. Que anda focada em alguns cineastas no Brasil, que é uma complicação.**

**Jorge** - Ah sim, claro. Mas é um problema muito complexo, da produção. Porque ele entra na questão financeira. Todo mundo está insatisfeito: os produtores, os diretores e os distribuidores. E a verdade é o seguinte, além dos *blockbusters*, nós vemos uns 2,3 gatos pingados nas salas. É impressionante. Pouca gente está indo ao cinema. Então como é que o cinema vai viver assim. A gente está num beco sem saída, vai ter que encontrar outras formas. Tem a questão da pirataria, tem o DVD, de alta qualidade como o Blue Ray, que você pode assistir em casa talvez muito mais confortável, e talvez com uma qualidade melhor que uma projeção de cinema. Então, por que ir ao cinema? Mas eu acho o seguinte. Com a interseção das mídias, não importa que mídia que vai distribuir o teu trabalho – se vai pela televisão, se vai pelo telefone celular, se vai pelo cinema, se vai pelo DVD, se vai pelo Blue Ray, ou outras formas que possam surgir. O áudio visual vai existir sempre. As maneiras com que vai ser distribuído ou mostrado vão ser múltiplas, e que vão ter que conviver. Agora como isso vai se pagar... é uma forma que ninguém achou ainda. Ou seja: como é que você vai pagar por esse produto, se a TV vai ficar enfraquecida – você vai ter a TV no celular, você pode ver pela internet, você não precisa pagar um canal de TV pra assistir se você vê pela internet. Agora, como é que o produtor vai se ressarcir, porque cada vez mais os direitos autorais estão ficando livres. Que é o *creative commons*<sup>214</sup>. Eu sou totalmente a favor do direito livre, acho que a imagem tem que circular livremente, é uma forma democrática de você distribuir os meios culturais – porque os pobres não têm dinheiro pra comprar entrada de cinema, nem pra pagar uma Net, as TVs à cabo pra ver filme. Tem que comprar mesmo o DVD pirata, ou então entrar na internet e baixar lá o que eles querem, que é de graça. Sou a favor.

**Então nesse caso, o Estado entra subsidiando?**

**Jorge** - Não sei como é que se pensa isso, mas é algo que está acontecendo. Agora os produtores vão ter que correr atrás de novas formas de produzir, porque as formas de distribuir não funcionam mais da forma como funcionava naquele tempo atrás. São novos caminhos na distribuição, muito mais democráticos. Hoje você pode pôr um filme na internet, e o mundo inteiro pode ver. Como é que você podia fazer isso antes? Dependia de

---

<sup>214</sup> Também conhecido pela sigla CC. Significa o direito comum de distribuição e compartilhamento de bens culturais pelo mundo. Associa-se à lógica do copyleft, da abdicação do direito autoral em favor da distribuição democrática do produto.

distribuidor, de cópia, de legendagem, era uma coisa complicadíssima. Hoje não, você põe seu filme na internet e qualquer um vê, em qualquer lugar do mundo.

### **Ainda legendam pra você.**

**Jorge** - Eu acho muito bacana essa possibilidade. Democratizou o conteúdo audiovisual.

### **É, como bancar isso...**

**Jorge** - Isso. Mas se as pessoas estão fazendo é porque tem recurso pra fazer. Talvez não seja *uma* forma de bancar, mas encontrar várias formas de bancar. Uns patrocinados, outros renúncia fiscal, não sei, tem tantas maneiras, e acho que é isso o que quebra a cabeça dos produtores. Ele já tem que fazer uma coisa, que é o filme, mas ainda tem que ficar pensando agora em como distribuir, e como produzir. Os caras só querem ganhar, né. Não querem impor nada. E agora tão levando na cabeça, porque todo mundo está fazendo. Ninguém depende de um produtor pra fazer um filme hoje. Você pega uma câmera dessas e sai filmando. Se for inteligente, acaba saindo um filme excelente. Tem um filme, que já foi feito há alguns anos atrás, que eu sempre cito como exemplo, de um garoto americano, fez um filme chamado Tarnation<sup>215</sup>. Ele fez a história dele, uma coisa autobiográfica que ele filmou com a webcam que tinha no computador dele. Ele ficou falando pra webcam, mostrando o quarto, saiu filmando, pegou recado da secretária eletrônica, imagens antigas da família dele e montou a história de uma maneira fantástica. Daí o produtor viu, achou interessante, ampliou para 35 mm e foi um sucesso nos cinemas. E ele fez esse filme com *nada*.

Eu acho que um bom filme hoje não depende nem de recursos nem de técnica. Depende só de uma boa idéia. E saber fazer, né.

### **Tem um pouco desse espírito no Terceiro Milênio...**

**Jorge** - É, a gente foi com o que tinha. Sem muita onda. Eu inclusive incorporei a equipe, aparece o David gravando. Não queria perder tempo com frescura, como “não pode aparecer microfone”... pode aparecer tudo. Que diferença faz? Pelo contrário, dá até mais credibilidade ao espectador que diz “isso daí tá lá, isso é real”. Além de dar voz à população de lá. São as pessoas de lá falando. Ninguém escutou, naquela época, anos 80, não se ouvia a voz dos habitantes da Amazônia. Nem sequer a maneira de se falar deles era conhecida.

### **Como a presença das igrejas lá entre os índios.**

**Jorge** - O Irmão da Cruz nada mais é do que um bispo Macedo. Ele só não pegava dinheiro, mas o princípio era o mesmo. Ele pegava o dízimo também, só que era galinha, ele não enriquecia com aquilo.

---

<sup>215</sup> Tarnation, 2003, de Jonathan Caouette. O filme é feito por Jonathan em casa, com uma câmera digital. O filme ainda não foi lançado do Brasil.