

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

ROBERTO EITI HUKAI

Macunaíma e a direção de arte de Anísio Medeiros

São Carlos, dezembro de 2024

ROBERTO EITI HUKAI

***MACUNAÍMA* E A DIREÇÃO DE ARTE DE ANÍSIO MEDEIROS**

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da linha de pesquisa em História e Políticas do Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo

São Carlos, dezembro de 2024

Hukai, Roberto Eiti

Macunaíma e a direção de arte de Anísio Medeiros /
Roberto Eiti Hukai -- 2024.
276f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São
Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de
Araújo

Banca Examinadora: Profa. Dra. Carolina Bassi de
Moura, Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, Prof. Dr.
Leandro Rocha Saraiva
Bibliografia

1. Direção de arte. 2. Anísio Medeiros. 3. Macunaíma. I.
Hukai, Roberto Eiti. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Roberto Eiti Hukai, realizada em 17/12/2024.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (UFSCar)

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (UFSCar)

Profa. Dra. Carolina Bassi de Moura (UNIRIO)

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana (ECA-USP)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha esposa, Eliane, por seu apoio incansável e pelo incentivo constante em todas as etapas deste projeto, desde o início. Este desejo antigo só se tornou realidade por conta da sua presença ao meu lado.

A Roberto Conduru, que me jogou a primeira semente.

Minha orientadora, Luciana Corrêa de Araújo, merece um agradecimento muito especial pela atenção sempre extraordinária e pelo bom humor que foram decisivos para que eu pudesse enfrentar os momentos mais difíceis e meus tropeços durante a pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, sou grato pelo suporte e pelos debates enriquecedores. Em especial, agradeço a Leandro Saraiva, cujas sugestões foram essenciais ao aprimoramento do meu trabalho, e a Samuel Paiva, pela atenção com meu trabalho, especialmente durante meu Exame de Qualificação.

Agradeço ao Zeca, por me lembrar que no caminho da pesquisa estamos sempre acompanhados, de muitos autores.

A Felipe Rossit, pela ajuda valiosa na navegação das questões burocráticas, que foram muitas ao longo deste processo.

Aos meus familiares, que sempre me deram todo o suporte necessário durante o período de pesquisa: Odete, Marisa, Milton, minha sobrinha aNis, Karin e minha mãe, Denia. Obrigado por me apoiarem e compreenderem a minha ausência em vários momentos. À Mo, que me ensinou tanto ao longo de sua própria trajetória e esteve sempre comigo nesse caminho, gratidão!

Agradeço de coração aos entrevistados, que compartilharam suas experiências e contribuíram de maneira essencial a esta pesquisa: Kyu, Alice, Maria e Antônio de Andrade, Teresa Nicolau, Eduardo Escorel, Tetê Amarante, Beth Formaggini, Affonso Beato, Marco Altberg, Helvécio Ratton, Oswaldo Caldeira e Eliska Altmann.

Por fim, agradeço aos professores da banca avaliadora, Carolina Bassi de Moura, Fausto Roberto Poço Viana, Leandro Rocha Saraiva e Rui Alão, pela atenção e contribuições valiosas ao meu trabalho.

Muito obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa realiza uma análise do filme *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), a partir da perspectiva da direção de arte realizada por Anísio Medeiros, buscando verificar a complementaridade com análises já existentes sobre a obra, especialmente de Ismail Xavier, Randal Johnson e Heloísa Buarque de Hollanda. A pesquisa contextualiza o momento em que Medeiros inicia sua trajetória como diretor de arte no cinema, após consolidada carreira como artista plástico, figurinista e cenógrafo teatral, explorando seus dois primeiros trabalhos no cinema: *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968) e *Macunaíma*. O estudo utiliza análise fílmica, pesquisa em acervos documentais e entrevistas com profissionais que trabalharam com Medeiros para examinar como a direção de arte pode contribuir para a construção de múltiplas camadas de significação no filme. A metodologia inclui o desenvolvimento de um mapeamento das equipes de profissionais e a cronologia dos trabalhos de Medeiros no cinema brasileiro. O trabalho busca não apenas sistematizar informações sobre a obra cinematográfica de Anísio Medeiros, mas também contribuir para o diálogo entre a direção de arte e outras áreas da criação audiovisual, em um momento em que os estudos sobre direção de arte começam a se consolidar como campo de investigação acadêmica no Brasil.

Palavras-chave: Direção de arte; Anísio Medeiros; *Macunaíma*; Cinema brasileiro

ABSTRACT

This research analyzes the film *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) through the lens of Anísio Medeiros's production design, examining how it may complement existing analyses by Ismail Xavier, Randal Johnson, and Heloísa Buarque de Hollanda. Beginning from Medeiros's established background as a visual artist, costume designer, and theater set designer, the study focuses on his early contributions to cinema, particularly *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968) and *Macunaíma*. Through film analysis, archival research, and interviews, it investigates how production design may contribute to creating multiple layers of meaning. The methodology also includes mapping professional networks and constructing a chronology of Medeiros's work in Brazilian cinema. This research consolidates information about Medeiros's cinematic oeuvre and fosters dialogue between art direction and other audiovisual fields, at a time when art direction studies are gaining academic prominence in Brazil.

Keywords: Production design, Anísio Medeiros, *Macunaíma*, Brazilian cinema

Lista de figuras

Figura 1: Painel de Anísio Medeiros para o Educandário Dom Silvério (1954).....	14
Figura 2: Detalhe do painel de Anísio Medeiros indica a execução realizada pela empresa de azulejaria do artista ítalo-brasileiro Rossi Osir, criada em 1940. A Osirarte é conhecida pela execução das peças esmaltadas para artistas como Cândido Portinari, Athos Bulcão, Burle Marx, Alfredo Volpi, entre outros.	15
Figura 3: Desenhos de Anísio Medeiros para o figurino do filme <i>Capitu</i> , publicados antes das filmagens, quase um ano antes da estreia comercial no Rio de Janeiro.....	31
Figura 4: Desenhos de Anísio Medeiros para os figurinos de <i>Capitu</i> e Escobar utilizados em material de divulgação do filme.	33
Figura 5: Imagens da filmagem da cena do baile na casa da Marquesa de Santos.....	34
Figura 6: Bentinho ocupa um assento lateral e alto, em um camarote.	42
Figura 7: A imagem de Bentinho no palco estabelece a alucinação e a percepção de que a visão é subjetiva do personagem.	43
Figura 8: A cenografia da apresentação, baseada em tela de lona pintada.....	44
Figura 9: Visibilidade dos figurinos na dança da quadrilha.	46
Figura 10: Fotografia colorida do baile de <i>Capitu</i> publicada na <i>Manchete</i>	48
Figura 11: Visualidade dos elementos da cenografia em <i>Capitu</i>	49
Figura 12: As figuras aladas na sala de música. Na imagem à esquerda, a ninfa alada está atrás de Escobar, perto da janela, sobre um pedestal de coluna, à altura de seu peito. Na imagem à direita, encontramos outra estatueta de figura alada sobre o piano, logo à esquerda do vaso.	51
Figura 13: O camafeu de <i>Capitu</i> , na imagem da subjetiva de Escobar.	52
Figura 14: A "rede na parede" na sala da casa de Honorato (Mário Lago) onde vive com a menina que criou, Mariana (Helena Ignez), que veste o traje e as sandálias contemporâneas à época da produção.	55
Figura 15: Outra perspectiva da renda esticada na parede.	56
Figura 16: <i>Os Pequenos Burgueses</i> no Teatro Oficina, do edifício projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes. Na fotografia podemos observar uma das plateias inclinadas (havia uma plateia de cada lado).	59
Figura 17: A partir da esquerda temos Teteriev (Nikolay Baranov Aleksandrovich) com outros personagens Tzvetaieva (Vera Pavlova Nikolaevna), Chichkin (Ioasafat Tihomirov Aleksandrovich), Elena (Olga Knipper-Chekhova Leonardovna – esposa de Anton), Piotr (Alexei Kharlamov Petrovich).	61
Figura 18: Teteriev (Nikolay Baranov Aleksandrovich) em pose semelhante à do desenho de Anísio Medeiros para o figurino do personagem.....	62
Figura 19: Teteriev (Raul Cortez), em <i>Os pequenos burgueses</i> (1963).....	63
Figura 20: Agenda de filmagem.	67
Figura 21: Venceslau na banheira (à direita). À esquerda, fotografia da mesma fonte no Salão Assyrio, realizada pelo autor em 2024.	68

Figura 22: Corte do edifício do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com realce na localização do Salão Assyrio, ao nível do piso exterior, sob o nível da plateia.	68
Figura 23: Planta do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao nível do Salão Assyrio. O espaço do salão está identificado pela cor cinza. No desenho à esquerda, em vermelho destacamos a localização da parte do Salão onde foi filmada a cena da banheira. No lado direito temos uma ampliação da planta da esquerda.	69
Figura 24: Organização de linhas de força visual através dos elementos da direção de arte direciona as atenções para o ator no centro do campo da imagem.	70
Figura 25: Objetos contém subcamadas de sentidos.	71
Figura 26: Os expositores da coleção de pessoas.	72
Figura 27: Grande Otelo e capas de revistas representadas como dioramas no filme <i>Carnaval Atlântida</i>	73
Figura 28: Venceslau e elementos de decoração da locação.	74
Figura 29: Fotografia do Museu dos Teatros na década de 1950, que ocupou o Salão Assyrio no período de 1950-1976.	75
Figura 30: Sofá ao fundo, atrás do projetor de filmes, na cena em que Macunaíma visita Venceslau.	76
Figura 31: A tela de projeção de filmes, o equipamento tecnológico/industrializado de Venceslau, manipulado de forma eroticamente sugestiva em uma perspectiva cômica.	77
Figura 32: O serviço da mesa de chá, com moringa de barro, e sua decoração em papel crepom, semelhante ao figurino do príncipe, do início do filme.	78
Figura 33: Planta de ocupação do Salão Assyrio para a filmagem da cena em que Venceslau recebe Macunaíma, disfarçado de “jovem recentemente desquitada” em sua mansão.	79
Figura 34: Abertura da cena da visita, a posição da câmera está representada em roxo.	80
Figura 35: Macunaíma na posição “2”, a posição da câmera está representada em roxo.	80
Figura 36: Macunaíma foge em direção à posição 6, onde está o <i>recamier</i> e o projetor de filmes, a posição da câmera está representada em roxo.	81
Figura 37: Planta do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao nível do Salão Assyrio. O espaço do salão está identificado pela cor verde, e a parte rebaixada em azul. Em laranja, identifica-se o espaço que hoje é ocupado pelo CEDOC, onde provavelmente foi filmada a cena na cozinha da mansão.	82
Figura 38: Ceiuuci, filhinha e filhona tentam cozinhar Macunaíma.	83
Figura 39: Localização da abertura com laterais arredondadas localizada na reserva técnica do CEDOC do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.	84
Figura 40: A decoração da cena na cozinha da mansão.	85
Figura 41: Planta real do Palacete do Parque Lage.	88
Figura 42: Macunaíma desce do táxi no espaço da <i>porte cochère</i> da mansão de Venceslau.	89
Figura 43: Planta do espaço diegético: a ilusão da duplicação da dimensão da locação.	90
Figura 44: O espaço do primeiro percurso na mansão de Venceslau. À esquerda temos a vista da posição (1), e à direita, (2).	91
Figura 45: Chegada ao espaço da festa.	91

Figura 46: A plataforma dos noivos.....	92
Figura 47: Apresentação da piscina com corpos e vísceras: a feijoada.	93
Figura 48: A plataforma de Ceiuci e Venceslau.	94
Figura 49: Planta da movimentação da câmera (3) na apresentação da piscina, em azul. Em vermelho, o percurso de Venceslau e Macunaíma em direção à plataforma mais à direita, onde está Ceiuci. Sobre a piscina, à direita, podemos ver a localização da fixação do trapézio (T) no centro da linha tracejada.	95
Figura 50: Ceiuci realiza o sorteio e anuncia os números correspondentes aos convidados, que são atirados para dentro da feijoada.	96
Figura 51: O sorteio realizado com uma roleta utilizada para jogo do bicho.....	97
Figura 52: Convidados são atirados no caldo à medida que são sorteados.....	97
Figura 53: Macunaíma no trapézio.....	99
Figura 54: Macunaíma troca de lugar com Venceslau.	99
Figura 55: A morte de Venceslau.....	100
Figura 56: Plano 20. O final da cena.	100
Figura 57: Plano 9. Convidados sendo empurrados para dentro do caldo.	101
Figura 58: Plano 3.	102
Figura 59: O trajeto dos personagens de fato, na filmagem do início da cena da festa de casamento. Em laranja, indicamos a posição do painel com estampa de pele de tigre.....	103
Figura 60: Plano 1, cena da feijoada.....	104
Figura 61: Diagrama dos horários de filmagem dos planos da cena da festa.	105
Figura 62: Exemplo de demonstração de utilização de duas câmeras trabalhando simultaneamente. O caso dos planos 13 e 14.....	106
Figura 63: Estudo para o cartaz de <i>Macunaíma</i> (reprodução do acervo de Alice de Andrade).	111
Figura 64: Cartaz de <i>Macunaíma</i>	114
Figura 65: Nota sobre o filme <i>Macunaíma</i>	118
Figura 66: Nota sobre o filme <i>Macunaíma</i> de José Maria Alves.	119
Figura 67: Anúncio de página inteira da exibição de <i>Macunaíma</i> no circuito carioca.	121
Figura 68: Referências para o desenho final utilizado na divulgação de <i>Macunaíma</i>	122
Figura 69: Anúncio de <i>Macunaíma</i> no <i>Jornal do Brasil</i> de 30 de nov. de 1969, Caderno B, p. 9.....	123
Figura 70: Anúncio no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> de 30 de nov. 1969, p. 214.	124
Figura 71: Anúncio de Barbarella no <i>Jornal do Brasil</i> de 22 de dez. 1968, Caderno B, p. 10.....	125
Figura 72: “Macunaíma” escrito usando uma fonte muito semelhante à Futura ND Black, de Paul Renner (1929), detalhe retirado do anúncio de página inteira do filme no <i>Jornal do Brasil</i> de 02 de nov. de 1969, Caderno B, p.11.	126
Figura 73: Imagem-título do filme <i>Macunaíma</i> , 4ª cartela dos créditos de abertura.....	127

Figura 74: Anúncio do filme <i>Macunaíma</i> com a fonte substituída pela imagem-título dos créditos na cor preta, à direita e original à esquerda, retirado do <i>Jornal do Brasil</i> de 3 de nov. de 1969, Caderno B, p. 11.	128
Figura 75: Imagem-título do filme <i>Macunaíma</i> extraído da imagem da cartela dos créditos.	129
Figura 76: Imagem-título do filme <i>Macunaíma</i> separada do fundo utilizados nos créditos (com a adição de sombreamento para facilitar a leitura neste documento de fundo claro).	129
Figura 77: A mesma imagem-título da figura anterior, distorcida à semelhança de como o título aparece no cartaz.	130
Figura 78: Imagem do título recortado do cartaz do filme <i>Macunaíma</i>	131
Figura 79: Sobreposição do título dos créditos e de como está no cartaz de <i>Macunaíma</i> . O título dos créditos foi pintado de azul para realce na visualização.	131
Figura 80: As duas imagens-título separadas para análise de semelhanças e diferenças.	132
Figura 81: À esquerda, o cartaz com a fonte da imagem-título substituída pela forma como está nos créditos do filme <i>Macunaíma</i> , adaptada à distorção em curva do cartaz. À direita, o cartaz original.	132
Figura 82: Comparação das imagem-título dos créditos do filme <i>Macunaíma</i> (acima) e do cartaz sem distorção (abaixo).	133
Figura 83: Cartaz do filme com “retângulo-limite” visível para referência (à esquerda, em vermelho).	134
Figura 84: Reprodução de cartazete still de <i>Macunaíma</i>	135
Figura 85: Primeira cartela dos créditos iniciais do filme <i>Macunaíma</i>	136
Figura 86: Cartela dos créditos iniciais do filme <i>Macunaíma</i> - O desenho de fundo escurece, mas o texto permanece.	139
Figura 87: O texto desaparece e a tela permanece escura por 2 frames.	140
Figura 88: O campo da imagem fica vermelho por 11 segundos e 8 frames.	141
Figura 89: Primeiro frame que se vê depois da tela vermelha, que surge em corte seco.	142
Figura 90: Fotografia de cena mostrando o rosto de Paulo José caracterizado para a cena de abertura (fotografia provavelmente de Tiago Veloso).	143
Figura 91: Fotografia de cena mostrando o rosto de Paulo José caracterizado como a mãe. ...	144
Figura 92: Plano seguinte ao primeiro plano com atores.	145
Figura 93: As diferentes partes que compõem a manta que veste Macunaíma após o nascimento.	149
Figura 94: A costura evidente na parte azul-escuro.	150
Figura 95: Na parte inferior percebe-se a dificuldade em manter a coesão apesar da linha grossa.	151
Figura 96: A costura do vestido da Mãe.	152
Figura 97: A disposição das redes dentro da maloca.	155
Figura 98: Nesta imagem fica estabelecida a localização da rede de Jiguê e da fogueira.	156
Figura 99: A família e o ambiente de origem.	157

Figura 100: O figurino de Sofará.	160
Figura 101: Saco de alimentos do programa Aliança para o Progresso (frente e verso).	161
Figura 102: O figurino de príncipe em papel crepom.....	162
Figura 103: O limbo onde Macunaíma é abandonado.....	167
Figura 104: Cartela do filme <i>Macunaíma</i> - O desenho de abertura e fechamento.	168
Figura 105: Cerimônia fúnebre para a mãe.....	169
Figura 106: O espaço de transição entre mata e cidade.....	170
Figura 107: Iriqui em descolamento do fundo de mata alagada.....	173
Figura 108: Iriqui integrada na civilização da propaganda.....	174
Figura 109: Macunaíma paira sobre os faróis em movimento.	176
Figura 110: A cama da cidade ocupada como a maloca.	177
Figura 111: As múltiplas bocas da garagem entram em foco.....	179
Figura 112: Macunaíma farejando a língua da garagem.....	179
Figura 113: O encontro de Ci e Macunaíma, sobre a “língua” rolante da garagem.	180
Figura 114: O sossego na casa de Ci.	181
Figura 115: Macunaíma atende um telefonema na casa de Ci.	185
Figura 116: O canto vermelho na casa de Ci.	188
Figura 117: Ci chega da rua e anuncia que tem um presente para Macunaíma.....	189
Figura 118: Ci, Macunaíma, o alvo de Ci na parede exterior.....	190
Figura 119: Ci e Macunaíma entrelaçados em um abraço dentro do vermelho da rede de dormir.	191
Figura 120: O refúgio máximo na cama e na rede.	192
Figura 121: O ambiente da criatura com voz de homem e aparência de mulher (Heloísa Buarque de Hollanda) que fala com Macunaíma por telefone.	196
Figura 122: Ci em casa, montando uma bomba relógio.....	198
Figura 123: Macunaíma bebê (Grande Otelo) expressa medo do perigo da bomba.....	199
Figura 124: A explosão lá fora quebra os vidros e com os cacos, invade o canto vermelho da casa.	200
Figura 125: Macunaíma carregando vários símbolos da moda (da cidade).	201
Figura 126: O último encontro de Macunaíma com a mãe.....	203
Figura 127: O limbo na praia.	204
Figura 128: As moças nordestinas vêm ao resgate.	205
Figura 129: O sol se põe na viagem de jangada.	206
Figura 130: Introdução a Venceslau Pietro Pietra.	208
Figura 131: Paralelismo no movimento do ator ao entrar em cena (ver estas figuras em conjunto com as figuras anteriores).....	209

Figura 132: Macunaíma veste camisa polo com referência à marca Lacoste na árvore mágica.....	211
Figura 133: Venceslau na banheira.....	213
Figura 134: Macunaíma observa a macumba.....	217
Figura 135: A moça da macumba canta e dança.	218
Figura 136: Venceslau leva uma sova.....	219
Figura 137: Semelhança de composição no enquadramento de dois ambientes.	220
Figura 138: O desfecho da cena da sova em Venceslau, no terreiro e na mansão.....	220
Figura 139: A casaca dá o tom da vênua.....	222
Figura 140: Macunaíma caminha ao lado do canal.	223
Figura 141: Não-lugar-de-gente.	224
Figura 142: A sequência de descobrimento do convite de Venceslau.....	227
Figura 143: Venceslau expressa seu desejo.....	228
Figura 144: A “boca” do átrio da piscina.	229
Figura 145: Os noivos, no meio caldeirão.	230
Figura 146: O destaque da cor vermelha.	231
Figura 147: O jogo da feijoada.....	232
Figura 148: A área da piscina.....	233
Figura 149: Imagem do filme <i>Macunaíma</i> – A excitação do jogo.	235
Figura 150: O início do retorno.....	236
Figura 151: O espaço de transição de retorno à mata.	239
Figura 152: A caracterização de Macunaíma começa a perder a cor amarela.....	240
Figura 153: Macunaíma na rede, dentro da tapera, exhibe a falta de manutenção.....	241
Figura 154: A decadência de Macunaíma.	242
Figura 155: A integração de Macunaíma às cores do mundo da mata.....	243
Figura 156: A cor da água onde está a Uiara na versão restaurada.....	244
Figura 157: A cor da água do rio onde está a Uiara, vista a partir da superfície.	245
Figura 158: O vermelho do final.....	246
Figura 159: A imagem vermelha no início do filme na fita VHS.....	268
Figura 160: Plano de Macunaíma observando a água fria.	269
Figura 161: A diferença da cor da água, quando a câmera está submersa.	269
Figura 162: A semelhança da cor da água quando a câmera observa a água por cima.	270
Figura 163: A diferença da cor da água se repete quando a câmera está submersa no plano seguinte.....	270

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
1	ANÍSIO MEDEIROS	29
1.1	O início da divulgação de <i>Capitu</i>	29
1.2	<i>Macunaíma</i>	64
1.2.1	Cenas filmadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro	67
1.2.2	O palacete do Parque Lage.....	85
2	ANÁLISE DE <i>MACUNAÍMA</i> A PARTIR DA DIREÇÃO DE ARTE	108
2.1	Definições de direção de arte	108
2.2	A visualidade do filme antes do filme: o cartaz.....	109
2.3	A visualidade pré-visionamento.....	117
2.4	Os dois mundos do filme	147
2.5	A imagem do mundo de origem	147
2.6	A transição entre os mundos.....	166
2.7	“Macunaíma e as máquinas”	175
2.8	A preparação e o retorno	227
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	245
4	REFERÊNCIAS	253
5	APÊNDICE.....	262

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como eixo principal a análise do filme *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) a partir da perspectiva da direção de arte, buscando verificar a complementaridade dessa abordagem com outras análises já realizadas sobre o filme. O estudo também retrata o momento em que Anísio Medeiros inicia sua trajetória como diretor de arte, que se estabelece a partir de uma carreira consolidada como figurinista e cenógrafo do teatro, trazendo informações sobre o contexto das produções de *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, e *Macunaíma*, seus dois primeiros trabalhos no cinema. Por fim, destaca características presentes nesses dois projetos que marcaram sua atuação ao longo de sua carreira cinematográfica.

Nascido em Teresina em 1922, Anísio sempre valorizou seu contato desde jovem com as manifestações culturais locais como os presépios montados em casas particulares, no início como observador, e depois, participando de sua elaboração. A família mudou-se para o Rio de Janeiro no começo da década de 1940, onde fez trabalhos de artes gráficas, ilustrações, trabalhou como modelista¹ em uma casa de alta-costura, e como vitrinista. Ainda estudante realizou seu primeiro trabalho para um espetáculo de palco, para o Ballet da Juventude², em 1947 (MEDEIROS, 1977).

A única pesquisa acadêmica que encontramos dedicada especificamente à obra de Anísio Medeiros é a dissertação de Artur Fernando Sampaio Andrade, que trata exclusivamente de seus projetos de residências em Teresina. Andrade relata que neste período, ainda em 1947, Medeiros concebeu um painel para o Conjunto Pedregulho, no Rio de Janeiro, projeto do arquiteto Affonso Reidy, e se formou em arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura em 1948.

¹ O trabalho do modelista no setor do vestuário consiste na interpretação e concretização das ideias do designer de moda, desenvolvendo moldes a partir de bases geométricas bidimensionais ou modelagem tridimensional sobre o manequim (moulage) (SILVEIRA; GIORGIO; VALENTE, 2009, p. 5). Medeiros trabalhou na tradicional casa de modas MC Modas (onde trabalhou Maria Augusta Nielsen, da Sociedade Civil de Intercâmbio Literário e Artístico (SOCILA)). (MEDEIROS, Maria Carolina; SICILIANO, 2022, p. 249).

² O Ballet da Juventude foi criado por Sansão Castello Branco, Carlos Leite e Jacques Corseuil em 1945, com patrocínio da União Nacional dos Estudantes (UNE) e Federação Atlética dos Estudantes (FAE), com um caráter didático nos moldes do *Original Ballet Russe*, que se apresentou no Rio de Janeiro em 1942, 1944 e 1946. Em 1947, quando Ballet se profissionaliza com a associação do produtor (do cinema) Milton Rodrigues (irmão do dramaturgo Nelson Rodrigues), Castello Branco, Secretário de Arte da UNE, ainda estudante da Escola de Belas Artes, convidou Medeiros para realizar a cenografia e figurino para a apresentação de *Sonata ao luar*, ballet em três movimentos, de Igor Schwetoff. (*Correio da Manhã*, 29 de nov. 1945; CERBINO, 2008, 2012 e 2022; LESKOVA, 1983; MEDEIROS, 1977).

Em 1951 Medeiros ilustrou com xilogravuras o livro *Ode Equatorial*, de Lêdo Ivo. Enquanto desenhava a sede de um clube em Araguari, Minas Gerais, viajou ao Piauí e recebeu a encomenda para o projeto da casa Zenon Rocha, de 1952. A partir deste ano seu trabalho no teatro se intensifica, mas ainda em 1952, “elaborou os painéis que integram o projeto de Hélio Marinho e Marcos Konder para o Monumento aos Pracinhas, no Rio de Janeiro. De 1954 e 1958, respectivamente, são os painéis para o Educandário Dom Silvério e a casa Nanzita Gomes, ambas projetadas por Francisco Bolonha, em Cataguases, Minas Gerais. Em 1956, Medeiros conquistara o prêmio de *Viagem ao Estrangeiro* do Salão Nacional de Arte Moderna” (ANDRADE, 2005, p. 5–6).

Figura 1: Painel de Anísio Medeiros para o Educandário Dom Silvério (1954).



Fonte: Fotografia do autor, 2022. Cataguazes, Minas Gerais.

Figura 2: Detalhe do painel de Anísio Medeiros indica a execução realizada pela empresa de azulejaria do artista ítalo-brasileiro Rossi Osir, criada em 1940. A Osirarte é conhecida pela execução das peças esmaltadas para artistas como Cândido Portinari, Athos Bulcão, Burlle Marx, Alfredo Volpi, entre outros.



Fonte: Fotografia do autor, 2022. Cataguazes, Minas Gerais.

Nas décadas de 1950 e 60, Anísio Medeiros destacou-se em trabalhos no teatro com os principais grupos do período, tais como o Teatro Oficina, Teatro Jovem, Grupo Decisão e Teatro do Rio, posteriormente renomeado Teatro Ipanema. Medeiros participou de várias Bienais de Teatro e recebeu medalha de ouro, como Melhor Cenógrafo, na BIT 1965. Em parceria por anos com João Bethencourt “encenarão vários textos de autores nacionais. Destaque para Dias Gomes, com *O pagador de promessas* e *A ilusão*; e Francisco Pereira da Silva, com *O chapéu de sebo*, todas com cenários e figurinos que ele colocará em exposição na BIT 1963 (ROCHA, 2016, p. 67).

Além dos filmes mencionados, Medeiros realizou os figurinos e cenografia de filmes como *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *Bye bye Brasil* (Cacá Diegues, 1980), ao todo, participou da realização de 25 filmes³. Apesar de sua participação em filmes emblemáticos desta fase do cinema brasileiro, ainda não existem pesquisas dedicadas à contribuição de Medeiros para a cinematografia nacional. É possível que esta lacuna se explique pelo fato de a direção de arte somente começar a constituir objeto de investigação acadêmica sistemática no Brasil a partir dos anos 2000. A criação do primeiro seminário temático dedicado ao campo na SOCINE, *Estética e teoria da direção de*

³ Ver a filmografia completa de Anísio Medeiros no apêndice C.

arte audiovisual, no triênio 2020-2022, evidencia o desenvolvimento recente deste campo de estudos.

Em 1961, Medeiros publica o artigo *O arquiteto de um momento* na revista *Dionysos*, no qual reflete sobre a cenografia no teatro brasileiro a partir dos anos 1930. No texto, ele evidencia sua percepção de que o governo pode ter um papel estruturante no desenvolvimento das artes e critica a gestão pública de investimentos na cultura.

Como exemplo, ele aponta a diferença de tratamento dado ao teatro em comparação com áreas como arquitetura e música. Notamos que os exemplos que traz ocorreram durante a gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação (1937-1945), mas Medeiros não se refere nominalmente ao ministro, utilizando genericamente a expressão “homens do governo”. Para Medeiros, o incentivo à vinda de Le Corbusier ao Brasil para coordenar o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde resultou no contato do franco-suíço com arquitetos brasileiros como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, que, por sua vez, contaram com a colaboração de Portinari, Burle Marx, Bruno Giorgi e Celso Antônio em painéis, jardins e esculturas. Na música, Villa-Lobos foi encarregado da educação musical da juventude⁴.

Medeiros menciona a mentalidade comercial que dominava o teatro, e que “as experiências de novos meios de expressão cênica de Adolphe Appia, Gordon Craig, as pesquisas dos russos Annenkov com seus cenários móveis, Dmitriev, Stenberg, Rabinovitch” não teriam acompanhado a introdução de traços do modernismo nas demais áreas das artes. Podemos compreender que, ao opor a lógica mercadológica à introdução de novas experiências de ruptura, Anísio defende uma posição que responsabiliza o governo pelo incentivo ao risco da inovação.

No texto, Anísio Medeiros destaca os meses em que Louis Jouvet esteve no Rio de Janeiro, em decorrência da Segunda Guerra Mundial (MEDEIROS 1961, p. 19). Em seu depoimento ao Serviço Nacional do Teatro, Anísio atribui à oportunidade de assistir à temporada completa da companhia em 1940 a conscientização sobre a área do teatro à qual decidiu se dedicar (MEDEIROS, 1977).

O texto destaca o papel de Jouvet em sensibilizar o setor visual do espetáculo, incluindo cenografia, figurinos e iluminação, e o envolvimento do cenógrafo Tomás Santa Rosa no projeto. No entanto, o projeto de Santa Rosa não foi aplicado na montagem de *L'Annonce faite*

⁴ O envolvimento de Le Corbusier com o projeto do Ministério da Educação e Saúde inicia-se em 1936. O edifício é inaugurado em 1945 (QUEIROZ, 2007, p. 21–37). Heitor Villa-Lobos é convidado a chefiar o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República em 1932 (BORGES, 2008, p. 7-11).

à *Marie*, de Paul Claudel, porque não foi concluído a tempo. Apesar disso, Medeiros considera que a experiência foi positiva, pois valorizou o profissional brasileiro ao trazê-lo para colaborar com o espetáculo, não apenas como responsável pela pintura e cenários.

Anísio descreve a relação com Santa Rosa como sendo fundamental para a sua compreensão da cenografia como uma atividade estrutural e arquitetônica, essencial ao espetáculo, e não apenas decorativa. Relata que a amizade e o aprendizado com Santa Rosa foram decisivos para seu desenvolvimento como cenógrafo e de sua importância para a consolidação da visão moderna da cenografia no Brasil.

No Capítulo 1 vamos nos deter na análise da solução da direção de arte para algumas cenas dos dois primeiros filmes em que Anísio Medeiros colaborou. Nestes dois primeiros filmes podemos observar que a criação da direção de arte lida com questões que irão se repetir ao longo da carreira de Medeiros, como a reconstituição de época, e a representação alegórica. Do filme *Macunaíma*, a análise da cena de festa de casamento da filha do personagem Venceslau, que foi filmada no palacete do Parque Lage do Rio de Janeiro, a cenografia, figurino e caracterização dos personagens recebem um tratamento que se distancia do naturalismo.

A caracterização de Venceslau, com sua movimentação alterada pela utilização de enchimentos como se fossem um chassi sobre o corpo do ator, e a energia com que ele atua arrastando e carregando Macunaíma, remetem a Vsevolod Meyerhold e a construção cenográfica às experiências de novos meios de expressão cênica de Appia, Craig, Annenkov, Dmitriev, Stenberg e Rabinovitch.

O filme *Macunaíma* é o segundo trabalho de Anísio Medeiros para o cinema, após sua participação em *Capitu*. É também o segundo longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade, depois de realizar *O padre e a moça* (1966).

Em entrevista a Sylvia Bahiense, Joaquim Pedro de Andrade reflete a respeito das continuidades e antíteses entre suas criações desde *Garrincha, alegria do povo* (1963) e cita escolhas que marcam contrastes entre *O padre e a moça* e *Macunaíma*. Ao destacar aspectos como a liberdade na movimentação dos atores em cena e a renúncia consciente ao tratamento dos equilíbrios plástico dos enquadramentos, e das cores no quadro em *Macunaíma*, ele evidencia escolhas que sugerem rupturas em relação ao rigor formal adotado no filme anterior (ANDRADE, 1976).

Luciana Corrêa de Araújo salienta que, em *O padre e a moça*, o diretor inicialmente buscava conciliar diferentes camadas de leitura: “um primeiro plano mais tradicional, mais acessível ao público em geral, e outras camadas mais complexas e menos explícitas” (2013, p. 252). No entanto, Andrade reconhece que ao longo de seu desenvolvimento essa primeira

estrutura se desmoronava completamente (ANDRADE in ARAÚJO, 2013, p. 251). Segundo Araújo, a conciliação “vai entrar como traço estrutural na feitura do longa-metragem seguinte, *Macunaíma*”.

Em sua análise do filme em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, Ismail Xavier identifica contrastes na resignificação de mesmos elementos quando localizados em momentos diferentes da narrativa o que aponta para indícios de múltiplas camadas simultâneas de significação, como no descompasso entre a imagem e a narração em voz over (XAVIER, 2013, p. 212).

Em *Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, Randal Johnson acessa de forma mais explícita elementos que se relacionam à direção de arte, nomeando especificamente as partes, principalmente os figurinos de vários personagens. Em sua análise aponta para uma complexidade de camadas simultâneas e contrastantes de significações como superficial/humorístico, referencial/profundo, erótico/político e elementos nacionalistas e suas subversões (JOHNSON, 1982).

Heloísa Buarque de Hollanda também reconhece que o filme opera através de múltiplas camadas de significação frequentemente contrastantes. Hollanda aplica mais de uma estratégia de análise e diferencia uma leitura horizontal do filme, na continuidade dos acontecimentos, da leitura vertical, que mergulha no que vem "do interior do quadro", que é analisada em fotogramas. Através deste sistema a autora observa três níveis simultâneos: informativo (o que está literalmente acontecendo na cena), simbólico (as referências) e poético (o grotesco) (HOLLANDA, 2002).

Considerando que diversas análises do filme *Macunaíma* identificam seu funcionamento através de múltiplas camadas, esta pesquisa propõe uma análise da obra a partir de um olhar específico sobre a direção de arte, ressaltando seu papel no conjunto de elementos que compõem narrativas no cinema, explorando sua relação com outras camadas de construção de sentidos da obra.

Para realizar a análise do filme *Macunaíma*, vamos considerar a direção de arte do filme pronto, na fase em que é indissociável e em intermediação dialética com outras áreas da realização, como a direção geral, a direção de fotografia, o som, a montagem e o processamento da imagem na pós-produção. Olhar para uma obra audiovisual desta forma aproxima-se da matéria do que no mercado norte-americano chama-se de *production design*.

Uma das melhores pesquisas brasileiras sobre a definição das funções da equipe de arte encontra-se na tese de Carolina Bassi de Moura, que avança o trabalho de Hamburger quando analisa a compreensão do entendimento dos papéis do *production designer* e do *art director* no

mercado norte americano em Vincent LoBrutto (2002) e Michael Rizzo (2005), e explica como estas funções se relacionam com as atribuições do diretor de arte no Brasil. Moura afirma que no Brasil:

o diretor de arte é responsável pela carga visual do filme, ainda que seja da responsabilidade do diretor decidir, dentre o que o diretor de arte vai oferecer, o que entra ou não. Dentro dessa construção visual, o diretor de arte deve guiar o espectador a desvendar os personagens e detalhes da história, do início ao fim do filme, por meio de recursos visuais da cenografia, dos figurinos e da caracterização. (2015, p. 41).

Desta forma, quando se analisa a responsabilidade sobre a visualidade da obra final, o *production design* e a direção de arte no Brasil compartilham atribuições semelhantes. No entanto, talvez se pudesse apontar que existem diferenças que se relacionam às condições de trabalho nos mercados norte-americano e brasileiro que estabelecem distinções nas culturas de produção.

No mercado norte-americano, existem mais produções que permitem o envolvimento da pessoa responsável pelo *production design* para desenvolver a visualidade de um filme junto ao diretor desde uma fase bastante inicial do projeto. As questões econômicas são determinantes neste aspecto, o que contribui para estabelecer culturas de criação diferentes, em que, por exemplo, o *production design* se inicia, muitas vezes, antes do envolvimento da direção de fotografia. Desta forma, o desenvolvimento do conceito visual se realiza ao longo de um período mais dilatado e com mais independência de fatores como o da existência de locações.

No segundo capítulo, a análise do filme *Macunaíma* é realizada de um ponto de vista que considera a visualidade da obra em conjunto com os outros aspectos sensoriais e expressivos da obra. De fato, a análise ultrapassa o campo atribuído à direção de arte na realização de um filme, abrangendo, inclusive, as imagens de divulgação anteriores ao lançamento do filme, que estabelecem uma visualidade associada à obra antes mesmo de seu visionamento.

O uso do termo *direção de arte* ou *cenografia* será utilizado de acordo com o contexto da análise porque estamos tratando de eventos e obras cinematográficas de um diretor de arte de um período em que o termo *diretor de arte* começava a ser utilizado nos créditos do cinema⁵.

⁵ Uma pesquisa de Benedito Ferreira dos Santos Neto conclui que o primeiro crédito de diretor de arte no cinema brasileiro é utilizado em *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967) atribuído a Luiz Carlos Ripper” (2019, p. 23).

Se por um lado referir-se à contribuição destes profissionais como *cenografia* poderia carregar a tradição no uso do termo, por outro reflete a expectativa em torno do campo de interferência de suas contribuições. No entanto, quando Medeiros chega para participar do primeiro filme ele já possuía cerca de 20 anos de uma carreira muito reconhecida e premiada como figurinista e cenógrafo do teatro e artista plástico. Quando descreve o convite a Anísio Medeiros para participar de *Joanna Francesa* (1973), em sua biografia, Carlos Diegues conta que “há tempos queria trabalhar com o velho mestre” (DIEGUES, 2014, p. 327).

A metodologia desta pesquisa inclui análise fílmica, pesquisa nos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa; no Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ); no acervo de Ana Maria Galano, uma das precursoras dos estudos de imagem nas Ciências Sociais, foi casada com Joaquim Pedro de Andrade, sob os cuidados da Profa. Dra. Eliska Altmann no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ); arquivos da AID da TV alemã ZDF (ZDF, AID-Unternehmensarchiv); acervos pessoais de Alice de Andrade e de Beth Formaggini, que coordenou e produziu a Mostra Joaquim Pedro de Andrade no CCBB em 1994, com a presença de Anísio Medeiros, além da consulta a periódicos e jornais da época.

Também realizamos entrevistas com profissionais que trabalharam com Medeiros ou têm conhecimento relevante sobre sua obra. Na ordem dos contatos:

K. M. Eckstein, o produtor executivo de *Macunaíma*, nos atendeu em diversas ocasiões, nos trazendo informações a respeito da produção e registros fotográficos.

Rodolfo Nanni, cineasta, foi o primeiro marido de Teresa Nicolau, que depois casou-se com Anísio Medeiros. Inicialmente fizemos contato para tentar encontrar formas de comunicação com Nicolau. No encontro, Nanni nos contou da atuação de Teresa em seu filme *O Saci* (1953), onde ela recebe os créditos de cenógrafa e responsável pelos costumes. A informação foi importante para, desde o início da pesquisa, valorizar a importância de sua presença em diversas produções com Medeiros e reconhecer seu trabalho independente no cinema.

Teresa Nicolau, artista plástica, cenógrafa, figurinista, trabalhou em muitas produções com Anísio Medeiros, nem sempre recebendo os créditos pelo trabalho.

Alice de Andrade, cineasta, filha e coordenadora técnica da restauração digital das obras completas de Joaquim Pedro de Andrade, esclareceu questões, facilitou o acesso a muitas pessoas, além de oferecer imagens dos cartazes de filmes em seu acervo.

Maria Graciema Aché de Andrade, chefe do Arquivo Museu de Literatura Brasileira/Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro, RJ). Filha de Joaquim Pedro de

Andrade, autorizou o acesso ao acervo do cineasta na Fundação e esclareceu questões a respeito do trabalho de restauro de *Macunaíma*. Foi curadora no projeto de restauração da filmografia de Joaquim Pedro.

Antônio de Andrade, filho e produtor executivo dos trabalhos de restauro das obras completas de Joaquim Pedro de Andrade, nos apontou para diversos profissionais que trabalharam nos mesmos filmes que Medeiros e indicou o livro *Casa-Grande, Senzala & Cia. Roteiro e Diário* (2010), organizado por Ana Maria Galano, que traz o roteiro e materiais de pesquisa para a produção do filme que não foi realizado. A publicação traz indicações da qualidade do desenvolvimento do projeto e foi importante porque, ao acessar o acervo de Joaquim Pedro de Andrade na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontramos os materiais de pesquisa de onde se originam os desenhos no livro e pudemos observar cópias heliográficas de muitos desenhos de detalhamentos, por exemplo, desde a amarração do esteio e travessão da estrutura da habitação indígena, até a forma de implantação das habitações nas aldeias. Nas folhas de desenho encontramos no carimbo de identificação a informação de que foram produzidos pelo escritório de Hamilton Botelho Malhano, que havia escrito com Maria Heloísa Fénelon Costa o capítulo *Habitação indígena brasileira* do volume 2, *Tecnologia indígena*, da *Suma etnológica brasileira*, editada por Darcy Ribeiro e coordenada por Berta Ribeiro (COSTA, Maria Heloísa Fénelon; MALHANO, 1986) que havia sido acessado por esta pesquisa quando analisava os detalhes bastante realistas da construção da maloca das cenas iniciais de *Macunaíma*.

Helvécio Ratton, produtor executivo de *Noites do Sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, que tem cenografia e figurinos de Medeiros, e diretor de *A dança dos bonecos* (1986), onde Medeiros recebe o crédito de *cenografia inicial*, mas a cenografia e figurinos são de Paulo Henrique Pessoa. Ratton explicou que Anísio Medeiros participou dos estudos iniciais do conjunto arquitetônico da Vila do Biribiri, Minas Gerais, onde foram filmadas muitas cenas, e desenhou o caminhão que tem uma carroceria que se abre para se transformar em palco para apresentações da Companhia de Mister Capa e Geleia, no filme *A dança dos bonecos*.

Eduardo Escorel, diretor de *O Arremate* (1977), *Lição de Amor*, e montador de *Macunaíma*, dentre os filmes que foram realizados com Anísio Medeiros. Esclareceu diversas questões a respeito da atuação de Medeiros em *Lição de Amor*, e a respeito de *Macunaíma*.

Tetê Amarante, assistente de Anísio Medeiros em *Prova de Fogo* (1982), de Marco Altberg.

Marco Altberg, diretor de *Prova de Fogo*, com direção de arte de Anísio Medeiros, trabalhou em diversas funções em outros 8 filmes em que Anísio Medeiros participou.

Oswaldo Caldeira, que teve a colaboração de Anísio Medeiros quando dirigiu *Ajuricaba* (1977), *O grande mentecapto* (1989) e *Tiradentes* (1998).

As entrevistas e os vídeos mais acessados foram transcritos automaticamente para facilitar a localização de palavras e nomes. Embora este serviço seja oferecido por várias empresas em ambientes conectados à internet, optamos por proteger o material contra coleta por Modelos de Linguagem de Grande Escala (*Large Language Models* – LLMs). Para isso, utilizamos a solução *WhisperX* (<https://github.com/m-bain/whisperX>) um programa gratuito derivado do programa *Whisper* desenvolvido pela empresa OpenAI, instalado em um computador desconectado da internet.

Por se tratar de uma pesquisa a respeito do trabalho de um diretor de arte com escassos vestígios de seus projetos para os filmes, poucos registros de depoimentos e sobre os fatos que aconteceram a uma grande distância temporal, e considerando a natureza colaborativa da obra cinematográfica, que pode envolver muitas pessoas, no início desta pesquisa foram desenvolvidos dois métodos para facilitar e acelerar a apreensão destas constelações de participantes do meio em que se inseria Anísio Medeiros, que foi se modificando ao longo do tempo.

Primeiro foi desenvolvido um diagrama de redes (ver Apêndice A) utilizando o aplicativo apresentado pelo Prof. Dr. Mauro Rocha Côrtes na *Oficina de Desenho e Análise de Redes Sociais usando Gephi*, uma atividade do NEO - *Núcleo de Estudos Organizacionais* da UFSCAR, de 2022. Os dados com os nomes e as funções de participantes das equipes de todos os filmes em que trabalhou Anísio Medeiros foram encontrados através de levantamento realizado nos créditos de cada filme e na base de dados da Filmografia Brasileira, acessada através do sítio da Cinemateca Brasileira.

Para o levantamento de profissionais, estabeleceu-se como critério metodológico a seleção de funções técnicas diretamente relacionadas à realização cinematográfica, considerando apenas aquelas que constituem possíveis trajetórias de desenvolvimento profissional específicas do campo audiovisual, excluindo assim funções de apoio que, embora fundamentais à produção, como a alimentação ou transportes, não configuram um percurso natural de especialização nas áreas criativas e técnicas do cinema. Também foram excluídos os nomes de atrizes e atores porque, apesar de sua importância central no cinema, poderíamos dizer que sua presença nos projetos não determina a formação das equipes técnicas, no universo

de filmes objeto desta pesquisa. Desta forma, cerca de 600 nomes associados a 24 filmes foram inseridos no sistema⁶ do aplicativo para criação do diagrama.

Com a ferramenta foi criado um diagrama que coloca os títulos dos filmes em sequência cronológica de lançamento e, ao redor de cada título, como vértice central (nó), o programa organiza o nome dos participantes, com linhas (arestas) que conectam o nome ao título do filme. Portanto, alguns nomes, como o de Eduardo Escorel, se relacionam a vários filmes, sempre na mesma função (montador), exceto em *Lição de Amor*, em que é diretor. Por sua vez, Marco Altberg se relaciona a 9 filmes em variadas funções.

A produção desta ferramenta foi útil em entrevistas, especialmente na preparação, porque o diagrama apresenta informações em uma visada que seriam difíceis de observar em listas. É possível que a visualidade das informações tenha facilitado a memorização, mas com certeza há uma sensação de maior segurança no início de uma pesquisa em que se lida com um universo relativamente grande de atores, que é muito rapidamente acessado através do diagrama. Há também maior precisão quando surgiram lembranças mais vagas em meio a um assunto e se buscava uma relação entre pessoas ou com as obras, nas sequências de trabalhos.

A partir da análise do diagrama de rede, foram evidenciadas algumas questões, por exemplo, da continuidade da relação de Medeiros com filmes produzidos pela L. C. Barreto Produções Cinematográficas. Esta não seria uma informação surpreendente, conhecendo o grande número de produções e o perfil desta empresa, mas sabendo que Lucy Barreto trabalhou na produção de 6 filmes nos faz ouvir de forma mais específica seus depoimentos e entrevistas quando reconhece a precisão e qualidade do trabalho de Medeiros nestas produções. Não conseguimos contato com Dona Lucy em tempo para o final desta pesquisa, mas retornaremos a fazer contato. Segundo Paula Barreto, não há um arquivo dos projetos de direção de arte na produtora L. C. Barreto.

Outras percepções que se evidenciam a partir da confecção do diagrama são, por exemplo, a falta de um registro preciso e mais completo das equipes, especialmente nas funções técnicas de apoio ao departamento de arte, o que foi melhorando ao longo dos anos. Outra observação é o número de componentes das equipes, que são maiores com o avanço do tempo. Por um lado, pode ser um reflexo da precisão dos créditos, por outro, há também a percepção de equipes mais especializadas.

⁶ No momento em que o diagrama foi produzido, a pesquisa ainda não havia confirmado a participação de Medeiros no curta-metragem *Missa do Galo* (1973), de Roman Bernard Stulbach (o 25º filme).

Analisando as equipes de arte de Medeiros, nota-se uma descontinuidade em seus componentes. São pouco frequentes os casos de continuidade entre projetos dos profissionais de áreas como maquiagem, penteados, costura, o que deve ser um reflexo do volume insuficiente de produções para manter os profissionais especializados nos trabalhos em sequência.

Um exemplo de rara continuidade é na assistência de Paulo Chada a Medeiros em 5 filmes: de *Guerra Conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, a *Bye bye Brasil* (1980), de Carlos Diegues. Depois deste período, Chada vai realizar a cenografia e figurinos de *Beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto.

Para poder compreender com maior precisão as distâncias temporais entre os eventos, além das datas registradas na Filmografia Brasileira, foi necessário recorrer aos registros das produções dos filmes em andamento na imprensa. Esta necessidade se deu porque, por vezes, havia um grande tempo entre a filmagem e a data do lançamento que é, geralmente, a data utilizada para o registro do filme na Filmografia. As razões do intervalo são muito variadas, desde problemas com a censura, ações judiciais, dificuldades de acordo com as empresas exibidoras. A solução para poder apreender estas informações temporais foi a criação de uma linha do tempo (ver Apêndice B).

A criação desta peça gráfica também trouxe questões, por exemplo, dentre as obras de Carlos Diegues, que em 1972-73 filmou *Joanna Francesa* com Anísio Medeiros. Em 1975, fez *Xica da Silva* com Luiz Carlos Ripper na direção de arte. Depois filma *Chuvas de verão* (1977) com Maurício Sette. Em 1978-79 filma *Bye bye Brasil* com Medeiros, e em 1983 realiza *Quilombo*, com Ripper. A descontinuidade na opção pelos diretores de arte é notável, e sabemos que pode ocorrer por muitas razões, desde um simples conflito de agenda dos profissionais de um tipo de trabalho que geralmente envolve muitos meses de dedicação, mas neste caso poderia denotar apenas liberdade, a percepção de uma adequação a cada caso, o que poderia sugerir que o diretor reconhece distinções entre estes diretores de arte e a adequação de cada profissional para cada caso.

Minha primeira experiência como diretor de arte ocorreu no curta-metragem *Mutante...* (Rossana Foglia e Rubens Rewald, 2002), em que criamos o apartamento dos personagens Julia (Flávia Pucci) e Pedro (Petrônio Gontijo). Na sala do casal há um "altar pop" para o personagem Pedro, que na pós-graduação estuda a cultura pop brasileira do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Em sua confecção, incorporei elementos históricos e culturais, alguns elementos indicados especificamente pelo roteiro e direção. Outros, como a capa de um disco da cantora francesa Françoise Hardy, não constavam das indicações.

No retorno da viagem acompanhando o filme na exibição no festival de Clermont-Ferrand, os diretores relataram que a referência à artista francesa gerou discussões com o público local após a exibição, o que me fez refletir a respeito da inesperada complexidade deste detalhe do projeto, criado de forma a complementar indicações no roteiro original e da direção geral da obra. Por um lado, a inclusão da artista francesa facilitou a compreensão, pelo público francês, das referências à cultura popular brasileira presentes no filme, um aspecto especialmente relevante em um curta-metragem, porque há menos tempo para estabelecer referências. Por outro lado, a experiência me proporcionou um primeiro vislumbre sobre a capacidade da direção de arte de desenvolver significados que expandem as indicações originais do roteiro e dos diretores, e destacou seu potencial como dimensão autônoma de expressão, que vamos observar na obra de Medeiros.

Em minha trajetória profissional, por cerca de 10 anos realizei também trabalhos na área do geoprocessamento, que percebo que se relaciona à direção de arte através do design gráfico: nesta área de representação gráfica de dados procura-se a máxima densidade de informações em um dado campo de imagem, de um mapa, diagrama, gráficos, questões fundamentais à direção de arte, que é criada com precisão e eficiência. Os melhores textos (e imagens) que acessei a este respeito são os de Edward Rolf Tufte, *The visual display of quantitative information* (1983) e *Envisioning information* (1998).

Buscando informação específica em direção de arte, encontrei dois livros de Vincent LoBrutto, *By Design: Interviews with Film Production Designers* (1992) e *The Filmmaker's Guide to Production Design* (2002), que são sucintos, mas fundamentais sobre o campo de atuação e definição das funções do diretor de arte. Contudo, os textos retratam a realidade do mercado norte-americano, distante da experiência de produção no Brasil. Embora o livro *The Art Direction Handbook for Film* (Michael Rizzo, 2005) siga o mesmo formato de manual, a grande dedicação às informações sobre o campo de trabalho no mercado norte-americano o tornou menos relevante para minha prática. Encontrei também o livro de Léon Barsacq, muito mencionado nas bibliografias de pesquisa na área, riquíssimo de informações, desde os sistemas que envolviam apenas as pinturas, no cinema dos primeiros anos (como era a cenografia para o teatro) e traz exemplos até próximo aos anos 1950. Normalmente vejo o livro mencionado na versão original em francês (*Le décor de film*), mas existe a versão traduzida para o inglês, *Caligari's cabinet and Other grand illusions*, que possui algumas revisões e adições à versão original. Minha edição é de 1976.

Na associação à ABC (Associação Brasileira de Cinematografia) pude acompanhar as excelentes mudanças introduzidas por Affonso Beato na presidência que estabeleceu um novo

ambiente, valorizando a troca de informações entre profissionais, e a experiência enriqueceu minha compreensão das preocupações da direção de fotografia, que são observadas em várias análises sobre as soluções para a direção de arte que realizamos nesta pesquisa, na relação com a fotografia.

Nesta fase encontrei *Production design & art direction* (1999), de Peter Ettegui, que apresenta depoimentos de diretores de arte e painéis de referências (*moodboards*) de seus projetos, utilizados como instrumentos de elaboração e comunicação de ideias. A respeito dos materiais de projeto, é interessante verificar a página da associação profissional norte-americana, o Art Director's Guild (<https://adg.org/>), que publica materiais que *production designers* apresentam para concorrer à premiação pela classe. A associação francesa também possui muitos materiais disponíveis e bibliografia indicada (<https://www.adcine.com/>). No Brasil, ainda não temos uma organização como a ABC dedicada aos profissionais do departamento de arte.

Depois de *Mutante...* realizei a direção de arte, figurinos, cenografia e iluminação (no teatro) de *Fátima* (Annette Ramershoven, 2004). O espetáculo consiste de peça teatral e um curta-metragem apresentado em sequência, este codirigido por Rossana Foglia, apresentado no Centro Cultural São Paulo. Nesta época assisti à disciplina CAC 896 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, ministrada pelo Prof. Cyro Del Nero, e descobri o *Antitratado de Cenografia* (Gianni Ratto, 1999), que traz referências à história da cenografia e explora profundamente as estratégias, efeitos, significados, e componentes do cenário do teatro. Também encontrei o excelente livro de Rachel Sisson, *Cenografia e vida em fogo morto* (1977), uma memória de um processo de criação da direção de arte de um filme histórico no Brasil.

Acessei também o livro que é considerado um dos primeiros a tratar da direção de arte no Brasil: *Terra em transe, os herdeiros: espaços e poderes* (1982), organizado por Jean-Claude Bernardet e Teixeira Coelho, que considero que seja a respeito da direção de arte a partir da perspectiva da direção e da produção, o que enriquece a percepção da direção de arte quando se estuda a relação do campo com as outras áreas da criação do cinema.

Em 2007, participei da realização de três curtas-metragens: *Mayfly* (Michael Bodie, 2009), *The Recruit* (David Kelly, 2009) e *Anti-hero* (Alex Diaz). Tive a oportunidade de desenhar e decorar sets no estúdio da UCLA e nos estúdios da Warner Brothers, e utilizei o vasto acervo de objetos da Sony Pictures, entre outros especializados, o que me proporcionou uma imersão prática no sistema de produção industrial disponível em Hollywood. A aplicação desse conhecimento foi direta no filme *Angeli 24h* (Beth Formaggini, 2010), filmado no estúdio da ViaTV, em São Paulo e estas experiências colocaram em perspectiva minhas observações a

respeito das observações de Ripper e Medeiros a respeito da falta de infraestrutura para a produção do cinema no Brasil.

Durante um estágio na casa de pós-produção Quanta Post, em 2010, pude trazer sugestões pontuais para a criação de um circo gerado digitalmente para o longa-metragem *Reis e Ratos* (Mauro Lima, 2011), e realizei um treinamento no programa de correção de cor DaVinci Resolve sob a supervisão de Guilherme Ramalho. Embora eu já tivesse experiência com a animação e tratamento de imagens estáticas, a experiência adquirida nesta ocasião, e os trabalhos que realizei desde então, estabelecem parte do apoio às observações a respeito do trabalho de restauro de *Macunaíma*, e da construção das tonalidades de cinza em *Capitu*. Na área de efeitos visuais, uma fonte de informação fundamental é o *VES handbook of visual effects*, da VES Society, com múltiplas edições que se atualizam com bastante constância.

Na área da correção de cor, restauro de imagens, e ainda na conceituação de efeitos visuais, considero que as fontes de informação que mais me auxiliam são livros e exposições de fotografia estática, realizados no Brasil e no exterior. Da mesma forma que na arquitetura, de onde eu conhecia os debates entre os conceitos de preservação de Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin, do pós-modernismo, e ainda conceitos orientais, como no taoísmo. Trata-se de uma área que comporta muita subjetividade, e portanto, é relevante procurar uma variedade de experiências e abordagens para poder defender um conceito adequado para cada projeto.

No longa *Meio Irmão* (Eliane Coster, 2018, figurinos de Iraci de Jesus), fui responsável pela direção de arte e também pela produção de pós-produção, créditos e criação do cartaz, contratado pela distribuidora O2 Play sob a direção de Igor Kupstas. O filme foi lançado em 24 cinemas no Brasil e vendido para a Oceania e Estados Unidos, e acompanhei a criação de materiais de divulgação utilizados no exterior, como fiz em *Corpo*. Considero que a experiência me sensibilizou à questão da visualidade de um filme antes de seu visionamento, como veremos na análise de *Macunaíma* no capítulo 2, e na percepção de uma obra fora de seu núcleo ou país de origem.

Dentre outras investigações que considero marcantes, seria interessante mencionar as pesquisas que examinam as relações entre os elementos constitutivos da direção de arte e os sentidos construídos, por exemplo, a dissertação de Laura Carvalho Hercules *Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur* (2013), que contempla o uso da cor nos filmes de Jean-Luc Godard (1965) e Agnès Varda, do mesmo ano, para analisar as relações conjugais. Outra dissertação a que retornei nesta pesquisa é a de Elizabeth Motta Jacob, *Um lugar para ser visto: a direção de arte e a construção da paisagem no cinema* (2006), em que analisa o papel da direção de arte na construção da paisagem no cinema. Semelhante à

dissertação de Débora Butruce, a que vamos recorrer mais especificamente em alguns momentos nesta pesquisa, Jacob desenvolve uma teoria, neste caso, para a definição do espaço específico que é criado pela direção de arte, diferente da locação ou do estúdio, a construção deliberada que tem objetivos técnicos e estéticos pré-determinados, o *lugar-paisagem*.

Observando que as pesquisas no campo da direção de arte vêm se desenvolvendo com maior frequência nos últimos anos, com esta pesquisa, iniciamos uma sistematização de informações a respeito da obra para o cinema de Anísio Medeiros e também vamos procurar contribuir para enriquecer o diálogo do campo com outras áreas de criação do audiovisual.

1 ANÍSIO MEDEIROS

1.1 O INÍCIO DA DIVULGAÇÃO DE *CAPITU*

Nos meses do segundo semestre de 1967 o longa-metragem *Capitu*, de Paulo César Saraceni, estava em fase de pré-produção e alguns jornais já publicavam notas com informações sobre a película, iniciando a divulgação do filme.

Ao lado de notícias como a de que o avião Concorde estava ficando pronto para diminuir a distância temporal entre as américas e o velho continente⁷, e da declaração de Costa e Silva de que o país repudia ditaduras⁸, o leitor saberia que se trata do terceiro longa-metragem do diretor de *Porto das Caixas*⁹ (1962) e *O desafio*¹⁰ (1964). No *Jornal do Brasil*¹¹, Miriam Alencar escreve que, junto com Glauber Rocha, naquele momento Saraceni era “um dos diretores do Cinema Novo mais conhecidos na Europa”. Saberá também que o filme é baseado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, uma reconstituição de época, com direção de fotografia de Mário Carneiro, que naquele momento já havia fotografado *Arraial do Cabo*¹² (curta de Saraceni, de 1959), *Couro de gato*¹³ (curta de Joaquim Pedro de Andrade, de 1961), *Garrincha-alegria do povo* (1962) e *O padre e a moça* (1966), dois longas também de Joaquim Pedro, e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), entre outros filmes premiados.

Embora fosse seu primeiro trabalho como cenógrafo e figurinista no cinema, a participação de Anísio Medeiros foi destacada nos jornais¹⁴ nesta fase anterior ao lançamento, tanto pela importância da direção de arte em um filme ambientado em 1865, quanto pelo

⁷ *Jornal do Brasil*, 16 de nov. 1967, Cad. B, p. 5. (ALENCAR, 1967b)

⁸ *Jornal do Brasil*, 11 de nov. 1967, p.1. (PAÍS REPUDIA DITADURAS, DECLARA COSTA E SILVA, 1967)

⁹ Prêmio Semana da Crítica no Festival de Cannes (1963), entre outros (informações da Cinemateca Brasileira).

¹⁰ Prêmio Historiadores do Cinema Mundial no Festival de Cannes (1965) (informações da Cinemateca Brasileira).

¹¹ *Jornal do Brasil*, 31 de mar. 1968, Cad. B, p. 8.

¹² Premiado em festivais na Espanha, Itália, França, e na Bahia e Rio de Janeiro (informações da Cinemateca Brasileira).

¹³ Premiado na Itália (Sestri-Levante), Alemanha (Oberhausen, 1962), além dos prêmios Francisco Serrador e Governador da Guanabara (informações da Filmografia Brasileira no site da Cinemateca Brasileira).

¹⁴ Algumas notas encontradas em jornais e revistas sobre o filme durante o período de produção, incluem: *Jornal do Brasil*, 7 de mar. 1967, Cad. B, p. 5: informação de que Paulo José foi convidado para trabalhar em *Capitu* (mas será substituído por Othon Bastos). *Jornal do Brasil*, 13 set. 1967, Cad. B, p.5: “filmagens devem se iniciar em 10 de outubro”. *O Estado de São Paulo*, 1 out. 1967 p. 14: a reportagem informa que os figurinos já estão prontos e apresenta desenhos do figurino. *Filme e Cultura*, out. 1967, p.31: *Capitu* em filmagem. *Jornal do Brasil*, 16 de nov. 1967, Cad. B, p. 5: informação de que Mário Carneiro realiza a fotografia e de que as filmagens estariam adiantadas. *Diário de Notícias*, 3 de jan. 1968, 2ª Sec. p. 2: “encontra-se em fase final de filmagens”.

prestígio que o artista já havia conquistado no teatro e nas artes plásticas com seus trabalhos premiados.

Na primeira menção a seu nome associado à produção de *Capitu*, dois meses antes do início das filmagens¹⁵ outro texto de Míriam Alencar informa que as atrizes Isabela e Marília Carneiro¹⁶ começaram a experimentar trajes que “obedecem” aos figurinos de Anísio Medeiros¹⁷.

Sem detalhar qualquer informação sobre o artista, o termo “obedecem” sugere notoriedade, e o uso do termo simultaneamente expressa e reforça, de forma um pouco exagerada, um sentido de solenidade e rigor ligados à sua reputação na época alcançada em outras áreas das artes.

Duas semanas depois, outra pílula de informação no mesmo jornal informa que, para o filme, Anísio Medeiros pesquisou “arquivos, figurinos e gravuras na Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas-Artes e coleções particulares”. Informa também que desenhou 30 modelos femininos e 17 masculinos, e sobre a confecção das peças o artigo aponta para sua observação de que “no Brasil não contamos com pessoal especializado para esse tipo de trabalho”¹⁸. O texto ainda traz detalhes da composição de trajes, formas de ajuste, e as adequações com as ocasiões em que eram vestidos, tudo parte das informações coletadas em sua pesquisa a respeito da moda da época em que se passa a história do filme.

¹⁵ *Jornal do Brasil*, 27 de set. 1967, Cad. B, p. 4.

¹⁶ Isabela (nome artístico de Isabella Cerqueira Campos ou Maria Luiza Cerqueira Campos) foi companheira do diretor Paulo César Saraceni, mas não durante a época de filmagem. Em *Capitu*, Marília Carneiro atuou no papel de Sancha, esposa do personagem Escobar. Marília desenvolveu uma carreira de destaque como figurinista na televisão e no teatro. Foi casada com o diretor de fotografia e diretor de arte Mário Carneiro.

¹⁷ *Jornal do Brasil*, 13 de set. 1967, Cad. B, p. 5.

¹⁸ Também encontramos a observação de Anísio Medeiros a respeito da falta de estrutura de produção para o cinema quando foi entrevistado durante os trabalhos em *É Simonal* (Domingos de Oliveira, 1970). No *Diário de Notícias*, 7 de nov. 1969, Segunda Seção, p. 2, Medeiros diz que é raro poder-se construir cenários, e que o cinema se utiliza de locações que são “complementadas” (pelos processos da cenografia).

Figura 3: Desenhos de Anísio Medeiros para o figurino do filme *Capitu*, publicados antes das filmagens, quase um ano antes da estreia comercial no Rio de Janeiro.



Fonte: *Jornal do Brasil* em 27 de set. de 1967, Caderno B, p.4.

Em sua biografia *Por dentro do cinema novo: minha viagem* (1993), Paulo César Saraceni descreve a preparação dos figurinos do personagem Capitu.

Isabela chegava sempre tarde e suas roupas lindas, requintadíssimas, eram complicadas e ela sempre queria abrir um pouco mais, pelo menos para mostrar mais o pescoço ou os braços. Mas o rigor de Anísio e Teresa era pior que o de Carl Dreyer. Diariamente, eu tinha que me meter para separar a briga e convencer Isabela a mostrar os braços só na festa, quando Machado mandava mostrar os braços, e Anísio dava show. (SARACENI, 1993, p. 229).

A descrição salienta a dificuldade de se lidar com a complexidade incomum destes figurinos, que deviam exigir um tempo de montagem no ator maior do que a expectativa que Saraceni pudesse ter inicialmente. Depois, é evidente o humor com que compara a meticulosidade de Medeiros e Teresa Nicolau¹⁹ nos ajustes do figurino já no corpo de Isabela,

¹⁹ Em entrevista para esta pesquisa, Teresa Nicolau, que foi casada com Anísio Medeiros, nos contou que o conheceu no *Curso de desenho de propaganda e de artes gráficas* da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, que foi oferecido em 1946. Ela nos contou que, naquele momento, no Rio de Janeiro, o curso foi uma rara oportunidade de estudar com excelentes professores. Dentre seus alunos desta única turma o curso recebeu, além de Teresa e Anísio, alunos como Danúbio Gonçalves, Fayga Ostrower e Renina Katz. Com seis horas de atividades diárias, por seis meses, “o curso contou com outros nomes importantes entre seus professores, como os gravadores Axel de Leskoschek e Carlos Oswald”, sob a orientação de Tomás Santa Rosa Jr. (FONTANA, 2019). Após o fim do curso, Teresa continuou seus estudos em pintura com Leskoschek até ir estudar na Europa (NICOLAU, 1984). Estudou com Portinari, e conquistou uma reconhecida carreira nas artes plásticas. Esta pesquisa recebeu do MOMA de Nova York (BRATBY *et al.*, 1959) a imagem de um de seus trabalhos adquirido pelo museu em 1959, após ter sido exposto na Bienal de São Paulo de 1957. Em contato com o MAM do Rio de Janeiro, o museu informou que uma obra de Teresa que constava de seu acervo foi provavelmente destruída no incêndio de 1978. (ver *Jornal do Brasil*, 9 de jul. de 1978, p. 1). Ao longo da pesquisa em diversas fontes encontramos o nome de Teresa Nicolau grafado de diversas maneiras, mas vamos nos referir a ela desta forma. Seu nome também surge como Maria Thereza Joaquim, Tereza, e às vezes, o sobrenome como Nicolau, em combinações diferentes, e ainda Nanni, quando foi casada com o cineasta Rodolfo Nanni. Teresa faleceu em 2021.

observando o controle no estabelecimento do arco de evolução da expressão da sensualidade da personagem ao longo do filme, dado importante para esta narrativa que foi trabalhado também através da evolução destes ajustes no figurino.

A descrição também nos permite explorar um aspecto do trabalho do figurinista no set de filmagem. Diante da expectativa da sempre grande equipe que está cada qual com a sua parte preparada, aguardando sob a pressão de registrar todos os planos planejados no dia, o figurinista é uma das últimas pessoas com quem o ator vai se comunicar antes de se apresentar diante da câmera e do diretor. Nesse momento pode surgir a necessidade de negociações que colocam frente a frente elementos aparentemente díspares: a criação da imagem da cena, a contribuição deste plano para a verossimilhança no conjunto das sequências, a técnica de uma pesquisa rigorosa, além de desejos e necessidades pessoais. Questões que podem parecer pequenos detalhes, por vezes difíceis de prever, e (no caso do ator) sentir, para que se possa definir com antecedência, como a altura da dobra da manga do vestido.

O texto também traz um raro registro específico do grau de minúcia da intervenção de Medeiros, ao mesmo tempo que evidencia a parceria com Teresa Nicolau ao manipular os ajustes da peça do figurino no corpo da atriz.

Poderíamos supor que estes ajustes que Saraceni descreve fossem realizados nos camarins porque, da forma como está descrito, é possível interpretar que a atriz chegasse atrasada ao set por causa do processo de preparação do figurino. Também pertinente a esta observação é que no único registro em movimento da pessoa de Medeiros que esta pesquisa encontrou, no documentário de curta-metragem dos bastidores de filmagem²⁰ do filme *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), podemos observar Medeiros pessoalmente se incumbindo de montar as flores em um vaso do cenário. É claro que, por se tratar de uma peça publicitária, pode ter sido uma cena dirigida por Emiliano Ribeiro.

Além do rigor nos detalhes observados no trabalho de Anísio e Teresa em *Capitu*, no percurso das entrevistas realizadas para esta pesquisa, por vezes ouvimos que Medeiros não costumava permanecer no set durante a filmagem, o que não é incomum na forma de atuar de profissionais que ocupam esta posição, capitaneando equipes que estão preparando os sets do dia seguinte e a desmontagem dos que já foram filmados, que deixam o set com assistentes e contrarregras.

²⁰ Ver no minuto 05:54 em RIBEIRO (FILMANDO DONA FLOR, 1976). Em entrevista, Ribeiro diz que, na época, no Brasil não existia o conceito do *Making Of*, o que se fazia eram reportagens.

Após mais um intervalo de duas semanas o jornal *O Estado de São Paulo* traz mais desenhos dos figurinos e informações sobre os locais de filmagens.

Figura 4: Desenhos de Anísio Medeiros para os figurinos de Capitu e Escobar utilizados em material de divulgação do filme.

14 — O ESTADO DE S. PAULO

DOMINGO, 1 DE OUTUBRO DE 1967

Crônica

FURACÃO COM NOME FEMININO

É a história de dar nome — a governantes, a cidades, a países — que faz o homem sentir-se poderoso. No entanto, quando o nome é feminino, parece haver uma espécie de resistência de homem contra. Tais fenômenos acontecem porque, como toda gente sabe, são mulheres as que detêm o poder. Entretanto, elas não gostam de ser chamadas de governantes e detentoras de poder. Por isso, sempre que se trata de nomear uma cidade ou um país, sempre que se trata de nomear uma governante ou uma detentora de poder, sempre que se trata de nomear uma cidade ou um país, sempre que se trata de nomear uma governante ou uma detentora de poder...

Figurinos de Anísio Medeiros para "Capitu" e "Escobar", personagens do novo filme de Paulo César Sarraeceni baseado no romance "Dom Casmurro"

Dom "Casmurro" de Machado será filme

De Anísio Medeiros

RIO, 29 — O romance "Dom Casmurro", de Machado de Assis, será filmado por Paulo César Sarraeceni, a partir de outubro próximo, numa tentativa de atrair novos caminhos para o cinema novo. Isabela interpretará Capitu, a personagem principal, que dá o título do filme. "Capitu" é a concretização de uma ideia antiga, surgida logo depois do filme "Fúria das Catixas" e sugerida por uma crítica de Paulo Renato Salles Gomes, que vai ser o roteirista, junto com Lygia Fagundes Telles.

O MITO CAPITU
Paulo César Sarraeceni, depois de seu último filme — "Drauzão" — tentou estrevar uma série de projetos políticos. Mas todos eles pagaram a problematicidade de "Drauzão". Procurou, então, sair completamente desta faixa, apresentando o grande romance brasileiro.

Para Sarraeceni, o romance de Machado de Assis é "a história de uma grande decepção quanto às várias burguesias adaptadas, do momento em que se percebe que elas não têm mais significação". Procurará transmitir isso no filme.

O problema do adultério, que no romance tem apenas um episódio de Bentinho, marido de Capitu, será tratado fielmente por Sarraeceni, que preservará também o comportamento frigidamente calculista de Capitu. Para o diretor, o importante é que Bentinho após o adultério e, com isso, dúvidas dos outros, que lhe foram transmitidas.

OLHAR DA TRAIÇÃO
O roteiro cuida do romance desde o casamento de Capitu com Bentinho até a separação com "falso-bebe" da infância e indo a contato — fictício e co-

lateral para o guarda-roupa feminino e Levy Gasparian, para o caso. Foram obtidos, também, os principais créditos de Machado de Assis.

A sequência inicial do filme, que será acompanhada de músicas sacras, passará no quarto de Capitu, com Capitu vestida de noiva. Segue-se o baile da semana seguinte, na TIJUCA, focalizando depois a vida dos quatro personagens — Capitu, Bentinho, seu filho, e Escobar, o amigo da família — já agora no bairro de Glória.

Também a morte e a vitória de Escobar serão filmadas. Nestas cenas, Sarraeceni mostrará Bentinho vendo no alvar de Capitu o túndolo e o amor dela pelo morto.

CENA DIFÍCIL
Explicou Sarraeceni que uma das cenas mais difíceis é a do Teatro Municipal, na qual apresentará um trecho de "Diálogo". Bentinho vai casar-se e começa a ver nos atores seu rosto e o de Capitu.

Depois da tentativa de suicídio de Bentinho e da tentativa de assassinar o filho, Sarraeceni mostrará Bentinho vendo o rosto de Capitu e pronunciando a última frase do romance:

TECNICA
Os primeiros créditos são de Anísio Medeiros. Já estão prontos. As cenas se desenrolarão nos jardins da Glória, TIJUCA, Copacabana e Laranjeiras. Quinta da Boa Vista, Paqueta e Petrópolis. Para a tomada das cenas da Infância de Bentinho, a equipe técnica se deslocará para o Sítio de Caraguatatuba, em Minas Gerais, "o único lugar que apresenta os aspectos da época".

O assistente de direção será Wilson Cunha e Mário Carneiro ficará com a fotografia, junto com Gilberto Santoro. A Música será de Teófilo Torres e o

TRATAMENTOS CLÍNICA DE OLHOS "PAULA SANTOS"

Dr. N. Paulo Santos
Dr. Renato A. Ferrari
Dr. Franklin C. Gurgel
Oftalmia — Opatologia
MODERNA APARELHAGEM
RECUPERAÇÃO DE VISÃO E
PREVENÇÃO CRIATIVA DE NOVA
VISÃO COM RECONSTRUÇÃO VISUAL
Consultas com hora marcada: das 8 às 12 e das 14 às 18 horas — Rua Margat de Ho, 18 - 9º andar - Sala 901 e 910 - Tel.: 52-0071

MOLIBDÊNIO

Tenha para pronta entrega, modo, qualquer quantidade
MINIFILM MIBRILLOS BRASILEIROS S.A. INDUSTRIALIZAÇÃO E INDUSTRIALIZAÇÃO. Rua Anísio de Godoy, 20, Lo andar, Cx. 243 — Tel.: 52-3559 e 52-9672.

ANÁLISES PSICOLÓGICAS

Análise de APTIDÃO, para escolha de Curso no currículo, dificuldades escolares, seleção de Pessoal para Empresas.
Análise de FORMALIDADE, para ajustamento pessoal, personalidade (complexos, medos, neuroses, depressões, dependência, dificuldades no ambiente social, familiar etc.).
Instituto de Psicologia, Orientação e Saúde. Testes com prováveis internacionalmente (E.E.U.U., França, Inglaterra etc.).
Atendemos a outros idiomas e idiomas em português, inglês, espanhol e o dialeto de São Paulo.
Curso sobre Análise de Perfil, Psicologia e Infância, Pós-Graduação Informar sem compromisso.
S. PAULO: R. Augusta, 1.914, pr. 20, de 14 a 18 h. — F.: 52-7591 ou 52-7596 (Sr. Wilson).
RIO: R. Espírito da Volta, 15, pr. 506 — F.: 52-3726.
CAMPINAS: R. Dr. de Aguiar, 1.355 — F.: 8-6037 — De 14 às 18 h.

Prosegue festival checo

Brigitte ama de brincadeira

MATEUS RUTHER — do espectador masculino. A primeira faz sustentações declara

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 1 de out. 1967, p. 14.

Quando as filmagens chegam à locação na Casa da Marquesa de Santos (no bairro de São Cristóvão no Rio de Janeiro, para a filmagem de um grande baile), fotografias de cena são reproduzidas nestas e outras publicações, e este conjunto de imagens começa a estabelecer uma memória relacionada à visualidade do filme, antes do encontro com o filme propriamente.

Figura 5: Imagens da filmagem da cena do baile na casa da Marquesa de Santos.

CADERNO **b** □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO, SEXTA-FEIRA, 19 DE JANEIRO DE 1968 □ PÁGINA 5



A GRANDE VALSA DE CAPITU

... É um e dois e três ... Tem início a valsa, têm início as filmagens: duas câmaras (Mário Carneiro e Guido Cosulich) câmara de 70 pessoas escolhidas entre conhecidos atores, jornalistas, cineastas, nomes da sociedade. Bentinho (Oton Bastos) dança com Capitu (Isabela); Escobar (Raul Cortez) com Sancha (Márlia Carneiro). Ao som do farfalhar das sedas, uma crise de ciúmes de Bentinho: Capitu dança em meio a uma roda, os homens a almejam e desejam.

Durante seis horas as câmaras registram a quadrilha, a valsa, os sussurros, os namoros, e amores atuais, na envoltória e brejeirice do século passado.

Rio, ontem e hoje, a festa de ontem sob os olhares do homem de hoje: cabelos à D. João VI com mistura de Pedro II, os comendadores abastados, homens que, hoje, poderão novamente ser encontrados em seus escritórios, suas redações, nos palcos da cidade: Rosa Maria Pena, esposa de Gláuber Rocha; Dilmén Mariani, Lúcia Milanés, Alex Viany, Jean-Claude Bernadet, Gustavo Dahl.

As sete horas da manhã, terminado o baile, terminadas as filmagens, um início de samba, na despedida, também, de Márlia Carneiro e Raul Cortez, que terminavam sua participação no filme. Lá fora, as luzes do Rei Sol. É a realidade. Não havia ilusões. E nos carros se desfez o baile, o último depois da Ilha Fiscal.

Desde cedo, muito cedo, a casa da Marquesa de Santos viveu um movimento de homens e mulheres carregando casacas e vestidos, fios e cabos, flores e velas, comidas e bebidas.

Mais tarde, muito mais tarde, sob a iluminação de Mário Carneiro, a cenografia de Anísio Medeiros, novos homens vestiam suas casacas, novas mulheres colocavam seus vestidos. Voltamos a 1865: um grande baile, uma das últimas seqüências de Capitu, filme realizado por Paulo César Saraceni, adaptado de D. Casmurro, de Machado de Assis.



A galante vida noturna dos anos que passaram

Um século de amores e namoros

Corre

HAISE a fase agem, Cecil na no la Bemalolo- é de tro de trokes, ermet, Peize, i Ma-Pom-

O Cf- icolhi- cional as que cional será o ie da- bare a donals ue fo- mior n pro- n ele- ns de com- equina, Viana, Jorge são de INC; Con- itura; a, pelo itores; tribui- ro Já- ; An- iretor; r: Ma-

Fonte: *Jornal do Brasil*, 19 de jan. de 1968, Caderno B, p.5.

Em 12 de março de 1968, a coluna *Panorama do Cinema*²¹, de Miriam Alencar, informa que haveria uma exposição dos figurinos²² do filme na sala de exposições da Cinemateca do MAM na segunda quinzena daquele mês. Esta pesquisa não encontrou registros de que a exposição tenha ocorrido, mas agora que temos alguma informação a respeito do nível de rigor na pesquisa, de como foram colocados em cena, e sabemos do número de trajés concebidos e produzidos, podemos ter ideia do vulto da produção de uma exposição como esta: o simples

²¹ *Jornal do Brasil*, 12 de março de 1968, Cad. B, p. 5.

²² Há uma nota no jornal *O Globo*, de 1 de jul. de 1967, Ela, p. 4, que informa que os figurinos de Anísio Medeiros para o filme de Saraceni foram executados por Hugo Rocha. Figurinista e estilista, a performer, atriz e escritora Rogéria conta que “O primeiro vestido glamoroso que comprei, em duas prestações, foi do Hugo Rocha, um estilista divino que tinha um ateliê em Ipanema”, em entrevista para a revista *Vogue* em 27/1/2017, disponível em <https://vogue.globo.com/lifestyle/noticia/2017/01/rogeria-travesti-mais-famosa-do-brasil-lanca-biografia.html>, acessado em 15/10/2024. Em entrevista a Priscila Andrade Silva, o jornalista José Augusto Bicalho de *O Globo* conta que no final da década de 60, Hugo Rocha era um dos “costureiros do momento”. Nesta época, Copacabana deixava de abrigar isoladamente o centro da moda carioca. (ANDRADE SILVA, 2006, p. 46).

acondicionamento de tal volume de peças delicadas, a logística de transporte, a complexidade da montagem, e da necessidade de investimento de recursos.

Além disso, podemos especular sobre as repercussões que se conquistariam pelo contato do público com mais um aspecto da materialidade e dos trabalhos criativos e técnicos envolvidos em uma obra cinematográfica. Uma exposição como esta contribui para um saber cultural e industrial que vai em direção a suprir à falta de estrutura para a confecção das peças do figurino que Medeiros observou na matéria de jornal mencionada anteriormente. É comum encontrarmos relatos de profissionais de diversas áreas que mencionam a descoberta do interesse em suas respectivas carreiras desde a juventude e um evento deste tipo é uma porta que se abre para um encontro transformador.

Na mesma página do jornal que menciona a exposição há uma grande fotografia de John Lennon em um artigo que ocupa a metade superior da página sobre as explorações da prática da meditação transcendental experimentada pelos integrantes dos Beatles. Na metade inferior encontramos outra grande imagem, desta vez um fotograma de *A religiosa* (Jacques Rivette, 1967), que anuncia o *Festival do Cinema Francês*, com patrocínio do *Jornal do Brasil*, *Unifrance Film*, *Air France* e a *Cinematca do MAM*. Talvez se pudesse dizer que a página representa o campo de batalha pela visibilidade de produtos relacionados à cultura, nacional e estrangeiros, e se tem uma medida dos territórios conquistados.

No capítulo que dedica ao filme *Capitu* em sua biografia, Paulo César Saraceni nos conta que

Capitu foi um filme muito dispendioso, impossível mesmo para o Cinema Novo, ou outro, no Brasil de 1967. Foi o filme mais caro que fiz, com exceção de *Natal da Portela*, já em 1987, por ter sido uma coprodução com a França. Mas, além da CAIC [Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica], do Banco Nacional e do Estado de São Paulo, tinha a Difilm, a Saga Filmes, Luis Carlos Barreto e Cacá Diegues completando o orçamento. Sérgio Saraceni teve que pular de banco em banco numa manobra genial, que contava com empréstimos de amigos, economias nossas e até a bilheteria do Paissandu, que Wilson Cunha me adiantava e que, correndo, Sérgio tinha que ressarcir. Uma batalha. Deve ter custado uns 120 mil dólares²³, mas que pareciam muito mais (SARACENI, 1993, p. 228).

Pelo alto custo da produção, poderia chamar atenção o fato de que a direção de arte, que teria uma participação importante nos custos, fosse assumida por um profissional que, embora fosse muito experiente no teatro, nunca tivesse realizado um trabalho em cinema.

Saraceni conta que, antes de decidir por um cenógrafo, procurou o Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN, a instituição do governo federal brasileiro de

²³ Calculada a inflação, o valor é próximo de US\$1.100.000,00 em 2024.

preservação do patrimônio cultural, para perguntar sobre possíveis locações que pudessem representar os ambientes do fim do século XIX do filme *Capitu*. O Dr. Rodrigo era pai do amigo de Saraceni, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, mesmo assim, a informação do encontro oferece uma percepção da disponibilidade do dirigente da instituição em atender à pesquisa de Saraceni. Outra interpretação do fato, importante para esta pesquisa, é que nos dá uma noção da expectativa de contribuição que se esperava da direção de arte na época, que era normalmente creditada como “cenografia”²⁴. Vale observar, com certa ironia que se perceberá mais adiante, a utilização do termo “cenógrafo” denotando exclusividade do gênero masculino que, naturalmente, é usado por Saraceni em sua autobiografia numa época em que as discussões a este respeito ainda alcançavam pouquíssima repercussão.

Ao descrever a forma que encontra a Casa de Rui Barbosa, Saraceni toma para si a descoberta do espaço que ele calculava poder para abrigar 60% das filmagens, e então parte para buscar um cenógrafo que o ajudaria a encontrar os espaços de filmagem dos 40% restantes (SARACENI, 1993, p. 227). Esta outra informação nos traz mais dado a respeito das expectativas do diretor em relação à participação da pessoa responsável pelo departamento de arte (cenografia).

Sabemos que estes fatos ocorreram em algum momento de 1967, mas não podemos precisar exatamente. O que Saraceni explica é que inicialmente faz contato com Luiz Carlos Mendes Ripper²⁵ que naquele momento havia realizado sua primeira cenografia para o cinema em *El Justicero*²⁶ (Nelson Pereira dos Santos, 1967) e era responsável pela cenografia do primeiro longa-metragem de Júlio Bressane, *Cara a Cara*, filmado em junho de 1967²⁷. Também sabemos que antes de fevereiro de 1967²⁸ Ripper havia realizado consultoria etnográfica para o episódio *Balada da página 3* (argumento de Ruy Guerra e dirigido por Luiz

²⁴ Em *Capitu*, Anísio Medeiros surge nos créditos de cenografia, figurinos e “apresentação”, que supomos se relacionar à criação dos créditos.

²⁵ Os trabalhos para o teatro e a filmografia de Luiz Carlos Mendes Ripper foram pesquisados por Bulcão (2015, p. 148-169). Trata-se de fonte riquíssima de informações a respeito do artista e educador, mesmo que se deixe levar por exaltações que são, por vezes, exageradas, como na página 36: “Se tornando o principal cenógrafo do Cinema Novo e participando ativamente de sua estética, com sua busca por uma linguagem que traduzisse uma identidade brasileira a ser descoberta e imaginada, Ripper é considerado o pioneiro na direção de arte no Brasil.”

²⁶ Filmado no Rio de Janeiro, para Luiz Cláudio Motta Lima “El Justicero foi um filme escola, realizado em esquema profissional entre o diretor e seus ex-alunos da Universidade de Brasília”.

²⁷ Segundo a nota que encontramos no *Jornal do Brasil*, 29 de jun. de 1967, Cad. B, p. 8. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22cara%20a%20cara%22&pagfis=101413. 10/10/2024.

²⁸ Segundo a nota que encontramos no *Jornal do Brasil*, 28 de jan. de 1966, Cad. B, p. 7. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22balada%20da%20p%C3%A1gina%203%22&pagfis=79870. Acessado em 11/10/2024.

Rosemberg, lançado em 1968). Em julho de 1967, estava em filmagem²⁹ *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) em que Ripper realiza a cenografia, figurinos, além de dividir o roteiro com o diretor. Para a comédia *Papai trapalhão* (Victor Lima), lançada comercialmente em agosto de 1968³⁰, Ripper realizou a pesquisa de arte, mas não sabemos se o trabalho já teria sido realizado neste momento.

Nas palavras de Saraceni:

Falei com Luiz Carlos Ripper, que se entusiasmou, mas me apresentou uma pesquisa e um orçamento que me assustaram. Não era isso que eu queria. Então falei com Anísio Medeiros e Teresa Nicolau. Eles eram mais de teatro, mas tinham experiência de cinema e, melhor, adoravam cinema e Machado de Assis (SARACENI, 1993, p. 227).

A vasta experiência de Medeiros no teatro dava fundamento para considerar a possibilidade de trabalhar com Anísio e Teresa, mas nas informações que coletamos nesta pesquisa consta que, naquele momento, era apenas Teresa quem havia adquirido experiência anterior no cinema ao realizar a cenografia e figurinos para o filme *O Saci*³¹ (1953), dirigido por Rodolfo Nanni, com quem foi casada até 1954, anos antes de se casar com Anísio Medeiros³². Teresa e Nanni realizaram o filme logo após o retorno ao Brasil de uma viagem à França, onde ele frequentou o *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) e ela estudou pintura. Na entrevista para esta pesquisa, quando nos falou dos trabalhos na cenografia do filme de Nanni, Teresa explicou que conhecia muito bem a obra de Monteiro Lobato, e de forma semelhante, ao descrever o encontro com o casal, Saraceni faz a menção a Machado de Assis.

²⁹ Segundo a nota que encontramos no *Jornal do Brasil*, 7 de jul. de 1967, Cad. B, p. 5. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22fome%20de%20amor%22&pagfis=101748. Acessado em 11/10/2024.

³⁰ Na Diretriz de Tombamento da casa de Herbert Richers, produzido pela Prefeitura de Ribeirão Pires (onde fica uma casa de propriedade do produtor do filme em que se realizaram filmagens), encontramos a informação de que *Papai Trapalhão* teria sido filmado em 1968. (DUARTE, 2015, p. 6).

³¹ Na introdução da autobiografia de Rodolfo Nanni, encontramos um prefácio afetivo de Nelson Pereira dos Santos que conta que Rodolfo o convidou para ser assistente de direção em *O Saci*, mais um dado que vai estabelecendo um panorama da rede de conexões de pessoas que trabalhavam nos filmes que estamos abordando. (NANNI, 2014, p. 13–14).

³² Além do trabalho em *O Saci*, Teresa recebe créditos pela cenografia de *Tati a garota* (1973), primeiro longa-metragem de Bruno Barreto, e como Tereza Nanni em *O Craque* (1953), de José Carlos Burle, direção de fotografia de Ruy Santos (que também foi o diretor de fotografia de *O Saci*). Ela também é creditada como assistente de arte em *Guerra Conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1974). Em várias entrevistas realizadas para esta pesquisa, ouvimos sobre a presença companheira de Teresa, que oferecia apoio, ora mais sutil, ora mais evidente, dependendo do projeto, mas de forma bastante constante nos trabalhos no cinema realizados por Anísio.

No momento do convite para o trabalho em *Capitu*, Luiz Carlos Ripper ainda estava um pouco distante de vir a estrear no teatro, o que só ocorreria em 1970 com *Tem banana na banda* (direção de Kléber Santos), portanto, ainda não havia iniciado seu extraordinário percurso na cenografia teatral. E apesar da experiência ainda bastante recente no cinema, poderíamos supor que seu nome estivesse em evidência pelo número de projetos em que estava envolvido, colaborando com vários cineastas da rede de conexões de Saraceni daquele período.

A informação de que Ripper se entusiasmou é bastante recorrente nas descrições de seu envolvimento nos projetos. Assim como não é incomum que tenha apresentado uma pesquisa e orçamento maiores do que o esperado. Poderíamos mencionar o caso de *Fome de Amor*, que Nelson Pereira dos Santos

queria que Ripper dirigisse [*Fome de Amor*], mas não houve entendimento com os produtores, Herbert Richers e o ator Paulo Porto [...] Ripper foi recusado por querer coisas demais e também por ser ainda frágil. “Muito jovem para aquela gente que fazia chanchada”. (BULCÃO, 2015, p. 32) [Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Elizabeth Jacob].

Em fase posterior de sua carreira, encontramos a descrição de Carlos Diegues sobre a experiência com Ripper na direção de arte em *Quilombo* (1984). Eles já haviam trabalhado juntos em *Os Herdeiros* (1969) e *Xica da Silva* (1976), e Diegues descreve o entusiasmo e as diversas criações de Ripper para o projeto, mas este projeto era muito maior e houve problemas na condução dos trabalhos.

Neste momento talvez seja necessário esclarecer que a menção a alguns trabalhos de Luiz Carlos Mendes Ripper, que no cinema atuou em um período quase simultâneo a Anísio Medeiros, e que também trouxe grandes contribuições ao cinema (e ao teatro) brasileiro, tem como objetivo apenas estabelecer algumas bases para a análise da obra de Medeiros. Não se procura fazer uma comparação direta, o que não faria sentido, dada a natureza do trabalho da direção de arte, que opera em condições muito distintas em cada trabalho, em colaboração com pessoas criativas muito diversas, e que vai abordar universos completamente diferentes em cada obra.

Ao mesmo tempo, trazer o trabalho de Ripper neste momento em que Paulo César Saraceni está se decidindo com quem vai trabalhar em *Capitu*, e especialmente por ser um artista que já recebeu a atenção de algumas pesquisas como as já mencionadas, entre outras, poderá servir como forma de contextualizar o trabalho de Medeiros. Ao estabelecermos estes pontos de referência, o trabalho de Ripper também se localiza em relação ao de Medeiros. Conscientes da delicadeza desta estratégia, buscamos aplicá-la com o maior cuidado possível.

Em 1967, quando Saraceni convida Medeiros para o que viria a ser seu primeiro trabalho no cinema, Ripper tinha cerca de 24 anos e, poucos meses antes deste encontro, havia realizado a direção de arte de um filme pela primeira vez (em *Cara a Cara*). Elizabeth Jacob nos conta que Ripper realizou a direção de arte de 13 longas-metragens entre 1967 e 1971 (JACOB, 2012, p. 3). Em meio aos projetos no cinema em que está envolvido, Ripper apresenta uma proposta para *Capitu* que Saraceni explica que não o agrada devido a um desencontro na percepção da escala do projeto do filme. É relevante apontar que não é de se estranhar que este desencontro de visões ocorra em trabalhos nesta área, especialmente quando consideramos que se trata de um momento anterior, em que o diretor cinematográfico, a direção de arte, e mesmo a de fotografia ainda não estão com as percepções do projeto cultivadas e afinadas pelo percurso da criação em colaboração.

Durante o primeiro contato, é natural que surjam dúvidas sobre como abordar a obra com o diretor e até que ponto é adequado compartilhar suas ideias iniciais. Esse é um momento decisivo para avaliar se há potencial para estabelecer a confiança e parceria necessárias ao envolvimento pessoal exigido de ambas as partes.

Embora seja comum receber o roteiro para uma primeira leitura, desenvolver uma visão da obra antes de conversar com o diretor não é a única abordagem possível. Em depoimento para o Serviço Nacional do Teatro (SNT) em 1977, Anísio conta:

Antes de saber o que o diretor pretende, eu nem leio a peça. Eu não quero ler uma peça com preconceitos. Eu antes quero sempre ter a conversa, porque aí você já sai para um projeto viável. Senão fica um problema difícil de resolver, querendo impor ao diretor coisas que eu vi. E o meu trabalho é sempre de colaboração, de pergunta e resposta. (MEDEIROS, 1977, minuto 00:57).

É preciso salientar que o depoimento de Anísio é a respeito do trabalho para o teatro, que pode possuir tempos de preparação diferentes do cinema. Mas podemos supor que, depois de muitos anos trabalhando para o teatro o seu trabalho era marcadamente desenvolvido em contato e com trocas de impressões com a direção geral, não importa em qual área estivesse atuando, porque quando ele passa a se dedicar também ao cinema, sua carreira no teatro, e sua “forma de fazer”, já vinha se desenvolvendo há cerca de 20 anos.

Retornando à descrição de Saraceni sobre a busca de um cenógrafo, podemos inferir que ele e Ripper tiveram mais de um contato para falar sobre o projeto *Capitu*. No entanto, ao receber a pesquisa³³ de Ripper, Saraceni percebeu que ela apontava para um projeto maior e

³³ O livro de Heloísa Bulcão confirma a “pesquisa de arte” realizada por Ripper, mas não sabemos do que se trata exatamente ou se foi utilizada por Medeiros. (2015, p. 150).

mais dispendioso do que ele havia imaginado. A princípio, pode parecer estranho que Saraceni não tenha tentado ajustar o projeto para realizar *Capitu* com Ripper, em vez de, como sua descrição sugere, procurar imediatamente outro profissional. No entanto, esse comportamento é semelhante ao do diretor Joaquim Pedro de Andrade, conforme descrito pelo diretor de fotografia e diretor de arte Mário Carneiro ao relatar sua busca por um diretor de fotografia para *Macunaíma*.

Ele veio em *Macunaíma* com o negócio de fazer um filme que fosse a anti-estética, ele achava o *O Padre e a Moça* um filme formalista, e ele resolveu fazer um filme anti-formalista. Eu disse pra ele: "Olha, Joaquim, anti-formalismo ainda é uma espécie de formalismo, isso é uma bobagem, se você quer filmar com espontaneidade é só trabalhar com luz natural, eu não sei se é esse *Macunaíma* que você vai fazer". Aí ele me chamou e eu dei uma opinião de como faria o filme, ele disse: "não, não quero isso". Chamou o Ricardo Aronovich pra saber como ele faria, também não. Aí tava o Guido Cosulich, que tinha feito o filme do Walter Lima Júnior, *Brasil, ano 2000* [lançado em 1968] e assim foi feito *Macunaíma*. (CARNEIRO, 2000).

Neste caso, é evidente que a decisão de Joaquim Pedro de continuar procurando outra pessoa para realizar a fotografia de *Macunaíma* não estava relacionada a questões de confiança ou sintonia pessoal, pois eles já haviam trabalhado juntos nos dois longas-metragens do diretor: *O Padre e a Moça* (1966) e *Garrincha, Alegria do Povo* (1963). E se ainda estavam em conversas na preparação de uma terceira parceria em um longa-metragem, isso indica que deviam estar em bons termos.

O depoimento de Mário Carneiro retoma a questão do contato inicial na formação das equipes de criação no cinema, quando se avalia o potencial para o desenvolvimento do trabalho em conjunto. Embora o depoimento tenha sido sobre a direção de fotografia, podemos interpretá-lo de modo a aplicá-lo também à direção de arte. Ao acrescentar essa experiência ao conjunto de relatos sobre os primeiros encontros, evidencia-se não apenas a importância de expor as visões de cada parte, mas também a complexidade desse processo, em que é necessário comunicar uma visão do projeto de forma clara e suficiente para ser avaliada pela direção cinematográfica, sem que isso sugira rigidez nem limite à colaboração criativa.

Uma questão que surge sutilmente no texto de Saraceni quando ele convida Anísio e Teresa para o trabalho em *Capitu*, revela alguma preocupação sobre como Anísio Medeiros, com sua grande experiência no teatro, se adaptaria ao trabalho no cinema ("Eles eram mais de teatro..."). Retomando o texto presente no recorte de jornal da figura 1, encontramos uma declaração de Medeiros sobre as diferenças de abordagem entre o desenho de figurino para cinema e teatro. Essa reflexão talvez pudesse, por sua vez, ser estendida ao modo como

Medeiros lidava com a reconstituição de época em todas as expressões do projeto de arte ou cenografia:

No cinema, além da forma estética total, o detalhe é importantíssimo. É necessária uma fidelidade completa, se bem que um trabalho de reconstituição só tem sentido na medida em que contenha uma visão atual de uma época passada. Rever o passado, como coisa morta, não tem sentido. Nos dois setores, quando se cria uma roupa, é indispensável que ela reflita a época e o temperamento de seu personagem. *Jornal do Brasil*, 27 set. 1967, Cad. B, p. 4.

Para complementar estas colocações, podemos trazer outra declaração de Anísio, realizada 10 anos depois, em um depoimento para registro do Serviço Nacional do Teatro, onde ele diferencia sua abordagem no trabalho no teatro e no cinema, “quando faço um e outro, eu só tenho que me colocar, no cinema, na posição de um olho móvel, que denuncia tudo e anda por todos os lados, e no teatro, na posição de mil olhos estáticos.” (MEDEIROS, 1977)

Nestas declarações, Medeiros reflete sobre o que considera específico e sobre o que há em comum no processo de criação para o cinema e ao teatro. Para distinguir as duas formas, ele vai se basear nas diferenças do ponto de vista do espectador em relação aos elementos que compõem a cena em cada caso. De um lado, utiliza a ideia da câmera de cinema que se movimenta e coloca o espectador a distâncias variáveis em relação a tudo que parece concreto. Quando distante, a câmera valoriza a percepção espacial entre os elementos no quadro. Ao se aproximar, permite que o espectador observe os detalhes dos objetos, o que também participa da construção de sentidos da imagem. No teatro, quando o espetáculo é apresentado em um espaço percebido como único, o público observa enquanto está exposto ao ambiente criado pela cenografia e figurinos. Dependendo da proposta do espaço cênico³⁴, podemos interpretar as palavras de Medeiros para entender que o público é inserido na ambientação estabelecida pelo conjunto.

Na citação anterior, ele aborda a reconstituição de épocas, ressaltando que procura incorporar elementos que revelem o olhar contemporâneo à época da produção. Por fim, atenta

³⁴ Em *A paixão do teatro*, um capítulo do livro *Artaud: a nostalgia do mais* (p. 74), organizado por Marco Lucchesi, o ator e diretor Rubens Corrêa, do Teatro Ipanema, onde Medeiros criou a cenografia e figurinos de vários espetáculos teatrais, apresenta um registro da criação com Anísio no processo de apropriação do espaço no porão do Teatro para o espetáculo *Artaud!* de 1986. São muitos os exemplos de cenógrafos que participam da criação do edifício do teatro, como é o caso de Flávio Império que, junto com o arquiteto Rodrigo Lefèvre, projetam um novo edifício para o Teatro Oficina quando o edifício projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes foi destruído por um incêndio (CORRÊA, José Celso Martinez, [s. d.]). O novo edifício do Oficina é inaugurado com a estreia de *O rei da vela* (1967). Este edifício também foi destruído por um incêndio e foi substituído pelo projeto de Lina Bo Bardi.

para o fato de que, além de expressar a época, o figurino participa da caracterização do personagem.

Para ilustrar como estas questões podem se evidenciar no campo da cenografia, vamos analisar a cena de *Capitu* filmada no Teatro Municipal de Niterói, que ocorre mais para o final da história, quando o personagem Bentinho (Othon Bastos) já está transtornado de ciúmes pela suspeita de que sua esposa pudesse estar em um relacionamento com seu melhor amigo, Escobar (Raul Cortez). Bentinho vai à ópera, e vemos o personagem sentado em uma cadeira em um camarote lateral, observando o espetáculo.

Figura 6: Bentinho ocupa um assento lateral e alto, em um camarote.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

Em seguida mostra-se uma visão do palco, e podemos reconhecer que se trata de uma montagem de *Otelo*. Quando há um corte para um plano médio do ator no palco, reconhecemos o ator Othon Bastos, em *blackface*, e se estabelece que Bentinho está tendo uma alucinação, como se ele mesmo estivesse no palco interpretando Otelo. Indica também que as imagens passam a acompanhar as visões subjetivas de Bentinho.

Figura 7: A imagem de Bentinho no palco estabelece a alucinação e a percepção de que a visão é subjetiva do personagem.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

A perspectiva da imagem que Bentinho tem de Otelo, sendo diferente da vista que ele teria de sua posição na cadeira do camarote lateral, reforça a ideia de que se trata de uma alucinação, evidenciada pelo desencontro entre a posição real e o ponto de vista imaginado, como se estivesse na plateia, ao centro.

Figura 8: A cenografia da apresentação, baseada em tela de lona pintada.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

O que se vê nesta imagem é a dramática retirada de *Brabâncio* (Rodolfo Arena), pai de *Desdêmona* (Isabella), profundamente decepcionado pela filha que se casou secretamente com *Otelo*. Depois de insinuar que *Otelo* também poderá ser enganado pela filha ingrata, o ator vira-se agilmente para sair de cena e seu exageradamente longo manto de senador veneziano infla-se pelo movimento no ar e sacode a coluna de lona pintada quando ele passa.

O cenário é todo feito de pinturas em lona: uma peça ao fundo e outra mais à frente com os pilares e arcos góticos. Ao longo das cenas vemos as lonas se movendo independentemente pelo deslocamento de ar, mas na saída de *Brabâncio* fica bastante evidente a maneira de sua construção, para quem ainda tivesse alguma dúvida.

A evidenciação da construção ao longo do espetáculo é tratada com bastante sutileza. Não estabelece um efeito cômico porque não é este o sentido que a cenografia está criando. Ao mesmo tempo, a leitura que se faz da cenografia do espetáculo é bastante realista no sentido histórico: revela características técnicas e expressivas da cenografia como realizada no Brasil na época da história.

No depoimento gravado para o Serviço Nacional do Teatro, Anísio Medeiros conta de seus primeiros contatos com a cenografia no Teatro 4 de Setembro, de Teresina, que ficava próximo à casa de seus pais. Foi ali que começou a “conviver com o teatro”, com a caixa de palco, assistir às companhias que vinham do Rio de Janeiro. Considera que foi ali que começou

sua formação de cenógrafo: assistindo Amélia de Oliveira no espetáculo que era uma adaptação de *Inocência*, de Alfredo d'Escragolle Taunay, Visconde de Taunay, de 1872. Medeiros descreve a precariedade das instalações do teatro que não tinha maquinário, “só tinha o truque, o papel pintado, dobrado, que depois você ia atentando e via as marcas”. No entanto, ele diz que foi ali que pôde perceber “o mistério da árvore colada em filó e da forma transformada [...] Fui encantado pela floresta da Inocência”. (1977, minutos 0:02 a 0:12). Talvez se pudesse supor que a ideia da expressão destes detalhes construtivos fossem outra “contribuição autobiográfica”, como ele diz de seu trabalho em *Macunaíma*. (MEDEIROS, 1969).

A proposital localização lateral da iluminação do fundo, escondida nas coxias, serve para evidenciar as dobras das telas da cenografia, sugerindo como o material teria sido arquivado no acervo do teatro para utilização em outros espetáculos. Especialmente no pano de fundo, à meia altura da capa de Brabâncio, podemos ver uma área sombreada marcando as dobras do tecido que não estariam perfeitamente planas.

Nesta cena, temos o exemplo da cenografia contribuindo para representar os elementos visuais necessários à narrativa, mas observando em detalhe, podemos perceber seu segundo discurso, com um comentário bastante preciso sobre a própria cenografia. Neste momento a imagem nos fala da fase bidimensional da cenografia na ópera, e mais adiante, veremos como Medeiros explora a tridimensionalidade do espaço neste filme.

Vale destacar que, para evidenciar o detalhe, o efeito de aproximação da câmera e a iluminação são fundamentais. A cenografia do espetáculo de ópera como era em uma época é revelada pela vista a distâncias diferentes e com realce da sombra de suas dobras. Trata-se de um discurso secundário, e muito sutil, para não interferir na sua expressão principal, que está diretamente aderida à narrativa. Tal sutileza exige uma coordenação precisa da cenografia com a direção geral e de fotografia, um aspecto específico do trabalho no cinema, diferente do teatro.

*Capitu*³⁵ é um filme preto e branco da fase em que já havia um conhecimento acumulado do resultado na tela das cores reais captadas por este tipo de película. No entanto, trata-se de um conhecimento bastante específico e que exige um processo de adaptação porque a

³⁵ De início, é necessário mencionar que a observação do trabalho da direção de arte do filme *Capitu* é difícil pela má qualidade das cópias digitalizadas que encontramos. No site da ABRACCINE a matéria *Saraceni é homenageado no Festival de Tiradentes* traz uma entrevista de Saraceni ao jornalista Paulo Henrique Silva, do jornal *Hoje em Dia*, de 03/01/2011. A matéria menciona sua preocupação com a restauração de sua filmografia. De 24/11/2016 encontramos uma entrevista de Leandro Pardi, da coordenação de difusão da Cinemateca, e Olga Toshiko Futemma, concedida a Luiz Zanin Oricchio, do jornal *O Estado de S. Paulo*. A entrevista foi concedida por ocasião da mostra “Clássicos e Raros do Nosso Cinema”. Pardi, curador da mostra, declarou que foram privilegiados “filmes que estavam fora de circulação ou sem materiais de exibição satisfatórios, como *Capitu*, de Saraceni”. A partir dessa declaração e pela dificuldade em encontrar informações sobre a restauração, parecemos que o filme ainda não passou por esse processo.

sensibilidade às cores do filme pancromático difere da percepção humana, e por exemplo, é mais sensível à luz azul e resulta em tons mais claros na imagem final. Para controlar essas respostas, os diretores de fotografia utilizam filtros coloridos nas lentes (MALKIEWICZ; ROGERS, 1973, p. 75). Desta forma, dependendo de cada situação, utiliza-se filtros nas lentes que modificam a sensibilidade espectral (das cores), o que exige um alinhamento prévio de estratégias com a cenografia/figurinos.

Medeiros não possuía essa experiência diretamente, mas podemos imaginar que adquiriu alguma percepção das características da conversão tonal da película em cerca de 20 anos observando fotografias, coloridas e em preto e branco, de seus cenários e figurinos para o teatro, reproduzidas nos programas das peças em que trabalhou, em revistas e jornais. Ainda assim, é notável que tenha conseguido dominar a questão, fundamental em um filme que apresenta cenas como a de um espetáculo de ópera e um baile com figurantes suficientes para preencher os salões da Casa da Marquesa de Santos, no Rio de Janeiro (que hoje abriga o Museu da Moda Brasileira).

Figura 9: Visualidade dos figurinos na dança da quadrilha – a diferenciação tonal.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

Esta pesquisa acessou o filme *Capitu* através de uma cópia digital em plataforma de compartilhamento de vídeos. Ao nos depararmos com a baixa qualidade da imagem³⁶, talvez seja necessário lembrar que inicialmente o filme foi visto em grandes telas de cinema e em projeção de película 35mm. Apesar de não permitir uma análise aprofundada da cenografia e dos figurinos, a qualidade é suficiente para destacar alguns aspectos específicos do trabalho de Medeiros em sua primeira experiência no cinema.

Nesta imagem do baile podemos observar variações de tonalidade na cor dos tecidos bastante controladas porque se apresentam em grande variedade, garantindo discernimento dos personagens e interesse visual à imagem. Nota-se a riqueza de soluções construtivas no franzido das pregas, que causa faixas de luz e sombras, a utilização de diferentes texturas de tecidos, que refletem a luz de formas diferentes (com destaque ao vestido à esquerda), vestidos com sobreposições de tecidos diferentes (segundo vindo da direita), variações nos modelos de golas e de mangas, faixas de cor contrastante (duas faixas escuras, em um vestido bem ao fundo, no meio da imagem).

A imagem exhibe o resultado das estratégias aplicadas por Medeiros para que os figurinos pudessem ser percebidos individualmente, e sem se confundir com o fundo, mesmo nesta situação em que as peças surgem em sobreposição por causa do enquadramento e da proximidade dos personagens e figurantes.

Em outra matéria de divulgação do filme, na revista *Manchete* encontramos uma foto colorida do set de filmagem e podemos ter uma impressão aproximada da realidade das cores dos tecidos, desenho dos figurinos, desenho de penteados e acessórios.

³⁶ Ressaltamos que este formato de janela observado nesta figura não é o original do filme *Capitu*. Esta versão digital de plataforma de compartilhamento de vídeos foi encontrada recortada na parte superior e inferior para adquirir a proporção 16:9, mas é a versão com melhor qualidade da imagem que encontramos disponível à pesquisa. Encontramos outras versões sem recorte da janela, mas de qualidade pior.

Figura 10: Fotografia colorida do baile de *Capitu* publicada na *Manchete*.



Fonte: *Manchete* de 17 de fev., 1968, p.132-133. (foto de Jorge Aguiar). Correção de cor aplicada (ver apêndice D).

Voltando nossas atenções mais especificamente à cenografia do filme, podemos descrever algumas estratégias adotadas utilizando uma imagem da cena em que o casal de amigos Escobar e a esposa Sancha (Marília Carneiro) vão visitar Capitu e Bentinho em sua casa. É um momento ainda inicial do filme em que se está estabelecendo o tormento de Bentinho que irá se intensificar ao longo da narrativa, pela suspeita de traição da esposa.

Quando as visitas chegam, Capitu está tocando piano na sala de música. O diálogo que acontece entre os 4 personagens e se inicia neste espaço até que os personagens caminham e se

transferem para este salão, onde o enquadramento que mostramos a seguir permanece por cerca de 5 segundos.

Figura 11: Visualidade dos elementos da cenografia em *Capitu*.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

Nesta imagem podemos notar o controle das tonalidades, de forma que todos os elementos se destacam na relação com seu fundo. Conseguem-se uma grande variedade de cinzas gerando estímulo visual, levando o olhar a explorar a textura do tapete, do papel de parede, e da renda sobre a mesa central. Sobre a caracterização dos personagens, a esta distância percebemos que Escobar e Capitu vestem tonalidades que escapam do preto, as diferentes bainhas dos vestidos diferenciam as mulheres, e as diferentes soluções, do penteado em Capitu e o chapéu de Sancha (à direita).

As pinturas nas paredes apresentam pequenas variações nas molduras e dimensões, sugerindo uma história por trás de suas aquisições, uma expressão da dimensão do tempo, e geográfica, por trás da sugestão de que os objetos pudessem ter diferentes origens. Ao mesmo tempo, as pinturas não possuem imagens muito definidas e não desviam nosso foco de atenção no ator.

Outro aspecto desta concepção de espaço é a expressão da tridimensionalidade. À esquerda podemos observar a ponta do braço do sofá que delimita e dá contorno ao espaço da área de conversação. Ao fundo, temos uma porta aberta através da qual vemos um espaço de

transição, um pouco menos iluminado, que o diferencia, organizando a leitura de ainda outro cômodo mais distante. Não é uma solução trivial porque exige o tratamento da cenografia e iluminação de todos estes ambientes.

Da sala ao fundo, só nos é permitido vislumbrar parte de um objeto escuro, indefinido, que poderia ser escultura, oratório, mas a sua forma evidencia ser uma peça bastante trabalhada, de estilo barroco. Desta forma a lateral visível da peça também contribui para a expressão de riqueza da residência, já que o espectador, mesmo inconscientemente, pode imaginar que o outro ambiente é completamente decorado com antiguidades.

Observamos que a densidade de objetos e texturas dinamiza visualmente a cena, efeito que é intensificado pelo ligeiro deslocamento da ortogonalidade na tomada, que desenha uma curva escura à meia altura do enquadramento, formada pelo conjunto de cadeiras.

A mesa, estrategicamente posicionada e com a renda de tom claro, direciona o olhar do espectador para o centro e oculta parcialmente Bentinho por trás das flores reforçando sua vulnerabilidade na trama. Enquanto Capitu se destaca no centro da cena e atrai as atenções, Bentinho permanece em segundo plano. Soma-se a esta leitura, o fato dele estar posicionado ao lado da presença de Escobar, que na perspectiva, parece ser muito mais alto que Bentinho. Quando os dois saem para fumar e conversam, o assunto são os exercícios físicos que Escobar tem praticado.

Agora neste sentido, podemos voltar a mencionar as pinturas na parede e observar que representam o tema de marinas, e na sala de música do início da cena, próximo ao piano, há uma estátua grande de uma ninfa alada e outra pequena criatura alada sobre o piano. Estas imagens poderiam ser associadas à percepção de Bentinho, de que está prestes a perder Capitu para outro.

Figura 12: As figuras aladas na sala de música. Na imagem à esquerda, a ninfa alada está atrás de Escobar, perto da janela, sobre um pedestal de coluna, à altura de seu peito. Na imagem à direita, encontramos outra estatueta de figura alada sobre o piano, logo à esquerda do vaso.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

Vamos ainda destacar o uso das flores na decoração que, nas reproduções apresentadas nestas figuras, talvez não sejam muito perceptíveis devido à qualidade das imagens, mas estão presentes em vários ambientes da residência. Em suas soluções cenográficas, Medeiros frequentemente incorpora flores desenhadas ou em vasos. O uso destes elementos sempre participa da construção de sentidos, como aqui, que expressam a riqueza de Bentinho.

A utilização de flores, às vezes naturais como em *Capitu*, é uma solução tecnicamente complexa em cenografia porque exige atenção constante para evitar problemas de descontinuidade. As flores se deslocam facilmente em um contato acidental e se modificam rapidamente sob o calor da iluminação. A decisão de utilizá-las de forma recorrente dá indícios da importância que Medeiros atribui à sua expressão na construção da narrativa visual.

A forma como se apresentam, naturais ou pintadas, a quantidade, qualidade e disposição das flores são ajustadas ao tratamento da cena. São evidentes na sala de Flor, em *Dona Flor e seus dois maridos* (Carlos Diegues, 1976). Em ambientes mais simples, como na tenda de Salomé (Betty Faria), em *Bye bye Brasil* (1979), também de Diegues, surgem nas estampas de tecidos baratos, como a chita. Na floreira da janela de Amália (Carmen Silva) em *Guerra Conjugal*, não conseguem brotar, mas surgem nos créditos de abertura, realizados com Teresa Nicolau.

No espetáculo da ópera, no local do baile e nestes espaços na residência de Bentinho e *Capitu*, podemos observar uma característica que distingue os trabalhos de Medeiros no cinema: o controle da coerência visual dos elementos que ele traz para a cena, tanto na observação interna ao plano quanto no desenvolvimento da narrativa. Para definir a adoção deste conceito de forma mais específica, a falta de coerência em elementos visuais deve ser

entendida como um fator disruptivo capaz de provocar um choque de estranhamento que afasta o espectador do fluxo da narrativa.

No ambiente da casa de Bentinho e Capitu, que justificaria a presença de itens extraordinários, nossas atenções não se perdem em um ou outro objeto. A narrativa permanece como foco principal, mesmo em meio à riqueza visual da reconstituição de época.

Nas cenas apresentadas, encontramos um exemplo da precisão com que Medeiros trabalha: o camafeu na gola de Capitu, um presente da sogra, que será destacado por um movimento de zoom para ser mostrado em detalhe, numa percepção subjetiva de Escobar. Em seguida, ele menciona de forma enfática: “Por falar em estrelas, há uma constelação de diamantes e rubis cintilando num camafeu preso ao peito da sua encantadora esposa. É preciso ter fortuna para comprar uma joia dessas. Ou não?...” É somente neste momento que percebemos a peça, que apesar de estar posicionada na gola próxima ao rosto da protagonista desde o início da cena, não desvia a atenção do espectador. Apenas quando a joia é enquadrada em detalhe que percebemos a singularidade de suas características extraordinárias, como descreveu Escobar.

Figura 13: O camafeu de Capitu, na imagem da subjetiva de Escobar.



Fonte: *Capitu*. Paulo César Saraceni, 1968.

Ao mencionar o andamento do trabalho com Anísio e Teresa, Saraceni valoriza os desenhos de apresentação do projeto, e descreve ligeiramente a abordagem de Medeiros.

Eu adorava cada desenho desse grande artista plástico, irmão do meu querido amigo e grande fotógrafo Zé Medeiros. Anísio era engraçadíssimo e totalmente mordaz. Captava com elegância e competência o clima do filme que eu queria fazer. As roupas, os tecidos, importantíssimos no filme, o erotismo recalcado e secreto do filme [...] Olhando o décor da casa de Rui Barbosa, com os desenhos do Anísio, vi o elenco todo, ou quase todo. (1993, p. 227-28).

Lucy Barreto, produtora executiva de vários filmes realizados com Medeiros, também destacou aspectos da fase projetual no desenvolvimento de seus trabalhos. Na gravação de um depoimento com outros membros da equipe de filmagem de *Bye Bye Brasil*³⁷, ela ressalta seu papel como diretor de arte, que “supervisionou a parte visual de maneira geral.” Barreto também lembra o uso de referências, a paleta de cores e cita um exemplo de discussão que Anísio propôs, do trabalho de artistas plásticos que poderiam ser associados à visualidade da obra. Na mesma gravação, Carlos Diegues menciona seu domínio de teorias da arte, e das formulações baseadas em uma ideia central direcionadora de seus projetos. Destaca também sua grande dedicação ao ensino e à formação de seus alunos, que cultivava “com grande paixão”.

Saraceni também descreve o resultado da pesquisa de locações, e lista um pouco mais de 14 locais onde encontrou, com Anísio e Teresa, os espaços para a filmagem de *Capitu*.

Achamos a casa de Escobar e Sancha na Praia de Botafogo, perto da rua Farani; os exteriores seriam em várias casas de Petrópolis, o seminário também em Petrópolis, o teatro em Niterói, a farmácia e a barbearia, no Centro, igreja da Glória, o Jardim Botânico, a praia do Diabo no Arpoador, Barra da Tijuca, uma casa perto do parque Lage, parque da Cidade, casa da Marquesa de Santos, São Cristóvão, Miguel Pereira. (1993, p. 227).

Em sua biografia, Saraceni, nos conta que no 4º Festival de Brasília (em dezembro de 1968) Anísio Medeiros ganha os prêmios de melhor figurino e cenografia, mas na realidade, *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) ganhou o prêmio de figurino e foi o grande vencedor da noite com os prêmios de Melhor Filme, Diretor, Diálogo e Montagem. *Fome de Amor* (com cenografia e figurinos de Ripper, que também colaborou no roteiro) recebeu os prêmios de Melhor Fotografia, Música Original e Atriz, além do prêmio de Melhor Produtor, do Prêmio Clube de Cinema de Brasília e de uma menção honrosa a Nelson Pereira dos Santos.

Saraceni também menciona que *Capitu* voltaria a ganhar prêmios pela cenografia e figurinos, mas percebe que Anísio se afastou de suas relações pessoais (1993, p. 244). Na perspectiva de Anísio,

³⁷ Ouvir no depoimento a Simone Zuccolotto (2020) em podcast da Rádio CBN.

Capitu foi um trabalho muito acidentado, difícil com a produção, interferência de ator, um erro. Muito diferente do trabalho que eu vinha fazendo no teatro. Foi um equívoco, como filme e trabalho também. [...] O trabalho foi muito mexido, muito alterado. Você faz uma forma, e essa forma é mudada, então você não reconhece, e você briga. (1977).

Um dos problemas que descreve é a forma sendo modificada, o que pode indicar que tenha havido diferença entre seus desenhos e a execução do figurino pelo ateliê de Hugo Rocha. A sua desaprovação do resultado da execução das peças pode ser uma explicação para que tenha ocorrido um impedimento da exposição do figurino no MAM, como anunciada no jornal, mas não temos informações específicas do que tenha ocorrido.

Alguns anos antes de fazer a direção de fotografia de *Capitu*, Mário Carneiro realizou a direção de fotografia e a cenografia de *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (1966). No filme, um jovem padre (Paulo José), chega a uma isolada vila rural de Minas Gerais para substituir o anterior que morreu. Visualmente, o filme articula uma sobreposição de temporalidades: o presente é definido pela data de produção em 1965 que surge rarefeito em elementos como a sandália de Mariana (Helena Ignez) e produtos na farmácia da vila. A jovem mora com o comerciante Honorato (Mário Lago), bem mais velho. Ele criou a menina desde os seus 10 anos com sentimentos ambíguos entre a atração e um cuidado que oprime, depois que seu pai, um garimpeiro sem sorte, a entregou quando estavam passando fome. Em sua maior parte, a visualidade do filme incorpora elementos de um passado indefinido, arcaico, e assim estabelece uma expressão de imutabilidade.

O sutil conflito visual de épocas e a percepção da estagnação nos impulsionam em direção aos dilemas crescentes do personagem, que se sente atraído por Mariana, ao mesmo tempo em que Honorato funciona como importante interlocutor em sua integração à comunidade. A convivência do arcaico no contemporâneo retornará no filme *Macunaíma*, o próximo longa-metragem de Joaquim Pedro, com a cenografia e figurinos de Anísio Medeiros.

Ao descrever o trabalho em *O padre e a moça*, Mário Carneiro fala de Medeiros:

E eu usei muito as próprias decorações do lugar, com algumas interferências a mais, pra ficar uma coisa mais... Eu lembro até hoje do Anísio Medeiros dizendo pra mim: "Você botou uma rede na parede, que essa rede não estava lá não, você botou porque a parede era muito branca e ia estourar aquela parede. Aquela rede não estava lá não". Eu disse: "estava sim, era a rede de crochê da família". Ele disse "Crochê da família? Vai mentir pra outra pessoa, pra mim você não mente não". E, de fato, aquela rede não estava lá, como ele falou. Eu fiquei muito envergonhado, como é que eu dou uma dessas de uma...(ri) Botei porque ficava muito branco. (CARNEIRO, 2000a).

A generosidade de Mário Carneiro nos permite observar dois aspectos presentes no trabalho de Medeiros. Na firmeza de seu rigor ele desafia a tentativa de justificação de Mário Carneiro. A outra questão que gostaríamos de explorar é a improvisação de Carneiro detectada por Medeiros.

Figura 14: A "rede na parede" na sala da casa de Honorato (Mário Lago) onde vive com a menina que criou, Mariana (Helena Ignez), que veste o traje e as sandálias contemporâneas à época da produção.



Fonte: *O padre e a moça*. Joaquim Pedro de Andrade, 1966.

Observando a renda pendurada na parede, de início notamos que não é uma rede porque a peça não possui as extremidades apropriadas para fixação em dois apoios, necessárias à uma rede de dormir. Considerando o que já sabemos de sua experiência, podemos ter certeza de que Medeiros não faria esta confusão e teria se referido à “renda na parede”, indicando alguma imprecisão no relato.

Para compreender sua sensibilidade à questão, talvez se possa lembrar que, segundo Rosane Muniz Rocha, “Anísio de Medeiros tem a cultura regional e nordestina como forte referência” (2016, p. 66). Medeiros considera que sua obra como cenógrafo é marcada por suas experiências e conhecimentos, que lhe permitiam retratar ambientes com autenticidade. Sua profunda relação com os espaços e objetos que o cercam, desde a infância, em Teresina e em diferentes regiões do Brasil, assim como seu envolvimento com manifestações culturais

populares como o reisado, o pastoril, o carnaval e o presépio, moldaram sua percepção sobre a materialidade e a simbologia dos cenários (MEDEIROS, 1961; 1969; 1977).

Figura 15: Outra perspectiva da renda esticada na parede.



Fonte: *O pai e a filha*. Joaquim Pedro de Andrade, 1966.

Sua formação em arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) e sua experiência como migrante no Rio de Janeiro na década de 1940 contribuíram para o desenvolvimento de sua sensibilidade estética e para a construção de um olhar crítico sobre a sociedade brasileira. A adaptação à metrópole e os desafios culturais vivenciados por Medeiros são evidentes em seu depoimento ao jornal *O Globo*, em 1969, onde ele descreve o novo acesso a múltiplas expressões culturais, e ao mesmo das dificuldades para se inserir no novo ambiente e de lidar com os códigos sociais da elite carioca:

Já no Rio, veio então o período da estupefação e adaptação na grande cidade; o conhecimento de novos valores: filho de quem, que bairro mora, sócio de que clube... O terno de casimira, a gravata, o guia Levy³⁸, o passe de bonde, como atravessar a rua, não falar com desconhecidos, o mesmo que não falar com ninguém. Minha saída foram as bibliotecas, os cinemas, os museus, as exposições, os concertos, os espetáculos de teatro e ópera e a descoberta dos macetes de não pagar: a claque, a comparsaria, a amizade com os porteiros. (1969)

³⁸ Os guias Levy eram mapas de ruas, de transporte etc.

O primeiro trabalho para um espetáculo de palco foi o figurino e cenografia para o *Ballet da Juventude*³⁹, em 1947, quando ainda era estudante de arquitetura, depois vieram os cenários e figurinos da peça *Romeu e Janete*, de Jean Anouilh, direção de Silva Ferreira, (Teatro Copacabana, RJ, 1952). Castello Branco, Secretário de Arte da UNE, ainda estudante da Escola de Belas Artes, convidou Medeiros para realizar a cenografia e figurino para a apresentação de *Sonata ao luar*, ballet em três movimentos, de Igor Schwezoff. (*Correio da Manhã*, 29 de nov. 1945; CERBINO, 2008, 2012 e 2022; LESKOVA, 1983; MEDEIROS, 1977). A partir deste trabalho sua carreira como cenógrafo e figurinista do teatro se intensifica.

Profissionalmente, sua primeira participação em uma peça foi em *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo com direção de Bibi Ferreira, em 1953, com a Companhia Dramática Nacional (ROCHA, 2016, p. 66).

Em 1957 realiza os cenários e figurinos para a peça *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, direção de João Bethencourt, (Teatro Maison de France, RJ, 1956), e recebe a medalha de ouro na I Bienal do Teatro (ROCHA, 2016, p. 65). Neste ano, Anísio Medeiros participou da comissão julgadora do desfile dos *ranchos carnavalescos*⁴⁰ do Rio de Janeiro, composta por Lamartine Babo (músico), José Rangel (escultor), Bustamante Sá (cenógrafo), Carlos Alberto de Lima (escritor), e Medeiros comparece como figurinista⁴¹. A participação no desfile do *rancho* é coerente com a relação que ele tinha com estas manifestações populares desde a infância, porque o *rancho* é um espetáculo com participação da comunidade, que se organiza em torno de certos parâmetros para uma competição, diferenciando-se assim do *cordão*, que é uma expressão mais espontânea e sem organização.

Em 1963 Medeiros realiza os cenários e figurinos para a montagem do Teatro Oficina de *Os pequenos burgueses* (Máximo Gorky, 1901), a convite de José Celso Martinez Corrêa, que marca um momento de mudança para o grupo. Fernando Peixoto explica que a peça oferecia uma oportunidade de reflexão a respeito de questões internas ao grupo ao mesmo

³⁹ O *Ballet da Juventude* foi criado por Sansão Castello Branco, Carlos Leite e Jacques Corseuil em 1945, com patrocínio da União Nacional dos Estudantes (UNE) e Federação Atlética dos Estudantes (FAE), com um caráter didático nos moldes do *Original Ballet Russe*, que se apresentou no Rio de Janeiro em 1942, 1944 e 1946. Em 1947, o Ballet se profissionaliza com a associação do produtor (do cinema) Milton Rodrigues (irmão do dramaturgo Nelson Rodrigues).

⁴⁰ Desde o fim do séc. XIX a meados do séc. XX, “os ranchos posicionaram-se, como intermediários, entre os grupos ‘de elite’ [as grande sociedades] e os grupos ‘destituídos de educação e civilidade’ [os cordões], produzindo um carnaval mediado por uma rede de relações sociais com lugar para os cronistas, os comerciantes, a polícia, os músicos, os artesãos, as tias baianas, além das camadas populares dos bairros e subúrbios. (GONÇALVES, 2006, p. 72).

⁴¹ Ver em *Jornal do Brasil*, 8 de mar., 1957, 2º Cad., p. 1.

tempo em que evidenciava o isolamento intransigente dos segmentos da sociedade. Esse é o momento em que José Celso percebe que o Método Stanislavski havia sido absorvido pelo “velho teatro”, e que a partir dos próximos espetáculos “o velho companheiro Stanislavski não será esquecido nem abandonado, mas o senhor Bertolt Brecht começará lenta e gradualmente a ocupar espaço”. (PEIXOTO, 1982, p. 41–44).

Quando Medeiros relata o processo de trabalho com o Oficina⁴², sua descrição reflete a crise criativa deste momento de mudança de rumo descrito por Peixoto. Medeiros diz que foi diferente do que costumava fazer porque quando foi procurado para participar do espetáculo, eles já vinham de um processo de trabalho com o texto e sentiu as definições enrijecidas⁴³. O que chama a atenção é sua descrição do desencontro entre as conversas com José Celso e aquilo que se observava nos ensaios: um “melodrama realista, em que se chorava e fungava e não havia nada daquilo que de conversa [José Celso] tinha proposto”. Medeiros conta que entendia que se haveria um personagem com a respiração entrecortada pela emoção, o correspondente na caracterização do figurino seria haver sujeira no avental, mas eles não queriam a representação da sujeira. “Então tira o fungar que eu tiro o sujo”. (1977).

Medeiros conta que “dava para sentir um propósito” que despontava, mas não estava ainda presente. A solução encontrada para a cenografia foi um tratamento que se associa ao realismo “teatralmente verdadeiro”, para “corresponder à verdade do personagem” que ele percebeu nos ensaios. (1977).

⁴² Quando o espetáculo veio ao Rio de Janeiro, o cenário foi de Tônia Carrero.

⁴³ Carila Spengler Matzenbacher conta que Anísio “chegou quando os atores já tinham saído do trabalho de mesa, de estudo do texto, e ensaiavam no espaço, com os papéis já decorados”. (2018, p. 73). E Renato Borghi, que foram “três meses de trabalhos de mesa, de estudos teóricos, de laboratórios de improviso, o resultado foi a apresentação de uma rica experimentação ‘tupiniquim’ do Método de Stanislavski”. (BORGHI, 2016).

Figura 16: *Os Pequenos Burgueses* no Teatro Oficina, do edifício projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes. Na fotografia podemos observar uma das plateias inclinadas (havia uma plateia de cada lado).



Fonte: *Manchete* de 26 de set., 1964, p.83. Correção de cor aplicada tomando a cor branca como referência (ver apêndice D).

Anísio conta que a imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (que não aparece nesta fotografia), uma tradição brasileira que possui a forma bizantina, não foi utilizada para transpor o drama para a realidade brasileira, mas simplesmente para aproveitar a peça que havia no acervo do teatro porque o trabalho foi feito com poucos recursos. Algumas soluções encontradas, por exemplo, para as botas que eram sapatos adaptados, receberam saltos no sapateiro localizado próximo ao teatro, e “à medida que entrava dinheiro [da bilheteria], comprava um sapato no dia seguinte”. O fogão foi feito em pintura (*trompe l’oeil*), e ele explica que a situação se devia ao fato de que o grupo vinha de um insucesso (1977).

Observando em conjunto a descrição de Peixoto e a descrição de Medeiros evidencia-se uma característica do processo da criação para o teatro, em que a obra pode se modificar ao longo do tempo, um aspecto particularmente marcante do trabalho desenvolvido pelo Oficina. No caso da montagem de *Os pequenos burgueses*, trata-se de um momento turbulento da história do país e de grande inflexão no trabalho do grupo que estava se direcionando para o encontro com uma abordagem própria, que depois vai caracterizar o grupo. Esse percurso se estenderá até a montagem de *O rei da vela*, com cenografia de Hélio Eichbauer, em 1967. Visto desta forma, a cenografia do espetáculo apresentado em São Paulo é um registro estático do estado de desenvolvimento da montagem e de sua linguagem, específico do momento em que Medeiros foi trazido para contribuir com o trabalho, porque ele era do Rio de Janeiro e não houve continuidade de seu envolvimento com o espetáculo.

No depoimento gravado para o SNT, Anísio conta do seu processo de trabalho com reconstituições de época. A sua maneira de se relacionar com a pesquisa é a imersão “até se imbuir da época” e a criação não se dá imediatamente, acontece depois. Ele descreve evitar realizar anotações da documentação encontrada. Explica que a anotação tende a tornar a criação muito presa à documentação. Depois, cria soluções. Em um terceiro momento, retorna ao arquivo para verificar se o que está se encaminhando para a proposição confere com a necessidade de reprodução da época e faz as correções necessárias. A ênfase que ele procura em sua explicação é de que nunca traz da pesquisa uma “forma determinada” porque desta maneira, ele sentia maior dificuldade de manter liberdade na criação, porque a anotação fica muito forte e difícil de escapar. (1977).

Em seu depoimento ao SNT, Medeiros menciona que buscou referências para os figurinos de *Os pequenos burgueses* baseada no teatro russo, mais especificamente no realismo russo (1977). Para citar outra pesquisa relacionada aos figurinos do teatro russo da mesma época, em 2002, Fausto Viana buscou documentação para sua pesquisa de doutorado que o permitisse reconstruir os trajes como teriam sido usados por Stanislavski e sua companhia, também associados ao realismo russo. Para isso, Viana precisou ir ao Teatro de Arte de Moscou, fundado por Stanislavski, e acessar seus arquivos (VIANA, 2019), o que evidencia o rigor e o nível de precisão da pesquisa.

Carila Matzenbacher descreve a cenografia de Medeiros e afirma que a pesquisa foi realizada acessando fotografias dos mesmos arquivos em Moscou:

Tirando partido da inclinação das plateias, que tinham uma visão quase em planta, Anísio criou uma composição de texturas e cores em planos horizontais a partir dos tapetes, da toalha adamascada da mesa e da forração das poltronas. Os fragmentos de realidade mostrados em cena exploravam objetos cotidianos domésticos que

ultrapassam o naturalismo. Todo o mobiliário e figurinos pesquisados em fotos do Teatro de Arte de Moscou e submetidos a tratamentos de desgaste, exaltavam o rigor realista, com o uso até de um Samovar autêntico. (2018, p. 74).

Sabemos que Medeiros passou cerca de dois anos viajando com um Prêmio de Viagem ao Estrangeiro recebido no *V Salão Nacional de Arte Moderna* de 1956 (de artes plásticas), mas não encontramos informações de pesquisas que tenha realizado neste período.

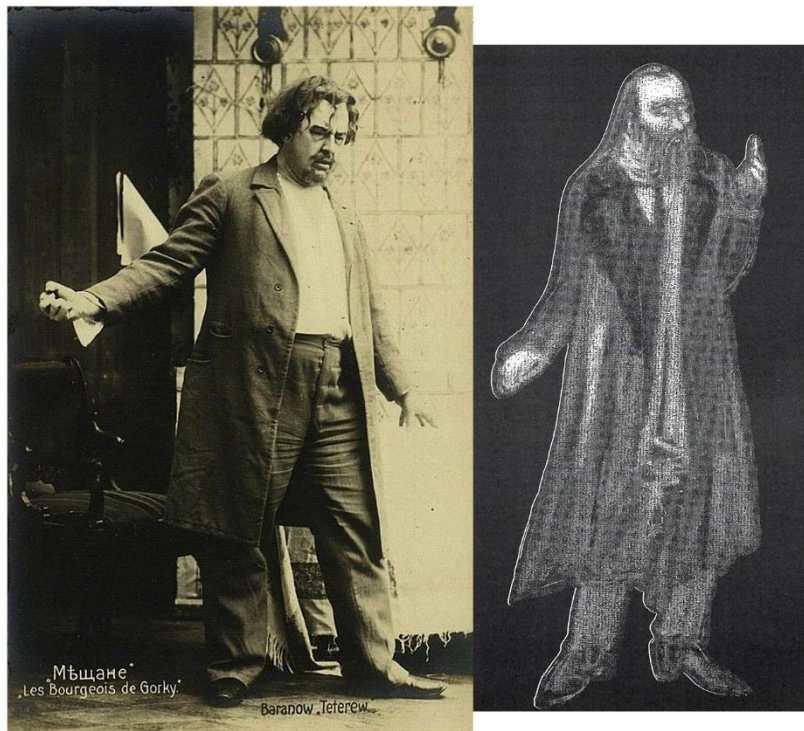
Passados mais de 20 anos desde a pesquisa de Viana, hoje temos acesso através da internet a algumas imagens da montagem de *Os pequenos burgueses* (Мещане) codirigida com Vasily Luzhsky, produzida por Stanislavski em 1902. Disponibilizadas recentemente na página do Museu do Teatro Bakhrushin, encontramos fotografias do personagem Teteriev nesta montagem.

Figura 17: A partir da esquerda temos Teteriev (Nikolay Baranov Aleksandrovich) com outros personagens Tzvetaieva (Vera Pavlova Nikolaevna), Chichkin (Ioasafat Tihomirov Aleksandrovich), Elena (Olga Knipper-Chekhova Leonardovna – esposa de Anton), Piotr (Alexei Kharlamov Petrovich).



Fonte: Museu do Teatro Bakhrushin. *Les Bourgeois de Gorky*, Мещане. Disponível em <https://collectiononline.gctm.ru/en/entity/OBJECT/95514?query=Teteriev&index=5>. Acessado em 04/11/2024.

Figura 18: Teteriev (Nikolay Baranov Aleksandrovich) em pose semelhante à do desenho de Anísio Medeiros para o figurino do personagem.



Fonte da fotografia: Museu do Teatro Bakhrushin. *Teteriev - Nikolay Baranov*. Disponível em <https://collectiononline.gctm.ru/en/entity/OBJECT/95600?query=Teteriev&index=0>. Acessado em 04/11/2024. Desenho extraído do livro de Ana Helena Camargo de Staal (1998).

O personagem Teteriev é um intelectual distante do mundo concreto, mas observador, frustrado, desiludido e cínico. Sua caracterização no desenho apresenta semelhanças com a criação de Stanislavski/Simov⁴⁴. As peças básicas são as mesmas, o sapato, calças, camisa e casaco. Na fotografia o desleixo é bastante evidente no cabelo, na falta do cinto e a bainha da calça se dobrando sobre os sapatos, os tecidos amassados e o punho da camisa aberto. No desenho, o casaco longo surge com a bainha irregular, que expressa desalinho, e as grandes diferenças são a esbeltez do personagem, que deve ter sido desenhado com o conhecimento de que Raul Cortez faria o papel, e a presença de um cachecol longo, além das lapelas do casaco, em pele de lobo, em voga na Rússia da época.

⁴⁴ Viktor Simov trabalhava os cenários e figurinos com Stanislavski. Formado na Faculdade de pintura, escultura e arquitetura em 1882, conheceu Stanislavski em 1897 e a partir de 1898 Simov se tornou o cenógrafo do Teatro de Arte de Moscou onde trabalhou em 49 produções (NEKHOROSHEV; FRYER; TOROS, 2020). O livro de Yuri Ivanovich Nekhoroshev fornece uma impressão de maior independência de Simov em suas criações. A leitura de Fausto Viana em seu *O figurino teatral e as renovações do século XX* (2010) oferece um entendimento, através de desenhos de Stanislavski, de que a criação básica é de Stanislavski e o desenvolvimento de Simov.

Figura 19: Teteriev (Raul Cortez), em *Os pequenos burgueses* (1963).



Fonte: O desenho de Anísio Medeiros foi extraído do livro de Ana Helena Camargo de Staal (1998), e a fotografia, à direita, do acervo de Klaus Werner.

Não sabemos em que momento a fotografia do ator foi feita, se o figurino já estava pronto porque, como vimos antes, Carila Matzenbacher conta que as peças foram “submetidas a tratamentos de desgaste”. Podemos ficar em dúvida se este seria o estado final da composição porque não se percebe o desgaste, exceto, talvez, pela falta do botão no punho do casaco.

Se procurarmos o verbete “Figurinos” no *Léxico de pedagogia do teatro* (ANDERSON; MUNIZ; STANISLÁVSKI, 2015, p. 78-79), vamos encontrar a informação de “seis elementos que vão ampliar o poder simbólico do traje”, que seriam: cor, forma, volume, textura, movimento e origem, que podemos utilizar para analisar este figurino e é por esta razão que repetimos a imagem do desenho ao lado do figurino vestido pelo ator.

Embora o desenho possa, à primeira vista, aparentar possuir baixa definição, na comparação entre as duas imagens podemos observar que todos os elementos do figurino construído estão representados no desenho. Este desenho é um projeto, e pode ter sido utilizado para apresentação da proposta para o figurino (o desenho foi extraído de um livro sobre o diretor, José Celso).

É importante notar que não estão representadas apenas as partes constituintes do figurino, mas podemos perceber uma expressão do peso das peças sobre o ator (o “movimento”), especialmente na forma que acompanha os ombros. A expressão de peso do tecido, em uma forma de casaco, nos faz associá-lo à lã, e então podemos imaginar a textura. O desenho

também evidencia o relevo das dobras da superfície, o jogo de luz e sombras, a expressão plástica. Revendo o desenho cuidadosamente podemos perceber a precisão da representação, a qualidade do projeto em sua função de comunicar uma ideia para a direção e para a produção.

A outra peça em que Medeiros vai trabalhar em 1963 é *As Aventuras de Ripiô Lacraia*, de Francisco de Assis, direção de José Renato, que possui elementos da literatura de cordel. O projeto fazia parte de uma iniciativa liderada por Roberto Freire, diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) que buscava tornar o teatro mais acessível ao público popular⁴⁵ (CAMARGO, 2017, p. 229–230). Medeiros conta que foi quando assistiu a este espetáculo que Joaquim Pedro de Andrade pensou em convidá-lo para participar da produção de *Macunaíma*. (1977).

Neste mesmo ano de 1963, K. M. Eckstein veio ao Rio de Janeiro pela primeira vez e fez contato de Joaquim Pedro de Andrade⁴⁶. Eles conversam longamente no Hotel Excelsior, onde ele estava hospedado, estabelecem uma amizade muito duradora e Joaquim Pedro o apresenta a outros diretores do Cinema Novo. Em 1965, Eckstein publica o artigo *Cinema Novo, Über den jungen brasilianischen Film* (Cinema Novo: Sobre o Jovem Cinema Brasileiro) na revista *Der Monat*, o primeiro artigo detalhado para o público alemão sobre o início do movimento.

Enquanto ocorria a produção de *Capitu* em 1967, Joaquim Pedro de Andrade dirigiu o documentário *Cinema Novo (Improvisiert und zielbewusst)* (1967) a convite de Eckstein, para a televisão alemã ZDF. Em seguida, Joaquim Pedro realiza o documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova*, com financiamento da Olivetti (ARAÚJO, Luciana Corrêa de, 2004, p. 13), e no final de setembro, Joaquim Pedro convida Eckstein para fazer a produção executiva de *Macunaíma*.

1.2 MACUNAÍMA

Joaquim Pedro de Andrade diz que *Macunaíma* é uma obra que “recusa qualquer formalismo equilibrador” (ANDRADE, 1976). Nossa análise busca demonstrar que o filme rompe com algumas convenções, como os limites da película em relação à exposição à luz. Contudo, a obra estabelece uma forma própria que se mantém coerente em seus próprios

⁴⁵ O espetáculo começava com uma apresentação circense na parte externa do Teatro Nacional de Comédia, na Av. Rio Branco, mas na sexta-feira às 18:30, a estreia para a crítica especializada, a parte externa foi proibida, com a explicação de que atrapalharia o trânsito. *Jornal do Brasil*, 26 de out., 1963, p.5.

⁴⁶ Eckstein obteve o contato de Joaquim Pedro através de uma amiga argentina que morava em Salvador e pesquisava candomblé. Ela o visitou em Washington, onde ele trabalhava para a TV alemã, ZDF, falou sobre o Joaquim Pedro e passou seu contato para Eckstein.

termos. Mário Carneiro explica a respeito da técnica da fotografia empregada por Cosulich e a relação com o registro de cores, que afeta a direção de arte:

O Guido Cosulich, que tinha feito [a direção de fotografia] o filme do Walter Lima Júnior, *Brasil, ano 2000*, e tinha inventado um negócio chamado *tropicolor*, que era usar os filmes da Kodak com a nossa luz bruta, sem nenhum apoio de rebatedor, deixando rolar... Valorizando o rosto do ator e o fundo seja ele qual fosse, ficaria mais claro, segundo as circunstâncias de cada momento. E assim foi feito *Macunaíma*, Joaquim gostou muito, ficou bem interessante e tem uma cenografia extraordinária do Anísio Medeiros, que serviu pra poder segurar essa coisa meio rude da luz, foi amparada por uma alta sofisticação da cenografia... Se por um lado, o filme ficou informal pelo lado luminoso, ele ficou super formal pelo lado da cenografia do Anísio, e fizeram um trabalho altamente enriquecedor... Não adianta dizer que é um filme informal, porque não é. É um filme super-requintado. Agora, a luz dele é uma luz propositadamente abasileirada, porque os filmes não foram feitos pra nossa luz, foram feitos pra luz de estúdio, luz europeizada. Mas aqui se comportam muito galhardamente, como se viu. (CARNEIRO, 2000).

Carlos Ebert também nos traz contexto técnico e histórico das características cromáticas da fotografia de *Macunaíma*:

A assimilação da cor pelo Cinema Novo se deu de forma bastante assimétrica. De um lado alguns diretores de fotografia com uma boa formação estética e um olhar educado em outras atividades artísticas, notadamente na pintura e na fotografia fixa, mas que ainda não tinham total domínio da teoria e da tecnologia da cor no cinema. De outro, profissionais estrangeiros com mais conhecimento e prática da cor, mas um tanto “engessados” pelo respeito excessivo aos limites que o suporte apresentava naquele momento. Um ponto de equilíbrio entre estas duas correntes é o trabalho do italiano Guido Cosulich no filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Ali o emprego da cor se destaca como elemento expressivo da narrativa cinematográfica. Um toque “tropicalista” e uma ligeira superexposição, temperam a efusividade das cores propostas pela direção de arte e pelo figurino. Mas, como uma herança da fase anterior preto e branco do movimento, persiste nos interiores o uso de muita luz rebatida e difusa, um fill light dominante que “achata” o sujeito contra o fundo⁴⁷. (EBERT, 2010).

Conversando em português fluente, mas com leves transferências linguísticas que preservamos no texto, K. M. Eckstein fez um depoimento a respeito das condições da produção.

Nessa época havia um fotógrafo argentino muito bom, que trabalhou bastante no Rio de Janeiro. [Ricardo Aronovich] era muito amigo meu, éramos sócios. Nós queríamos que fosse ele a filmar [*Macunaíma*] e ele quis saber onde eram as cenas principais em termos de desafios para a fotografia. O Joaquim e eu, mostramos o Parque Lage onde haveria a cena da feijoada e explicamos que não haveria dinheiro para colocar lá holofotes para iluminar artificialmente a cena. Tinha de ser filmado como era, com a luz que tinha lá no dia. E aí o Ricardo Aronovich falou: “Não, então eu não vou fazer esse filme!” (ri). Eu acho que depois do sucesso do filme, ele pode ter sido um pouco... pensado um pouco sobre isso (ri). Aí você tem um pouco o clima em que [o filme] foi feito. Quer dizer, o dinheiro para colocar lá uma iluminação artificial, com grandes luzes, para iluminar toda a piscina com toda essa coisa que [a cenografia]

⁴⁷ O efeito é bastante evidente nas cenas internas da casa de Ci (Dina Sfat).

jogou lá dentro de feijoada... não deu, né? Não tinha dinheiro para isso. O Joaquim conhecia o Guido Cosulich, e ele topou. (ECKSTEIN, 2024).

Quando perguntamos a respeito das filmagens de *Macunaíma*, Eckstein nos esclareceu que a filmagem ocorreu nos meses de setembro a novembro de 1968, e nos enviou fotografias de uma agenda da época com algumas datas de filmagem específicas. As fotografias possuem algumas poucas anotações sobre o início e o final de filmagens em algumas locações, mas faltam muitas para completar a informação completa do que foi a agenda de filmagem. Vários dias também possuem marcas pretas com caneta grossa, que ele explicou, eram anotações pessoais.

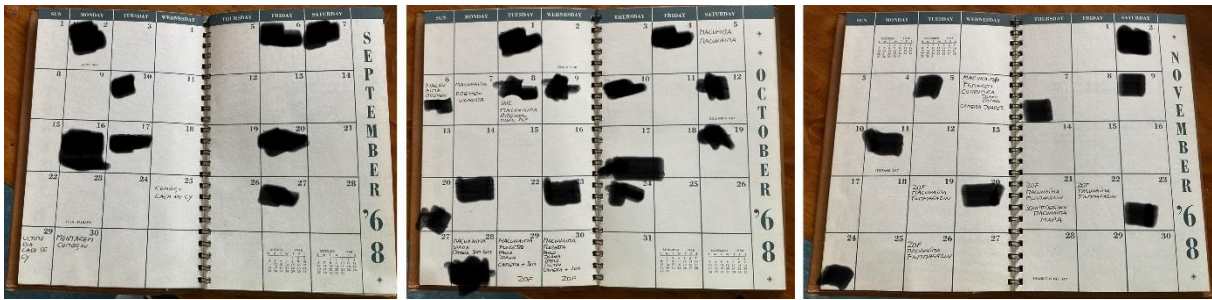
Em sua biografia (2019) ele explica que o trabalho de organização dos fluxos financeiros era bastante intenso. Ao longo da filmagem ele precisava entregar relatórios, as notas fiscais, para que pudesse receber as partes subsequentes dos recursos. Desta forma, ele que não conseguiu acompanhar todos os dias de filmagem, e talvez seja por isso que a sua agenda não identifique todas as cenas e datas, mas a visualização nos dá alguma ideia dos tempos entre locações diferentes.

A primeira anotação é dos dias de filmagem na locação “Casa de Cy”, que se inicia no dia 25 de setembro de 1968 e vai até o dia 29, portanto, 5 dias que resultaram em cerca de 11 minutos no filme. O dia 30 assinala o início da montagem⁴⁸. Nos dias 28, 29 e 30 de outubro temos notas sobre filmagens “Uiara, Floresta” e nomes de atores. Cenas que ocorreram na Barra da Tijuca e arredores da lagoa Sernambetiba (BENTES, 1996, p. 76) realizadas, não por Cosulich, mas por Affonso Beato. A última informação é da filmagem da cena do Curupira, filmada no dia 6 de novembro, também com Beato.

Não temos a informação se estas anotações marcam a ocupação da locação para as construções do departamento de arte, de pré-light, etc., ou se indicam dia de filmagem propriamente.

⁴⁸ Talvez a data se refira à recepção do primeiro material retornando do laboratório porque, em conversa com Eduardo Escorel para esta pesquisa, ele nos informou que a montagem deve ter começado em janeiro de 1969.

Figura 20: Agenda de filmagem.



Fonte: Acervo de K. M. Eckstein.

Quando perguntamos a Eckstein sobre o trabalho com Anísio, ele mencionou que se impressionou principalmente pelo trabalho de aproveitamento e resultado plástico das locações para as filmagens das cenas de interiores da mansão de Venceslau, que foram realizadas no Salão Assyrio, no piso inferior do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e nas cenas da festa de casamento da filha de Venceslau, na piscina da mansão no Parque Lage. Vamos fazer uma análise da construção da arte destas cenas para compreender as operações realizadas por Anísio Medeiros nestas locações.

1.2.1 Cenas filmadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Observando a utilização de locações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para a filmagem de 3 cenas, verificaremos a coerência da continuidade visual do filme a que nos referimos no capítulo 1 ao descrever características do trabalho de Anísio Medeiros, ao mesmo tempo em que constatamos que as soluções da direção de arte articulam as três possíveis estratégias visuais identificadas por Débora Butruce.

Podemos identificar a articulação plástica interna à cena e em continuidade com o filme através da tonalidade e saturação das cores. Nesta cena, essas características estão perfeitamente representadas pelo roupão, que está sobre uma cadeira, ao lado banheira. O figurino geralmente é a peça-chave da direção de arte para promover a sensação de unidade visual do filme, presente aqui inclusive no papel crepom utilizado nas flores que cobrem as moças ao fundo.

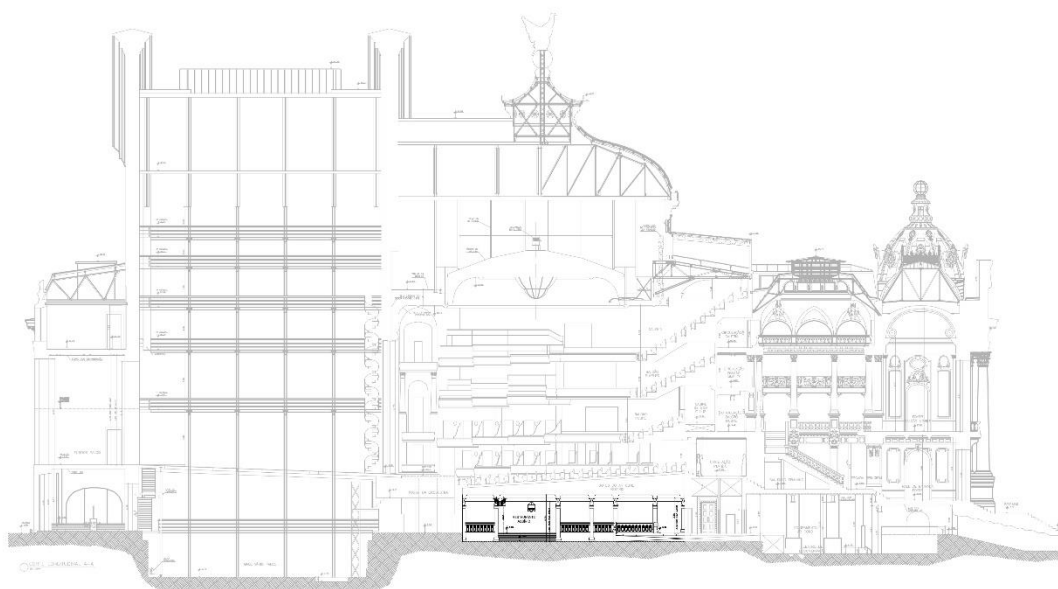
Figura 21: Venceslau na banheira (à direita). À esquerda, fotografia da mesma fonte no Salão Assyrio, realizada pelo autor em 2024.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

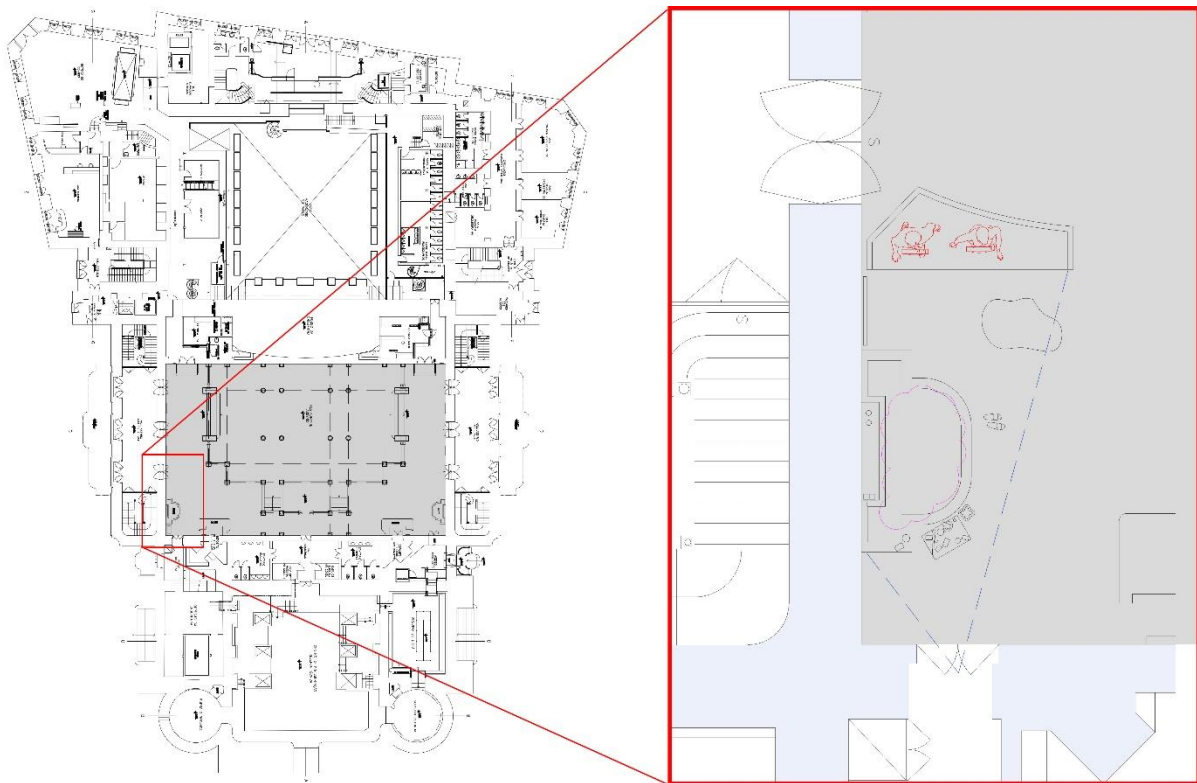
A cena foi filmada em uma das fontes do espaço do Salão Assyrio que fica no nível inferior à plateia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 22: Corte do edifício do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com realce na localização do Salão Assyrio, ao nível do piso exterior, sob o nível da plateia.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 23: Planta do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao nível do Salão Assyrio. O espaço do salão está identificado pela cor cinza. No desenho à esquerda, em vermelho destacamos a localização da parte do Salão onde foi filmada a cena da banheira. No lado direito temos uma ampliação da planta da esquerda.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

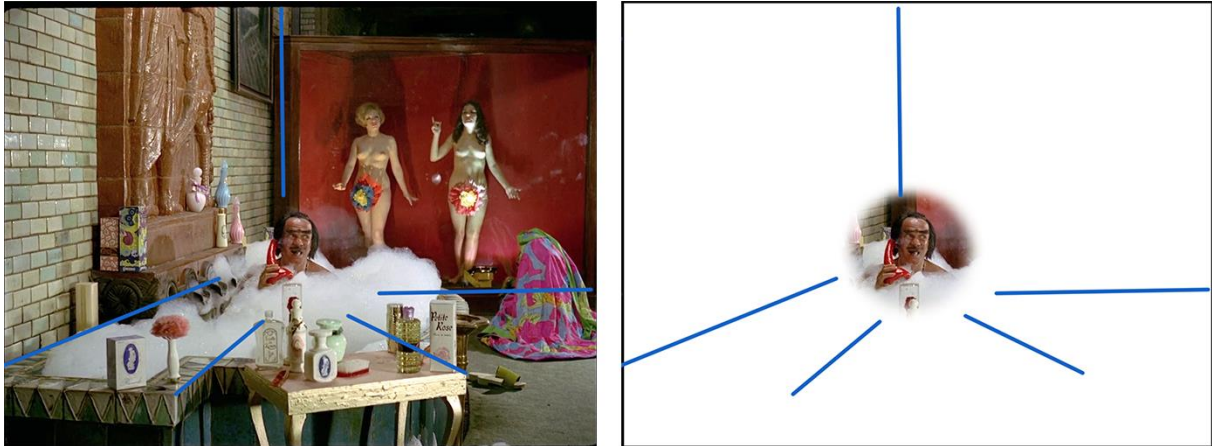
No desenho da planta do detalhe, à direita, estão representadas a fonte que funciona como banheira e todos os elementos que compõem a direção de arte da cena: O expositor com duas pessoas, o roupão, os tamancos, o cinzeiro com pedestal, a mesa dourada e os produtos de toalete. Está também representada a posição da câmera e o ângulo de cobertura de sua visão (em linhas tracejadas).

Na cena de 34 segundos a câmera permanece estática e não há cortes. O único movimento é do ator ao telefone, e sua presença se desenvolve quase que totalmente envolvido pela espuma na banheira, em uma pequena área central da imagem. Apesar disso, a cena mantém ritmo e tensão, porque, no diálogo telefônico, Venceslau interage com Macunaíma, que revela nervosismo enquanto começa a construir seu disfarce de mulher. Simultaneamente, a direção de arte enriquece a imagem com múltiplas camadas de informação, destacando o personagem ao estabelecer uma hierarquia de atenção na composição.

Ao fundo foi posicionado um grande móvel expositor onde aparecem duas mulheres: mais uma das inúmeras e esdrúxulas coleções de Venceslau. As linhas do quadro do móvel,

combinadas aos eixos estabelecidos pelos elementos da direção de arte, direcionam o olhar para o centro da imagem.

Figura 24: Organização de linhas de força visual através dos elementos da direção de arte direciona as atenções para o ator no centro do campo da imagem.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O ator está quase que exatamente no centro da imagem, as linhas dos rejuntas da cerâmica da grande parede à esquerda ressaltam a percepção da perspectiva que direciona o olhar para o centro do quadro. A linha do encontro da parede com o plano do topo da banheira funciona graficamente em conjunto com outras linhas: da mesa dourada colocada no alinhamento para enquadrar o ator e do móvel expositor ao fundo, que conduzem mais precisamente o olhar para o ator.

Esta é a primeira aparição do móvel expositor com pessoas nuas que retornarão na cena seguinte, quando Macunaíma visita Venceslau disfarçado como uma mulher, e também na cena em que Macunaíma invade a mansão de Venceslau e é surpreendido por Ceiuci, esposa de Venceslau, e as filhas do casal, que tentam cozinha-lo.

Nesta primeira aparição, a apresentação das moças nuas em um expositor introduz o tema do colecionismo que revelam algumas obsessões problemáticas de Venceslau que, acrescentados aos artigos de toalete, que combinam a ideia de luxo, vaidade, e temas críticos em tom de escárnio vão se acumulando na percepção do personagem, como a despersonalização do erotismo, objetificação dos corpos e futilidade.

Figura 25: Objetos contém subcamadas de sentidos.



Fonte: À esquerda, propaganda dos telefones Ericofon em publicação nos EUA. À direita, *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

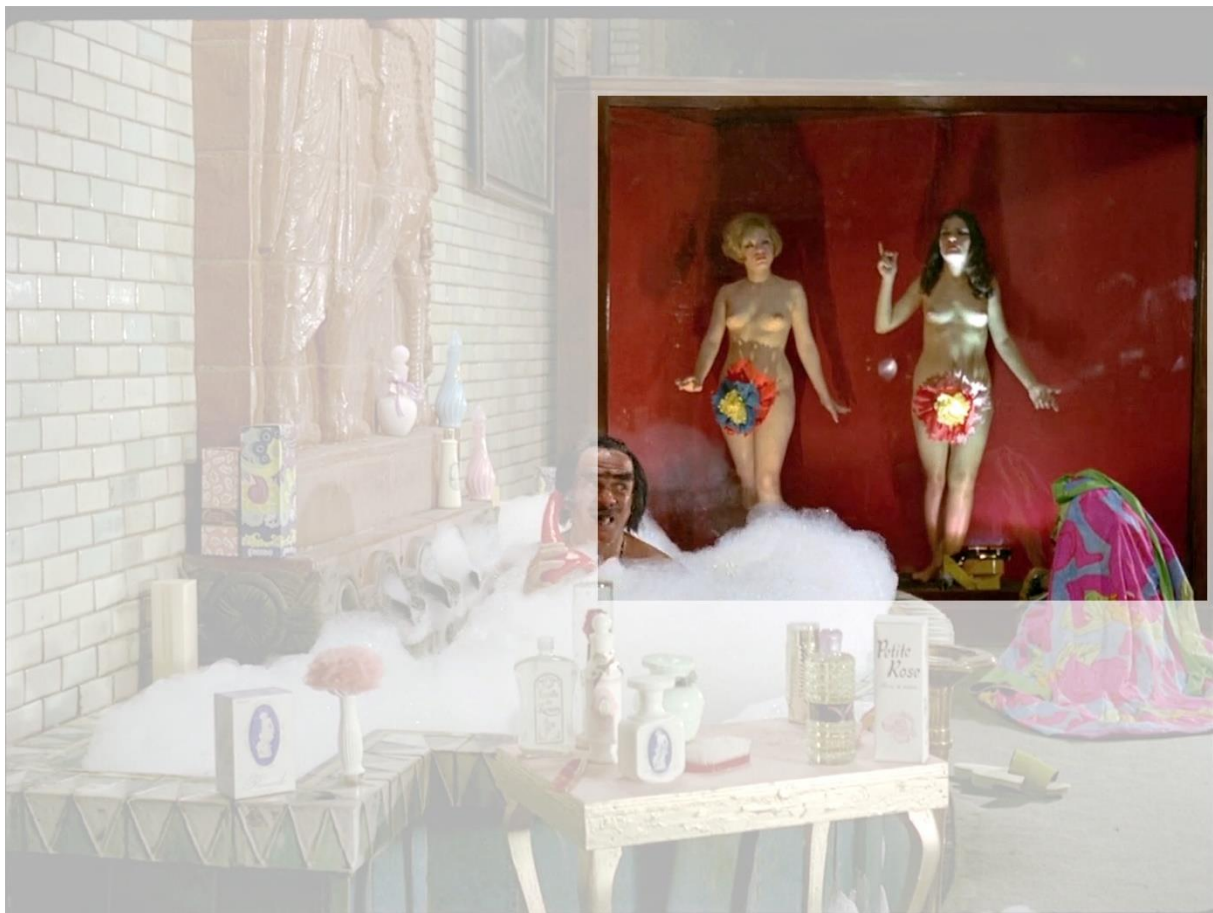
Ao longo da conversa ao telefone, depois que reconhecemos Venceslau, seus movimentos mais restritos dentro da espuma da banheira convidam os olhos a explorar outras partes do enquadramento da câmera fixa. Detalhes dos objetos trazidos para a decoração da cena vão sendo descobertos trazendo informações que se acumulam em camadas de sentidos, como o telefone de uma peça com discador na base.

O *Ericofon* (na imagem acima, à esquerda) foi desenvolvido pela empresa sueca Ericsson e produzido dos anos 1950 até 1982 em mais de 30 cores, explorando as possibilidades do plástico que passava a substituir a baquelite (desenvolvido por Leo Baekeland) neste tipo de aparelho. Por possuir estas características, seu desenho é marcante da época, e podemos inicialmente confundir com o modelo de Venceslau, que é sutilmente diferente: semelhante a um órgão genital masculino, participa do tema da erotização complexa introduzida pelo uso do expositor e do banho de espumas, e ainda ironiza o desenho do *Ericofon*.

Considerados em um contexto de crítica associada ao humor da época da produção, os tamancos no chão ao lado da banheira podem ser interpretados através de uma perspectiva que mobiliza ironicamente os estereótipos. Através desta lente, os calçados representam resquícios das origens humildes que o personagem mantém após conquistar a riqueza, pela associação dos tamancos com o enriquecimento não acompanhado de sofisticação. Com o passar dos anos, à época desta pesquisa, poderia-se pensar que estabelece simultaneamente uma crítica à própria prática da estereotipização por causa do tratamento cômico.

A mesa dourada colocada mais próxima à câmera e destacada pelo brilho da iluminação (lembrando que o filme inicialmente foi assistido em amplas telas de cinema), evidencia as pernas cabriole (em forma de “S”), de construção mais complexa que sugerem sofisticação. No entanto, em combinação com o acabamento evidentemente cenográfico da peça, poderia-se interpretar como revelação intencional de sua artificialidade, em uma operação de distanciamento do realismo. Esta abordagem estabelece coerência com a falta de continuidade de estilo entre este móvel e o expositor, e com o estranhamento causado pelo vão escuro por cima do expositor, que evidencia que só se utiliza uma parte de um espaço maior. Soma-se a isso detalhes como o vão no desencontro do expositor com a parede lateral, que não seria aceitável em um espaço real.

Figura 26: Os expositores da coleção de pessoas.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A utilização do expositor ocupando grande parte do enquadramento, que possui forma retangular, associado à utilização do fundo homogêneo (vermelho), tende a sugerir um quadro dentro do enquadramento. Enquanto escutamos o diálogo de Venceslau com Macunaíma, o

efeito operado pela direção de arte aproxima-se da criação de uma tela dividida. Tomando a teoria de Débora Butruce como viés de análise, esta construção, somada ao controle de atenções do olhar analisados anteriormente, evidencia o aspecto da *articulação compositiva* desta solução da direção de arte em uma expressão que talvez se pudesse dizer extrema, quando chega a sugerir um enquadramento do olhar dentro do quadro da imagem.

A respeito do móvel expositor, também se poderia notá-lo como uma referência às chanchadas, quando lembramos que em *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle, cenografia de Pablo Olivo, há o número musical *Capas de revistas*, em que várias capas de periódicos da época são representadas na forma de dioramas com mulheres dentro dos expositores. Quando se conhece o filme, uma outra percepção seria de homenagem a Grande Otelo, se lembramos que é o único momento naquele filme em que o ator, que é protagonista, e talvez se pudesse dizer, fonte da articulação de um modo de atuação em *Macunaíma*, deixa os personagens subalternos para interpretar o papel de galã, cantando e dançando *No taboleiro da baiana*, de Ary Barroso, com a atriz Eliana.

Figura 27: Grande Otelo e capas de revistas representadas como dioramas no filme *Carnaval Atlântida*.



Fonte: *Carnaval Atlântida*. José Carlos Burle, 1952.

Explicitando a observação de Eckstein a respeito da capacidade de síntese, economia de recursos e aproveitamento da locação ao descrever o trabalho de Medeiros, podemos separar visualmente os elementos que foram trazidos ao Salão Assyrio para decorar esta cena com o objetivo de salientar que são pouquíssimos objetos, e de montagem muito rápida.

Figura 28: Venceslau e elementos de decoração da locação.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Observados isoladamente, o tipo, escala e o número de objetos que foram trazidos para adaptar o que é oferecido pela locação na fonte do Salão Assyrio, evidenciam a simplicidade e economia da solução, que poderia ser montada com rapidez.

Nesta última imagem não estamos considerando o móvel expositor como objeto trazido pela direção de arte porque, pesquisando a história da ocupação do Salão Assyrio, encontramos a informação de que a partir de 1950 o espaço foi ocupado pelo Museu dos Teatros até 1976, e encontramos uma fotografia do espaço expositivo, que se vê a seguir.

Figura 29: Fotografia do Museu dos Teatros na década de 1950, que ocupou o Salão Assyrio no período de 1950-1976.



Fonte: Acervo do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC/FTMRJ.

Em contato com Carolina Oliveira da equipe do CEDOC/FTMRJ, confirmamos que os expositores utilizados pela direção de arte na composição dos ambientes internos da mansão de Venceslau eram de propriedade do Teatro Municipal, embora não estejam mais no Teatro.

Na imagem acima, à direita, o sofá com encosto curvo que é muito semelhante a uma peça que é utilizada na cena da visita de Macunaíma a Venceslau, que se observa na próxima figura, ao fundo e à direita, atrás do projetor de filmes, compondo uma área de estar no espaço da mansão.

Figura 30: Sofá ao fundo, atrás do projetor de filmes, na cena em que Macunaíma visita Venceslau.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Não podemos afirmar que outros móveis utilizados na cena fizessem parte do acervo do Museu, pois o CEDOC não possui uma lista do patrimônio da época, impossibilitando uma verificação direta. Entretanto, a partir da percepção do sofá e da poltrona, e da observação dos demais móveis, poderíamos ao menos suspeitar que fossem do acervo.

Uma possível exceção seria o conjunto formado pelo projetor de filmes, pela lata do filme de projeção (visível acima) e pela tela de projeção manipulada por Venceslau. Esses objetos são industrializados, aparentam ser reais e da época da filmagem.

Por outro lado, os demais móveis e objetos possuem um estatuto diferente. Em geral são móveis de época, constituem outra coleção de Venceslau, mas muitos são réplicas (como o biombo mostrado na figura acima). Um exemplo disso é o *recamier*, também na figura acima, que possui proporções estranhas e, na cena, demonstra instabilidade, sugerindo tratar-se de uma dissimulação oculta pelo tecido com estampa de pele de tigre.

Figura 31: A tela de projeção de filmes, o equipamento tecnológico/industrializado de Venceslau, manipulado de forma eroticamente sugestiva em uma perspectiva cômica.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Outro elemento que pode ter sido trazido pela produção de arte é o tecido com estampa de pele de tigre, que vemos acima e que depois será vista na cena da feijoada, desde o percurso inicial de Macunaíma e Venceslau pela *loggia* e na plataforma de Venceslau e Ceiuci ao lado da piscina.

E finalmente, as decorações em papel crepom na mesa de chá, nas pessoas dos expositores, por serem do mesmo material da roupa de príncipe do início do filme e que surgirão novamente nas decorações da plataforma dos noivos, na cena da festa de casamento com feijoada. Se a maior parte do mobiliário da cena era do acervo, da mesma forma que na cena da banheira, poucos elementos teriam que ter sido trazidos para complementar a decoração da cena.

Figura 32: O serviço da mesa de chá, com moringa de barro, e sua decoração em papel crepom, semelhante ao figurino do príncipe, do início do filme

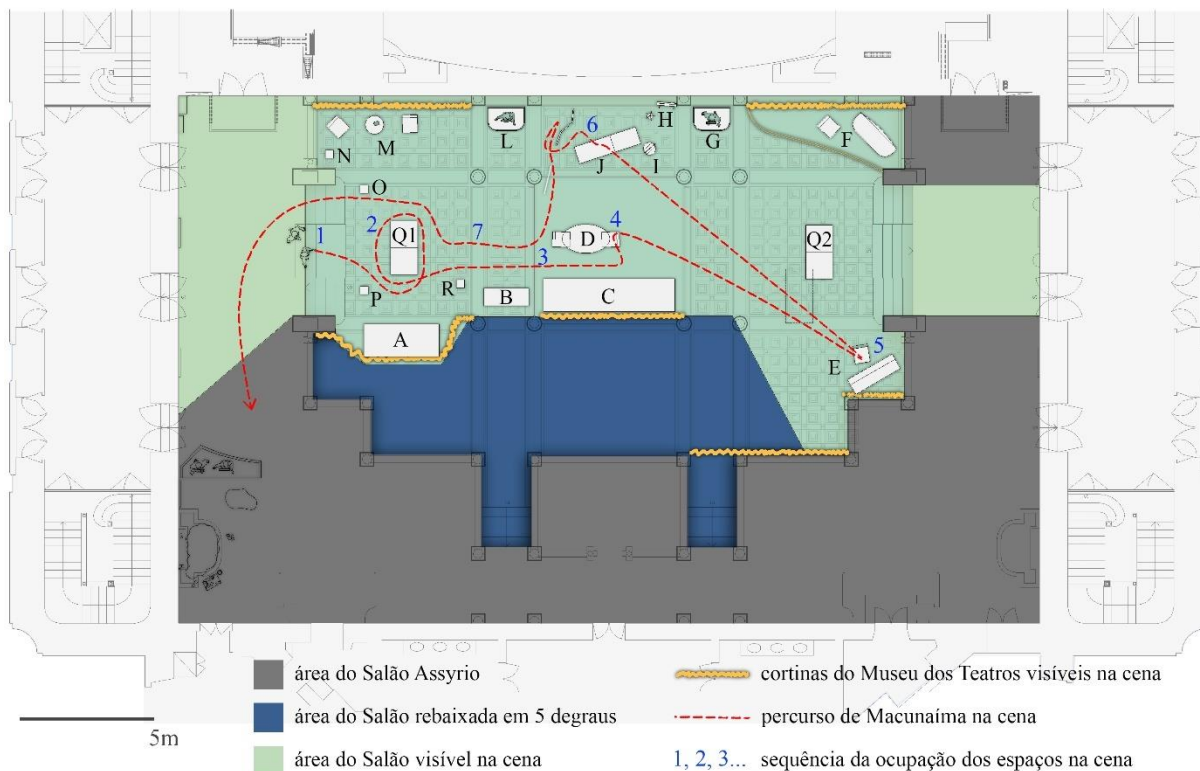


Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A cena nos conta uma visita de Macunaíma a Venceslau para conseguir lhe tomar o muiraquitã. A rubrica da cena em uma versão do roteiro identificada como 2º tratamento, encontrada no acervo de Joaquim Pedro de Andrade descreve o serviço de chá na mesa posta exatamente como é descrita no livro de Mário de Andrade “com louça branco-encarnada de Breves e cerâmica de Belém”. (ANDRADE, Joaquim Pedro de, 1968, p. 24).

O que observamos na solução para a cena são as presenças contrastantes da moringa de barro queimado para água fresca – peça cerâmica, como está na rubrica – na mesa com o serviço de chá de peças de porcelana e prata de aparência europeia. Encontramos também as cores vibrantes da decoração em papel dos bombons oferecidas por Venceslau com a intenção de seduzir a “jovem recentemente desquitada”.

Figura 33: Planta de ocupação do Salão Assyrio para a filmagem da cena em que Venceslau recebe Macunaíma, disfarçado de "jovem recentemente desquitada" em sua mansão.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

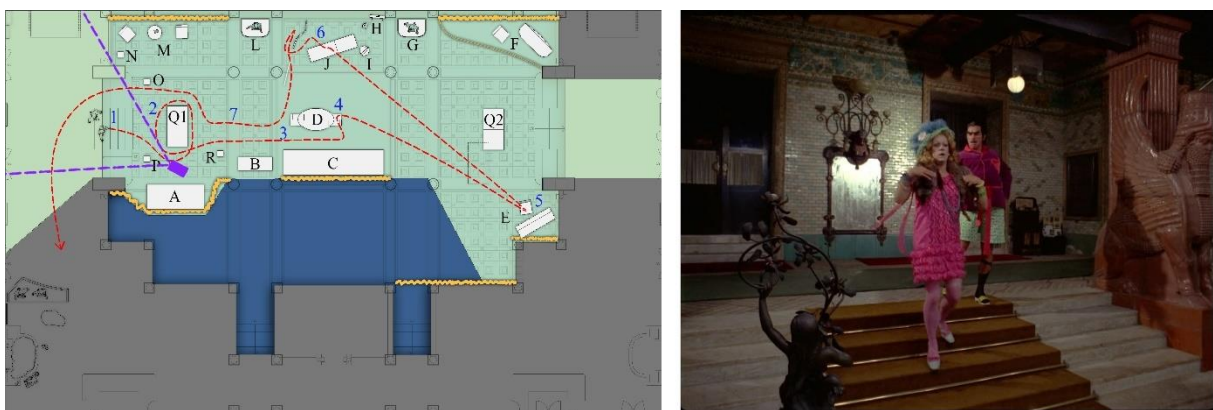
A representação dos espaços sociais internos da mansão de Venceslau foi concebida em parte da área do Salão Assyrio. A área total do Salão (indicada em cinza) é de aproximadamente 630 m², mais do que o dobro da área descoberta do pátio onde está a piscina do palacete do Parque Lage, onde se filmou a cena da festa da feijoada, com aproximadamente 300 m². Por um lado, as superfícies do Salão são muito adequadas simbolicamente ao personagem Venceslau. A cerâmica de revestimento possui desenhos que reproduzem uma instalação do Museu do Louvre onde se expõe Trata-se de uma área possivelmente excessivamente grande para a cena, que exigiria muito investimento para preparar e iluminar para poder ser filmada, e ao mesmo tempo, de difícil delimitação visual devido às suas larguras e à altura do pé-direito, que entrariam em quadro em diversos momentos por causa das grandes distâncias.

Uma das formas de lidar com a situação, evitando a necessidade de decorar uma área muito grande, seria restringir o direcionamento da câmera, impedindo que esta pudesse girar para todos os lados, no entanto, esta liberdade dinamiza a cena em que a câmera percorre um percurso seguindo os personagens, de ponto a ponto. Nesta cena a tensão é construída pelos

movimentos duplos de aproximação e desvio evasivo em sequência de Macunaíma, enquanto este procura se esquivar dos avanços de Venceslau. O desenvolvimento destes movimentos contrários e em sequência se representam no espaço, com a câmera acompanhando o movimento. Assim, as distâncias entre as posições são parte importante da construção da cena.

O Salão possui uma grande área no centro rebaixada em 5 degraus, representada em azul na imagem acima, onde a câmera já está situada na abertura da cena, quando Macunaíma chega para a visita a Venceslau, na posição marcada como “1” em seu percurso pelo espaço.

Figura 34: Abertura da cena da visita, a posição da câmera está representada em roxo.



Fonte: Desenho: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Imagem: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

No primeiro plano à esquerda podemos ver o objeto marcado como “P” na planta, que é uma escultura que aparenta ser de bronze, uma figura feminina com elementos que a identificam com o estilo Art Nouveau.

Figura 35: Macunaíma na posição “2”, a posição da câmera está representada em roxo.



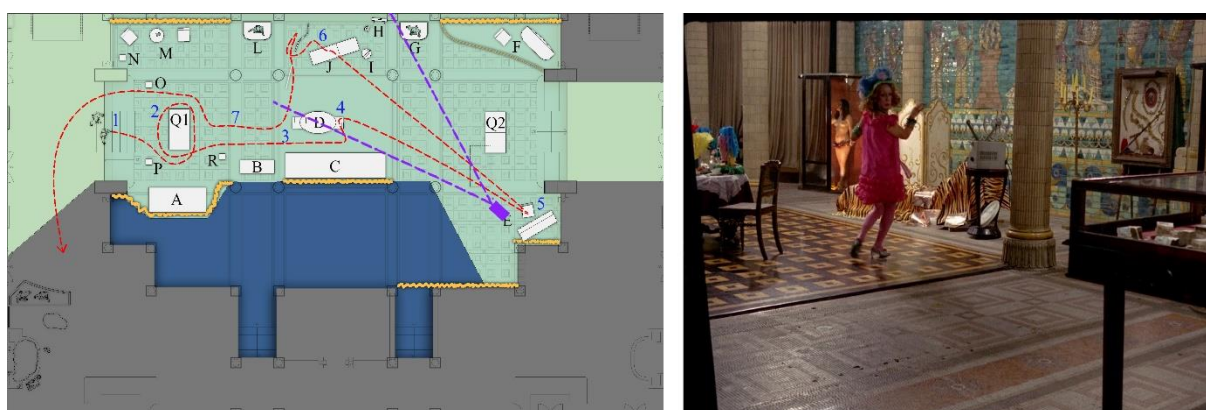
Fonte: Desenho: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Imagem: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Na posição “2” a câmera acompanha Macunaíma procurando esquivar-se de Venceslau circundando o móvel expositor “Q1”, um diorama horizontal onde se vê a representação tridimensional de animais semelhantes ao dragão de Komodo. O expositor é idêntico ao móvel que aparece na fotografia do Museu dos Teatros da década de 1950. Na imagem também se pode observar o móvel “A”, onde estão expostos desenhos, revistas, fotografias, diplomas, uma série de objetos que poderiam estar expostos no contexto do Museu.

Neste plano da cena, de menos movimento, podemos também observar os detalhes da caracterização do disfarce de Macunaíma. A execução do vestido e do chapéu possui um acabamento que o aproxima de uma fantasia, e neste sentido é coerente com a abordagem de representação da mesa cabriole dourada da cena da banheira. No entanto, o efeito é sutilmente diferente, adequado por se tratar de um figurino do ator, porque é enriquecido de muitos detalhes, como a estola de raposa, muitos adereços, peruca, maquiagem no rosto e a cor do esmalte.

Nesta imagem, seria possível que todos os objetos fossem aproveitados do acervo do Museu, sendo a caracterização do personagem o único elemento introduzido pela direção de arte na locação. Esta caracterização, em que se observa um distanciamento do realismo, mantém coerência com as soluções apresentadas em outras cenas do filme, estabelecendo assim uma visualidade singular e que se preserva em unidade no conjunto da obra.

Figura 36: Macunaíma foge em direção à posição 6, onde está o *recamier* e o projetor de filmes, a posição da câmera está representada em roxo.

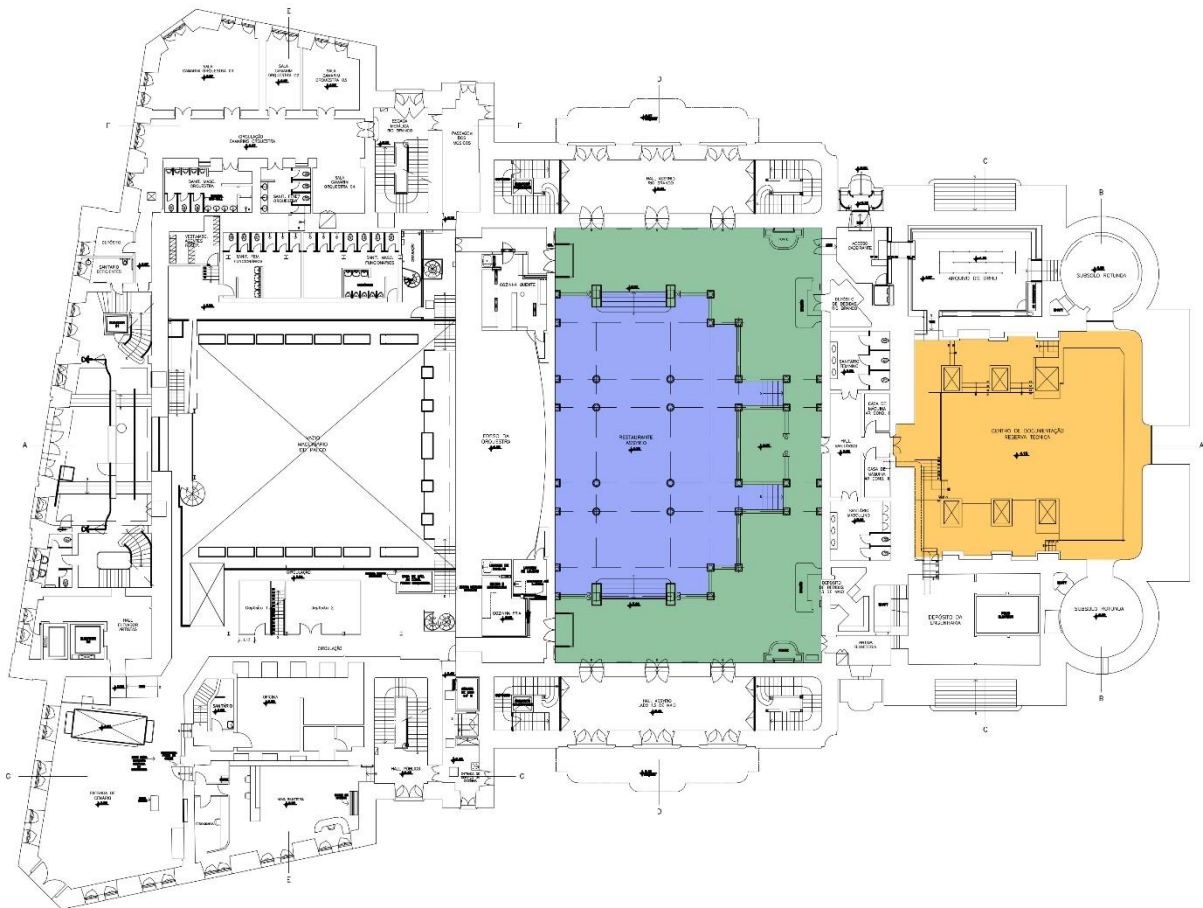


Fonte: Desenho: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Imagem: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Um dos fatores que facilitaram a viabilização para a utilização do espaço foi a existência das cortinas do Museu dos Teatros, que apresentamos na fotografia do acervo do CEDOC do

Teatro. que se delimita em grande parte por uma cortina, que também se identifica na fotografia do Museu dos Teatros, dos anos 1950, que exibimos anteriormente.

Figura 37: Planta do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao nível do Salão Assyrio. O espaço do salão está identificado pela cor verde, e a parte rebaixada em azul. Em laranja, identifica-se o espaço que hoje é ocupado pelo CEDOC, onde provavelmente foi filmada a cena na cozinha da mansão.



Fonte: Desenho: Elaborado pelo autor a partir do desenho técnico original cedido pelo setor de engenharia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Observando os desenhos técnicos do edifício, o único local onde encontramos uma abertura para o exterior em que as laterais são curvas localiza-se na área da reserva técnica do CEDOC, que se vê na figura acima, no lado direito e ao centro da área marcada em laranja.

Esta característica pode ser observada no fundo da cena da cozinha, quando Macunaíma é levado por Ceiuci e as filhas para ser cozido em uma grande panela, na figura abaixo.

Figura 38: Ceiuci, filhinha e filhona tentam cozinhar Macunaíma.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Não obtivemos acesso a este espaço do CEDOC, mas o espaço se revela na marca “Carrier” do equipamento de ar-condicionado e identificamos a abertura com laterais arredondadas no espaço reformado, com a aparência que possui nos dias de hoje, em um vídeo de divulgação do Centro de Documentação.

Figura 39: Localização da abertura com laterais arredondadas localizada na reserva técnica do CEDOC do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: filme *Bastidores da Memória - Rio de Janeiro | Theatro Municipal - O espaço da reserva técnica do CEDOC*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dzXAtKm-IEA>. Acesso em: 1 jul. 2024.

Observando os elementos da direção de arte da cena na cozinha a partir de uma posição de câmera mais alta, podemos observar a mesma economia na introdução de elementos estranhos à locação.

Figura 40: A decoração da cena na cozinha da mansão.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Nesta imagem podemos observar os pouquíssimos objetos acrescentados à decoração da locação: a panela, onde está Macunaíma, alguns cestos, vasos, panela à direita; uma mesa e duas cadeiras de ferro, além de legumes em outras panelas menores sobre a mesa; dois castiçais gigantes e várias caveiras: uma sobre a mesa, outras no fundo da imagem, em uma panela, informando a respeito dos hábitos antropofágicos da família.

1.2.2 O palacete do Parque Lage

A cena filmada na mansão do Parque Lage ocorre próxima ao final da parte da história que se passa no espaço da cidade. Macunaíma recebe um convite para o casamento da filha Filhinha (Edy Siqueira) de Venceslau. Apesar de saber que corre perigo, ele vai à festa porque deseja recuperar o muiraquitã, que está com Venceslau.

Quando chegamos a esta cena já estamos acostumados com a forma de movimentação de Jardel Filho em sua criação do personagem Venceslau. A caracterização do personagem recebeu enfeites que forçam uma modificação na movimentação do ator, que se torna desarmônica e truncada. Ao mesmo tempo, logo no início da cena, veremos Venceslau arrastando Macunaíma pelo percurso em direção ao local da festa no entanto, nesta cena há algumas questões específicas da cenografia que poderíamos apontar.

No primeiro plano em que Venceslau surge nesta cena, ele está arrastando Macunaíma pelas pernas. Em meio ao percurso, Macunaíma assopra um dardo atingindo Venceslau, que dá um salto, e girando no ar, cai de frente para assumir uma postura de apreensão encarando Macunaíma, mas sem perder o enorme entusiasmo com a presença do convidado. Em seguida, ele coloca Macunaíma nas costas e o carrega por todo o trajeto até o fim do espaço da primeira *loggia* e continua carregando-o até chegar próximo à segunda plataforma instalada na outra extremidade da piscina, depois de atravessar para o espaço onde ocorre festa. Ali, eles sobem na plataforma e Venceslau coloca Macunaíma para balançar em um trapézio. É a primeira vez que Venceslau demonstra força física e é a primeira vez em que o filme expõe a estrutura daquilo que é a cenografia.

Para poder interpretar desta forma a cenografia, precisamos compreender que Venceslau e Ceiuci se preocupam muito com as aparências. Quando Venceslau está sendo agredido e cai por cima de pratos de comida em um jantar em sua casa, ao invés de se preocupar com a violência que ele está sofrendo, Ceiuci grita com Venceslau: “As visita, Pietro!”.

Desta forma, podemos supor que a presença visual dos andaimes na festa de casamento da filha não deve ser interpretada como estruturas temporárias e rústicas de construção, já que seria improvável que o casal, com seu nível de exigência, permitisse tal aspecto.

Neste momento do filme, podemos supor que o que vemos é uma estrutura da cenografia que está sendo revelada para quem assiste ao filme. Neste sentido, é semelhante ao “chassi” que constrói o inchamento do corpo de Venceslau que se revela quando Macunaíma vai visitá-lo. No entanto, naquele momento, como é a primeira vez em que nos deparamos com estas “revelações” é possível compreender o fato de outra maneira. Nesta segunda vez, agora talvez seja possível entender que nestes momentos, está nos sendo permitido visualizar aquilo que constrói a ilusão.

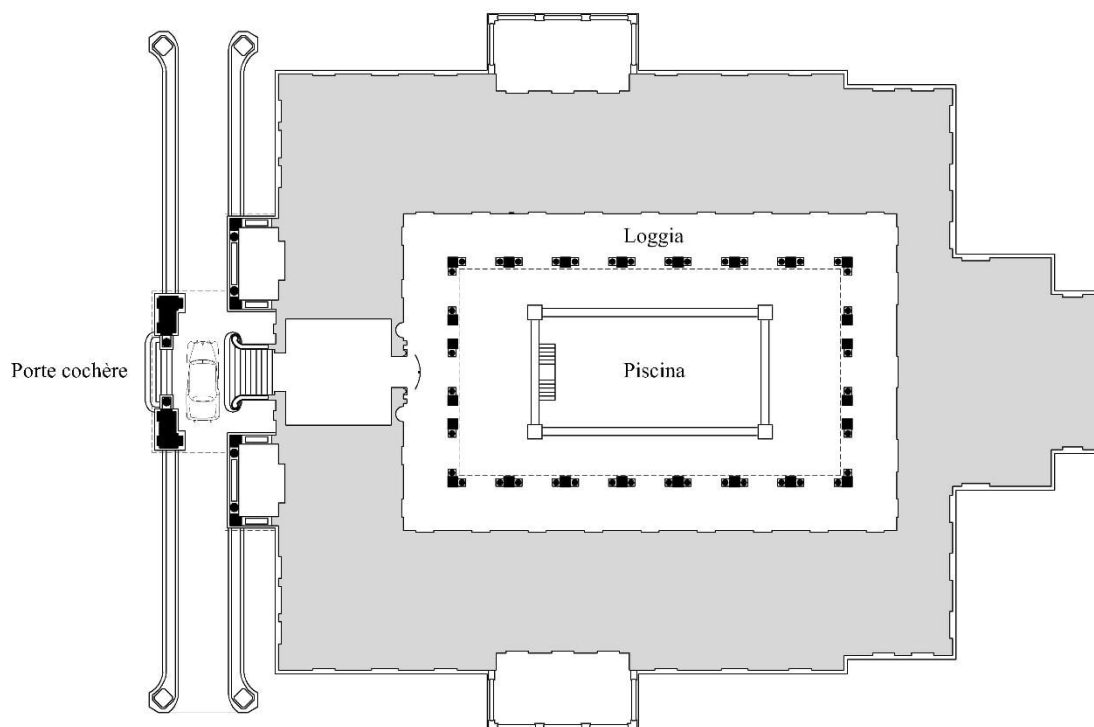
Em primeiro lugar, podemos abordar a questão da eficiência construtiva mencionada por Eckstein, que envolve um trabalho de síntese para atingir um determinado efeito. As características da locação apresentam uma grande densidade visual em seus detalhes, sendo particularmente adequadas ao personagem Venceslau devido ao estilo eclético de sua

ornamentação. Esse estilo contribui para expressar a ausência de repertório crítico e cultural do personagem, refletindo sua falta de afinidade ou desejo por um estilo único e puro. Além disso, as grandes dimensões da locação associam ao personagem a ideia de poder econômico, um aspecto importante para a narrativa e que é mantido consistentemente ao longo do filme.

Apesar das grandes dimensões do espaço, poucos elementos estáticos foram adicionados à locação (sem considerar os figurantes), para se conseguir um efeito visual dinâmico para a cena. Acontece também que a percepção das imagens se estrutura a partir do grande impacto visual dos figurinos dos personagens principais, que ocupam nossa atenção principal, e da ação dos personagens. Um dos elementos importantes nesta construção é a utilização de um trapézio, como um de circo, instalado por cima de uma piscina, onde Venceslau e Macunaíma vão se balançar.

A impressão que se procura estabelecer na apresentação do espaço é da enormidade da mansão. A primeira estratégia que podemos mencionar é no primeiro plano em que se vê a parte interna da mansão, onde Venceslau e Macunaíma percorrem um longo corredor que, na realidade, é a *loggia* lateral ao pátio da locação que veremos em seguida, mas surge aqui como se fosse um local anterior de transição para o espaço do pátio, onde acontece a festa. Através da montagem, o filme cria a ilusão de uma dimensão duplicada do espaço real da locação.

Figura 41: Planta real do Palacete do Parque Lage.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em HUE, Francisco. *Memorial do Parque Lage*.

Na figura acima podemos observar a planta da locação como de fato é. À esquerda observamos um carro chegando na posição em que o taxi que traz Macunaíma estaciona. No lado direito há escadas que levam ao corpo principal da mansão. No centro está a piscina rodeada de colunas e *loggias*. Para facilitar a compreensão do desenho, optamos por deixar em cinza a parte da mansão que não participa do filme. No centro, branco, temos o desenho das colunas (em preto) ao redor do pátio aberto da piscina. Entre as colunas e a parte cinza, localizam-se as *loggias* ao redor ao redor da piscina (partes cobertas, mas abertas para o pátio), que completam o peristilo (o conjunto pátio com *loggias* ao redor). Em cinza está representada a área ocupada pela projeção no piso da mansão, mas sem detalhes.

A primeira imagem da cena nos coloca na área da *porte cochère* e vemos Macunaíma chegando de taxi. Ao assistir ao filme hoje, mais de 50 anos após a filmagem, nossa impressão é de que o automóvel é antigo como é a época da filmagem. No entanto, trata-se de um modelo Chevrolet de 1951, e no final dos anos 60 no Brasil, a maioria dos taxis rodavam com os Fuscas 1300, de consumo mais condizente com a atividade, portanto, a chegada de Macunaíma é

tratada de forma que o público da época compreenderia de forma espetacular e divertida, ressaltada pela dinâmica da condução do automóvel, que chega veloz e freia bruscamente próximo à câmera. A cena é bastante movimentada e pode ser difícil perceber que a câmera e o fotógrafo aparecem refletidos na porta do carro com bastante nitidez, ao lado de outra pessoa que parece ser o diretor.

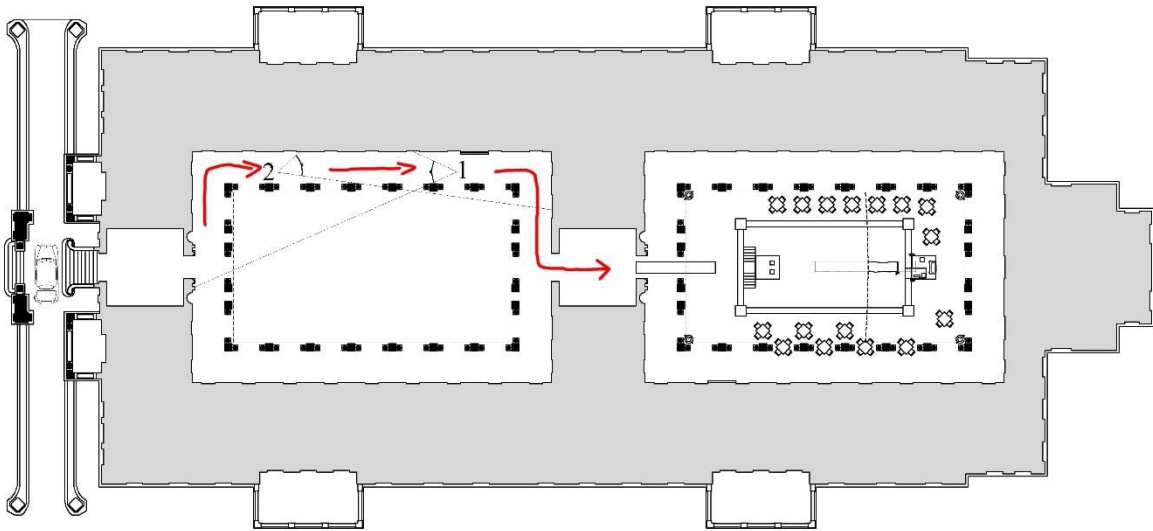
Figura 42: Macunaíma desce do táxi no espaço da *porte cochère* da mansão de Venceslau.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Na próxima imagem apresentamos uma planta do espaço diegético, que possui o dobro do tamanho do real porque a cena é construída de forma que Macunaíma e Venceslau percorrem uma *loggia*, depois atravessam uma passagem para finalmente o local da festa, como se houvesse um espaço anterior ao espaço da piscina. Desta forma, o que se constrói para a diegese é a planta no desenho abaixo.

Figura 43: Planta do espaço diegético: a ilusão da duplicação da dimensão da locação.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em HUE, Francisco. *Memorial do Parque Lage*.

Marcado em vermelho, nesta planta podemos observar o percurso inicial de Venceslau com Macunaíma, de acordo com o que se mostra no filme. A primeira câmera que mostra o espaço da *loggia* está na direção indicada pela posição (1). Inicialmente Venceslau surge arrastando Macunaíma pelos pés. No meio do trajeto, Macunaíma acerta um dardo em Venceslau e ocorre uma reversão do ponto de vista para o contraplano, estabelecendo a percepção da virada (a curva) nas duas pontas da *loggia*, que é a posição de câmera (2). Quando retomam o movimento em direção à festa, a câmera volta novamente à direção da posição (1) e com um tracking shot para trás acompanha o restante do percurso observando Venceslau carregando Macunaíma, até o momento em que eles chegam ao espaço de transição para o espaço da festa.

Figura 44: O espaço do primeiro percurso na mansão de Venceslau. À esquerda temos a vista da posição (1), e à direita, (2).



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Percorrendo os primeiros espaços na mansão, Venceslau conduz Macunaíma de forma impositiva até o local onde está ocorrendo a festa. Através de sua expressão facial, percebemos a ambiguidade de Macunaíma porque percebe perigo ao mesmo tempo que precisa estar ali para conquistar o muiraquitã.

Figura 45: Chegada ao espaço da festa.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Quando chegam no espaço de transição para o pátio onde acontece a festa, encontramos no piso uma peça de madeira com um revestimento de papel vermelho, como se fosse um tapete, decorado com confete e serpentinas que caem da cobertura pelas laterais. A forma alongada do revestimento vermelho organiza a visão, reforça a perspectiva e a impressão de distância, que já é exagerada pelo uso de uma lente angular. O espaço da locação é ampliado

pela forma dos elementos adicionados, tanto por causa da peça no chão como pela instalação das duas plataformas distantes uma da outra, que se vê na próxima figura.

Figura 46: A plataforma dos noivos.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Venceslau segue à direita carregando Macunaíma e sai de quadro. Ao redor da piscina, pendurados da cobertura da edificação, encontramos serpentinas, faixas e confete de papel colorido.

Encontramos muitos convidados no espaço (são 60 figurantes). Dentro da piscina, próxima à extremidade de nossa chegada, há uma plataforma com a noiva e o noivo que estão sentados em bancos. Sob a plataforma, podemos reconhecer a estrutura metálica típica de andaimes de construção. Ao alto, não muito perceptível, mas encontramos um trapézio do tipo que se encontra em espetáculos de circo exatamente no centro da imagem, .

Figura 47: Apresentação da piscina com corpos e vísceras: a feijoada.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Um corte colocará a câmera na margem esquerda, em movimento em direção à outra extremidade do espaço da piscina, apontada lateralmente, acompanhando Venceslau no mesmo movimento por entre os convidados do outro lado.

Na imagem da plataforma vista lateralmente, constituída de quatro módulos de andaimes de construção, podemos identificar que são revestidas com um tecido claro e flores de papel crepom.

Dentro da piscina, a água foi tingida de um tom escuro (como o da feijoada) e a adição localizada de gelo seco, faz surgirem bolhas no líquido e uma névoa branca. Boiando no líquido escuro vemos formas humanas e bexigas esculpidas como vísceras flutuando. Percebemos alguns poucos objetos em forma de costelas, que trazem maior variedade às formas flutuantes. Menos visíveis, há muitos objetos escuros do tamanho aproximado de um punho alongado, que pela aparência e variação podem ser resíduos arbóreos do jardim

Na outra extremidade, mas fora da piscina, a plataforma onde está Ceiuci fica mais alta e recebe a cor amarela e verde. Sobre as plataformas estão dois bancos em cada uma, revestidos de papel de embrulho rosa no lado dos noivos e cor verde no lado de Venceslau e Ceiuci. Ao fundo da imagem à direita vemos mesas pequenas com quatro cadeiras, toalha vermelha e alguns pratos. Contamos 16 mesas e as cadeiras que acompanham, que estão representadas nos desenhos das plantas.

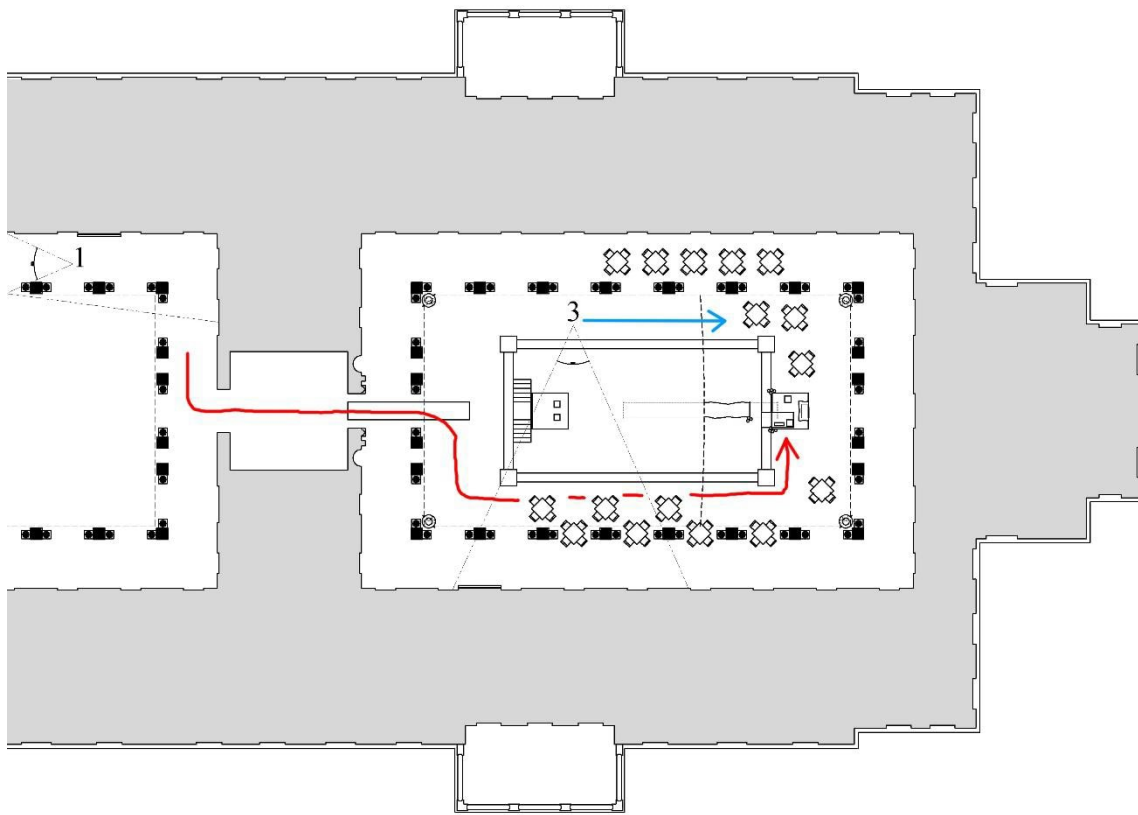
Figura 48: A plataforma de Ceiuci e Venceslau.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

As serpentinas e confete de papel, bexigas, assim como os resíduos vegetais se deterioram muito rapidamente, o que sugere que o planejamento foi de filmar a cena em um dia, o que seria de se esperar visto o número de figurantes e os limites de recursos já apontados.

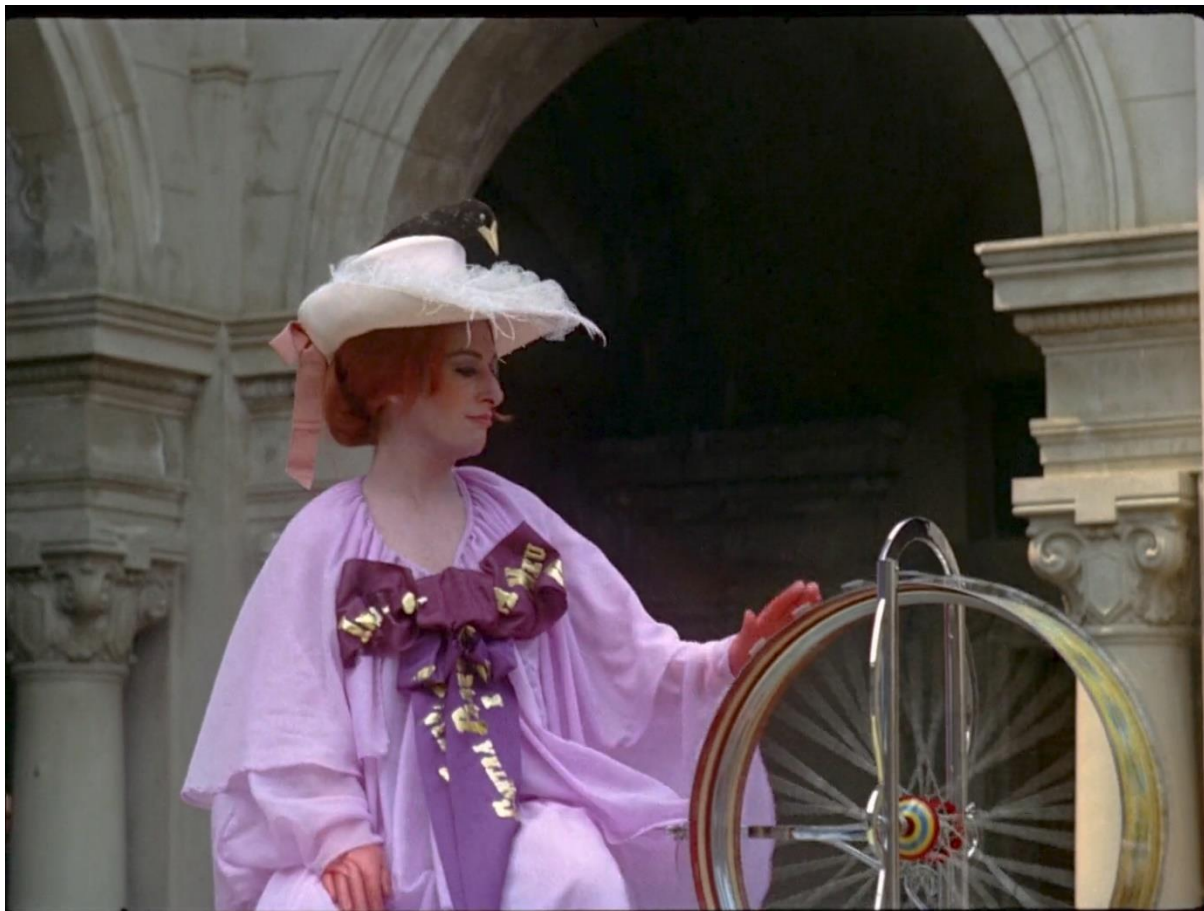
Figura 49: Planta da movimentação da câmera (3) na apresentação da piscina, em azul. Em vermelho, o percurso de Venceslau e Macunaíma em direção à plataforma mais à direita, onde está Ceiuci. Sobre a piscina, à direita, podemos ver a localização da fixação do trapézio (T) no centro da linha tracejada.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em HUE, Francisco. *Memorial do Parque Lage*.

A câmera acompanha Venceslau carregando Macunaíma até a outra extremidade do espaço, até que o quadro encontra Ceiuci fazendo o sorteio dos números em uma roleta de jogo do bicho, e ela “canta” alto: “Cachorro número 5! Número 9, cobra!”

Figura 50: Ceiuci realiza o sorteio e anuncia os números correspondentes aos convidados, que são atirados para dentro da feijoada.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O chapéu de Ceiuci está decorado com o boneco de pássaro que já apareceu no filme em um coqueiro na fase do luto de Macunaíma pela morte de Ci e seu filho.

Figura 51: O sorteio realizado com uma roleta utilizada para jogo do bicho.



Fonte: Fotografias do autor, realizada no acervo do Museu da Polícia Civil de São Paulo.

À medida que os números são sorteados, os convidados vão sendo atirados dentro do cozido.

Figura 52: Convidados são atirados no caldo à medida que são sorteados.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A estratégia de sobrepor informações visuais que apresentam descontinuidades variadas, por exemplo, históricas (como o taxi antigo que vimos no início da cena), simbólicas

(como a casaca de Macunaíma, na cor verde e amarelo) etc., é aplicada desde a primeira cena e faz parte de sua forma, já estabelecida nesta parte do filme.

Nessa cena podemos observar o boneco de pássaro no chapéu de Ceiuci (possivelmente o mesmo boneco de urubu no coqueiro, na cena do luto de Macunaíma por Ci e seu filho), além da proporção agigantada da gravata do vestido de Ceiuci, sua maquiagem e as luvas de borracha. O sorteio e os corpos na piscina imediatamente se tornam reconhecíveis, mas somente quando o primeiro convidado é arremessado para dentro do caldo. Entretanto, para quem reconhecer a roleta de jogo do bicho, há novamente uma camada adicional de significado simbólico, inesperado, o que acaba por tornar o elemento da cenografia (e não apenas a ideia do sorteio) cômico.

É complexa a construção através da sobreposição, ou apresentação em sequência, de elementos inicialmente desconexos, mas que ao longo dos instantes de sua visualização revelam suas relações e daí suscitam o humor. No entanto, ela faz parte da estratégia de Joaquim Pedro de Andrade para aproximar esse filme de um público mais amplo e popular, ao mesmo tempo em que busca ofuscar temas sensíveis que pudessem ser detectados pela censura.

A solução também exige precisão porque, diferente do teatro, no cinema o fluxo de informações visuais ocorre em sequência contínua. E se considerarmos que o sucesso desta estratégia depende da coordenação com os movimentos de câmera, que determinam como cada elemento será enquadrado, e ainda, com a iluminação, que pode tornar os elementos mais ou menos identificáveis, a complexidade aumenta, e este é apenas o segundo filme em que Anísio Medeiros participa.

Quando Venceslau e Macunaíma chegam à plataforma no lado oposto da piscina, inicialmente Venceslau coloca Macunaíma a balançar em um trapézio suspenso sobre a feijoadá, e o corte leva a câmera para uma posição na cobertura do edifício e a nova perspectiva sobre a ação ocupa nossa atenção por alguns instantes enquanto passamos a observar de outro ângulo e a relação de localização e dimensões, quantidades da piscina, os corpos, os convidados e as plataformas fica mais esclarecida.

Figura 53: Macunaíma no trapézio.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Depois de balançar algumas vezes por sobre a piscina, em um movimento rápido, Macunaíma consegue trocar de lugar e coloca Venceslau no trapézio, enquanto lhe toma o muiiraquitã.

Figura 54: Macunaíma troca de lugar com Venceslau.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Quando Venceslau se encontra sobre o caldo, Macunaíma acerta-lhe uma flecha, fazendo-o cair para a morte na feijoadá e a cena termina com a vitória de Macunaíma.

Figura 55: A morte de Venceslau.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Uma observação cuidadosa permite identificar indícios da passagem do tempo e da ordem de filmagem, evidenciados pela descontinuidade dos elementos efêmeros da cenografia, como as bexigas e serpentinas de papel. O custo evidente do número de figurantes aliado à escolha de elementos de baixa durabilidade sugeriu uma investigação sobre a diária da filmagem, para enriquecer o entendimento destas opções. A análise inicial se concentrou na verificação da viabilidade da realização da filmagem em uma diária e também na identificação do momento em que teria ocorrido a montagem dos elementos da cenografia.

Observando as sombras da luz do sol em cada plano, foi possível estabelecer a ordem de filmagem de quase todos os planos utilizando um modelo volumétrico eletrônico em um software que calcula a projeção da luz solar para horários determinados (ver apêndice E).

Figura 56: Plano 20. O final da cena.



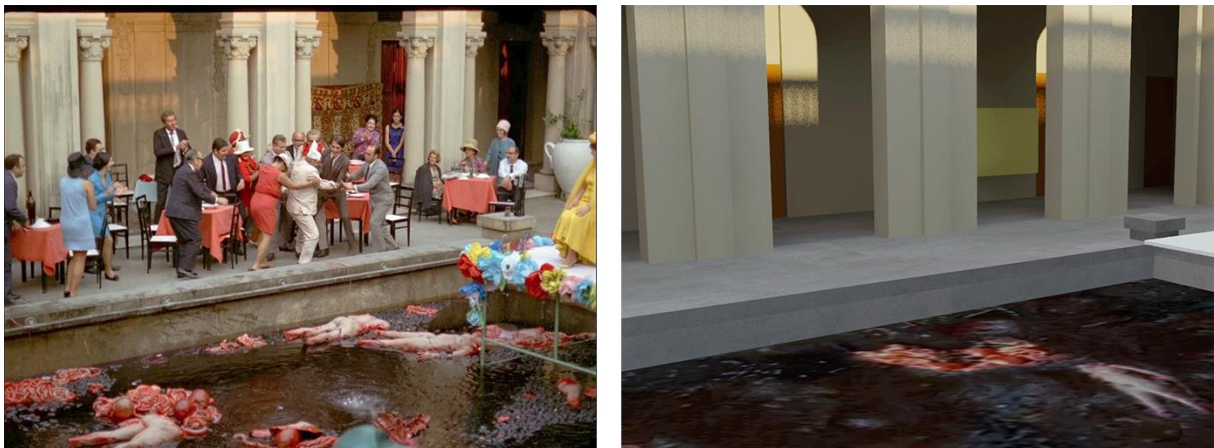
Fonte: À esq., imagem do filme *Macunaíma*. À dir., imagem do modelo tridimensional produzida pelo autor.

Na figura acima vemos a imagem do filme à esquerda e o modelo de projeção de luz solar à direita. O modelo foi construído tomando as medidas do projeto de restauração do edifício encontrados na Biblioteca do Centro de Documentação e Pesquisa da Escola de Artes Visuais que funciona no Palacete do Parque Lage⁴⁹. Para o estabelecimento da sombra também foram considerados sua localização, alinhamento com o norte e a época do ano, que conhecemos aproximadamente por causa da informação obtida na entrevista com o produtor executivo K. M. Eckstein.

No modelo (à direita) é mais fácil localizar a sombra projetada, que vamos encontrar na imagem do filme. O ângulo da sombra foi descoberto através de experimentação e chegamos à conclusão de que este plano foi filmado por volta das 16:30.

No próximo conjunto de imagens analisamos um plano que, na montagem, surge logo no início da cena.

Figura 57: Plano 9. Convidados sendo empurrados para dentro do caldo.



Fonte: À esq., imagem do filme *Macunaíma*. À dir., imagem do modelo tridimensional produzida pelo autor.

Embora o plano seja do início da cena, podemos observar que a sombra projetada está bem alta. É possível visualizar a sombra dos balaústres na cobertura do edifício projetada à meia altura na parede do fundo da *loggia*, o que significa que o sol está bem inclinado, se aproximando do horizonte. Outra informação que reforça esta interpretação é a cor alaranjada da luz, que sugere o entardecer. Por fim, a montagem do modelo, que determina a posição da parede a leste, estabelece sem ambiguidades que se trata do fim do dia (e não o início da manhã).

⁴⁹ (ACERVO MEMÓRIA LAGE – PROJETO MEMÓRIA LAGE – ACERVO DIGITAL, 2014)

Observando a mesa à direita do quadro observa-se que uma moça sentada veste nas costas o paletó de um homem, o que também sugere que seja o fim (de um longo) dia, e não o início da filmagem. O modelo indica que o horário é 17:00.

Figura 58: Plano 3.

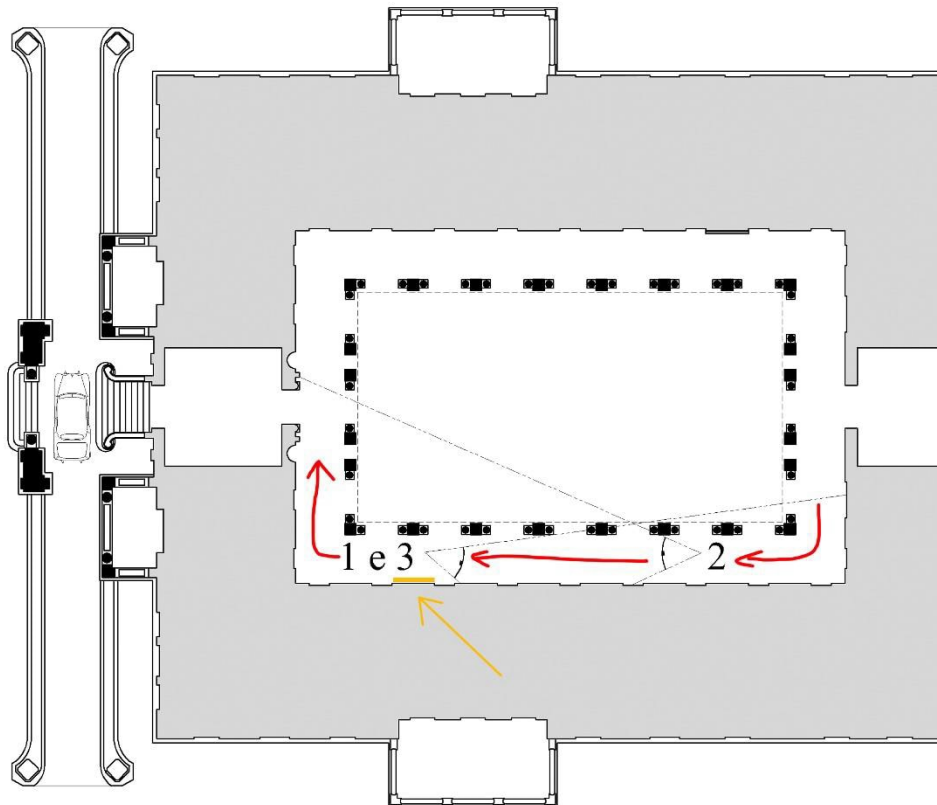


Fonte: À esq., imagem do filme *Macunaíma*. À dir., imagem do modelo tridimensional produzida pelo autor.

A projeção da luz no plano 3 indicaria o horário de 12:45 se fosse filmado na *loggia* indicada na figura 43, que corresponderia ao caminho real na locação, a partir da *porte-cochère* em direção aos fundos. No entanto, a luz que observamos entrar um pouco neste plano só penetra nesse espaço, deste lado do prédio, após o meio-dia. Antes do meio-dia, há muito menos luz no ambiente, que era um dos receios do diretor de fotografia Ricardo Aronovich que mencionamos antes, porque se perde o brilho do sol no piso que se vê neste plano.

Mas como o prédio está construído com alinhamento próximo do eixo norte-sul, pela organização nos horários de todas as outras cenas deduzimos que foi filmado ainda pela manhã, 45 minutos *antes* do meio-dia, portanto às 11:15, com os atores caminhando *no sentido contrário*, dos fundos em direção à entrada. Desta forma, aproveita-se que o espaço é perfeitamente simétrico e idêntico nas duas *loggias*, exceto pela presença de um painel à altura das portas, que só existe deste lado, e que foi camuflado com o tecido com estampa de pele de tigre que já apareceu no *recamier* de Venceslau, da cena da visita de Macunaíma disfarçado.

Figura 59: O trajeto dos personagens de fato, na filmagem do início da cena da festa de casamento. Em laranja, indicamos a posição do painel com estampa de pele de tigre.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em HUE, Francisco. *Memorial do Parque Lage*.

Se considerarmos o edifício como um equipamento de cenário, e o sol a iluminação, conceitualmente poderíamos entender que o cenário foi “girado” para atender à cena. Neste sentido é que poderíamos realizar uma aproximação da utilização dos recursos que se aproxima dos sistemas cenográficos dinâmicos, como máquinas, a que associamos a Annenkov, com seus cenários móveis, na Introdução desta pesquisa. Como mencionamos também, a energia de Venceslau, que arrasta e carrega Macunaíma nesta cena, associada à sua movimentação desarmônica, um tanto mecânica, na construção do personagem pelo ator (Jardel Filho), introduz elementos que, embora não sejam uma aplicação direta, aproximam a solução da cena às criações de Vsevolod Meyerhold.

Para explicitar a diferença na iluminação quando se tem ou não o brilho do raio de luz no piso, podemos observar o primeiro plano deste trecho da cena e notar a luz bem mais baixa na próxima figura. Por não haver o fecho de luz, não podemos estimar com mais precisão o horário de sua filmagem através desta forma de análise, mas sabemos que ocorreu antes do meio-dia.

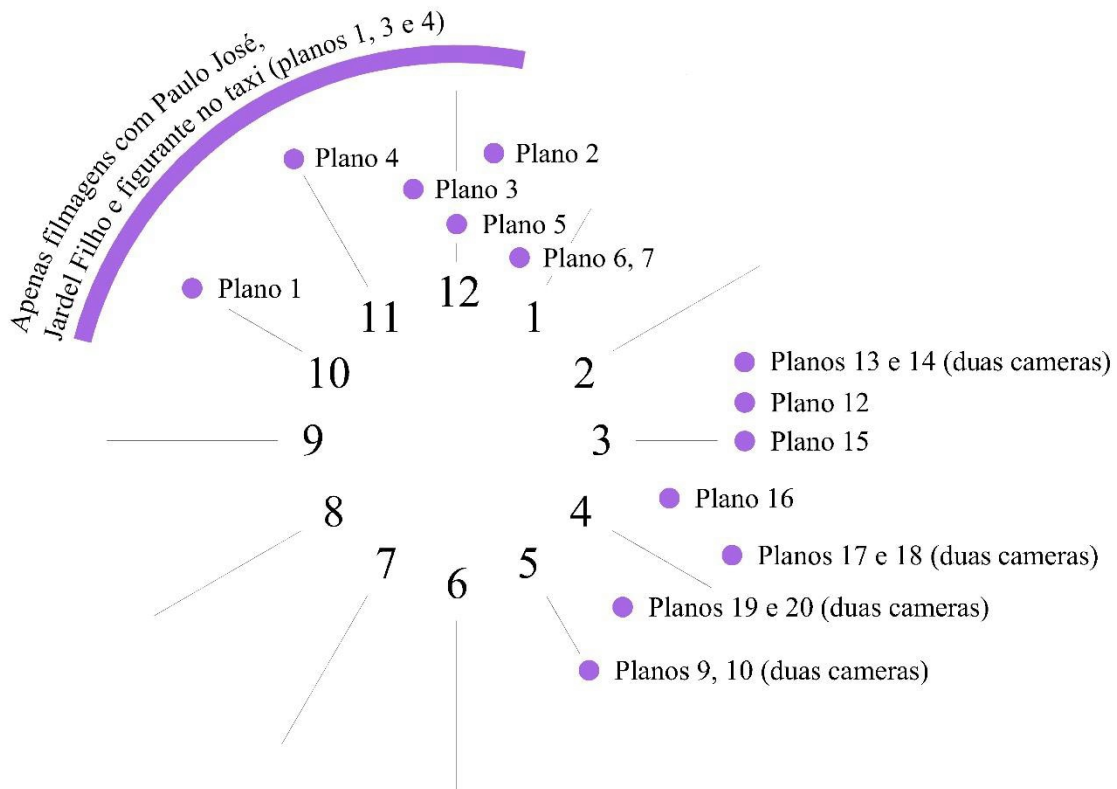
Figura 60: Plano 1, cena da feijoada.



Fonte: *Macunaima*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Foram realizadas as estimativas do horário de todos os planos da cena (ver anexo 1) e anotadas em um diagrama na forma de um relógio analógico para facilitar a percepção das distâncias temporais entre os eventos.

Figura 61: Diagrama dos horários de filmagem dos planos da cena da festa.

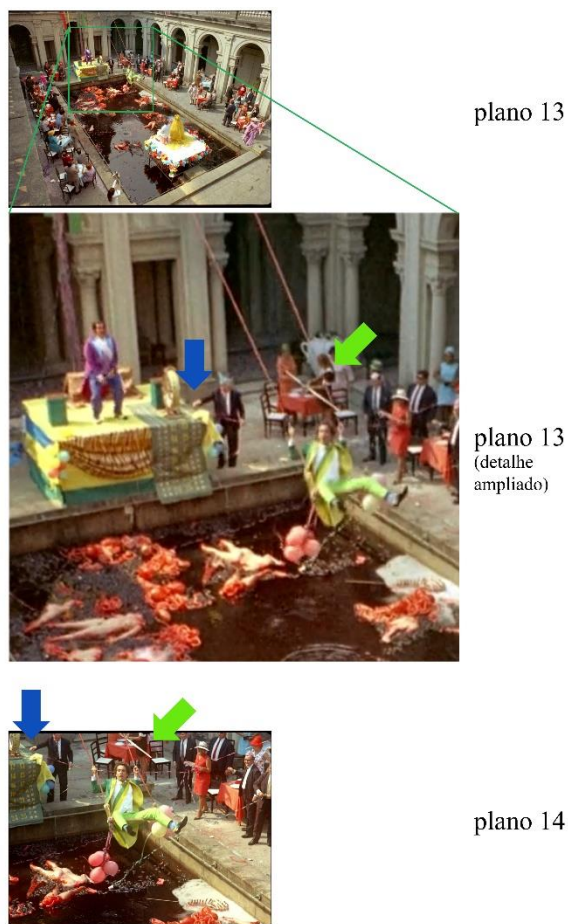


Ao inserir todos os horários no diagrama, podemos facilmente visualizar que todas as filmagens de planos na área da piscina foram realizadas a partir do meio-dia. Um detalhe importante é observar que, durante a manhã, a filmagem foi limitada ao espaço da *loggia* sem visão para a área da piscina. Dessa forma, tornou-se possível realizar as filmagens enquanto a equipe de cenografia e a coordenação de figurantes poderiam estar fazendo a preparação inicial na área da piscina.

Considerando que no plano 1, que mostra a chegada de Macunaíma no taxi, só aparecem o ator Paulo José e o figurante motorista de taxi, seria possível que esta cena tenha sido filmada primeiro. Dessa forma, seria possível que a preparação da caracterização de Venceslau no corpo do ator Jardel Filho ocorresse simultaneamente, uma vez que ele só aparece em cena a partir do plano 2.

Ao observar a luz projetada pelo sol, acidentalmente percebemos que alguns planos são filmagens da mesma ação captada por duas câmeras trabalhando simultaneamente. A relevância de se utilizar duas câmeras é a economia de tempo proporcionada, e está diretamente relacionada ao estudo da viabilidade da filmagem em uma diária que estamos relatando. Estes planos estão identificados no diagrama acima.

Figura 62: Exemplo de demonstração de utilização de duas câmeras trabalhando simultaneamente. O caso dos planos 13 e 14.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A figura acima mostra duas imagens do filme: em cima o plano 13, e a imagem de mesmo tamanho em baixo, do plano 14. A imagem central, maior, é a ampliação da área indicada em verde na imagem do plano 13, e retrata o mesmo instante que se vê na imagem do plano 14, embaixo.

Para estabelecer que são duas câmeras, é necessário haver o mesmo instante de uma ação captado a partir de pontos de vista diferentes.

O que esclarece que as duas imagens são do mesmo momento é, por exemplo, a ação dos figurantes, como o homem indicado pela flecha azul. O que esclarece que são de câmeras diferentes é, por exemplo, a mesa entre as cordas do trapézio. Observando na área indicada pelas flechas verdes, na imagem do plano 13 a mesa está exatamente entre as duas cordas. Na

imagem do plano 14, a mesa escapa do espaço entre as cordas, portanto, o ponto de vista é próximo, mas há um deslocamento.

Esses estudos, que demonstram a possibilidade de que a filmagem da cena tenha ocorrido em um único dia, aliada à evidência do uso de duas câmeras⁵⁰, indicam claramente o investimento em agilidade na filmagem. Ao percebermos a velocidade com que a filmagem pode ter ocorrido, transmite-se à solução cenográfica a importância de que permitisse uma montagem rápida, para estar de acordo com estes esforços evidenciados pelos estudos.

Ao observar a solução criada por Anísio para a cena, que inclui elementos como andaimes e materiais leves de fácil montagem, como papel, bexigas, peças de plástico e o tingimento da água da piscina, agora é possível valorizar estas opções adotadas de um ponto de vista técnico, para além da questão dos custos, que é mais aparente, e estéticos. A interpretação será tratada no próximo capítulo.

⁵⁰ Ao verificar a utilização de duas câmeras, voltamos a realizar contato com Eduardo Escorel, e ele nos explicou que “Filmar com duas câmeras, mesmo no Brasil naquela época, era uma prática corriqueira em sequências com ações paralelas e muitos figurantes”.

2 ANÁLISE DE *MACUNAÍMA* A PARTIR DA DIREÇÃO DE ARTE

2.1 DEFINIÇÕES DE DIREÇÃO DE ARTE

Para se referir ao “seu setor” na cenografia e figurinos do teatro, Anísio Medeiros se refere diz que “visual e estático”

Já é do conhecimento de muitos que o setor visual estático do espetáculo é da inteira responsabilidade do cenógrafo, que o diretor responde pelo caráter visual dinâmico e sobretudo que a cenografia é atividade do arquiteto, construtor de espaços e não mais do pintor, imitador de volumes; que cenografia é solução de um programa racional e limitado porque técnico antes de ser expressivo e ilimitado, porque estético e que o profissional capaz de encontrar esta solução pela sua formação é o arquiteto que faz arquitetura para a eternidade, quando faz Construção e arquitetura para um momento quando faz Cenografia. (1961, p. 21)

Para Vera Hamburger, a direção de arte refere-se “à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena” (HAMBURGER, 2014, p. 18), uma descrição que tende a valorizar a fase anterior à execução do projeto da direção de arte.

De forma semelhante, mas acrescentando outro sentido, na conclusão do prefácio de *Arte em Cena*⁵¹, Carlos Augusto Calil usa a expressão “arquitetos do efêmero” ao se referir ao trabalho da direção de arte. Ao mencionar a brevidade, Calil poderia estar se referindo ao instante de tempo de permanência de um frame no sistema cinematográfico de ilusão do movimento. Outra associação possível seria à construção da cenografia, decoração, todos aqueles elementos impermanentes do set de filmagem que compõem o espaço e os objetos que são registrados pela câmera cinematográfica na fase de produção, e que depois são descartados (2014a, p. 11).

Neste mesmo texto, Calil descreve o trabalho de Adrian Cooper⁵² na direção de arte e explica que ele compartilhou a experiência no filme *A Marvada Carne* (André Klotzel, 1985) com “o público e a equipe”, e então começamos a perceber duas fases da expressão deste trabalho: na preparação para o registro pela câmera, como definiu Hamburger – que se realiza com a participação de uma equipe – e na recepção da obra pronta pelo público.

⁵¹ De Vera Hamburger, *Arte em Cena*, publicado em 2014, ainda é o único livro especificamente dedicado à direção de arte do cinema brasileiro.

⁵² Além de diretor de arte de filmes como *A Marvada Carne* (André Klotzel, 1985) e *Desmundo* (Alain Fresnot, 2002), Adrian Cooper também é diretor de fotografia de filmes como *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004) e *Cabra Cega* (Toni Venturi, 2003).

Para examinar a direção de arte do filme brasileiro dos anos 1990, Débora Butruce realizou um trabalho de estruturação teórica da direção de arte. Para Butruce, também considera que os elementos da direção de arte são construídos antes de seu registro pela direção de fotografia, , “a direção de arte visa a criação de um espaço cênico como forma de mediar o verdadeiro objetivo, que é a obtenção de uma imagem final fotográfica em movimento, ou seja, uma visualidade” (BUTRUCE, 2005, p. 6).

Para realizar a análise do filme *Macunaíma* a partir da perspectiva da direção de arte, e portanto, de sua visualidade, vamos propor considerar o campo de forma abrangente. Por um lado, o contato com sua visualidade se inicia antes do encontro com o filme, ainda no material de divulgação da obra. Por outro lado, o resultado da criação da direção de arte se realiza em um momento posterior, depois que sua construção já está impressa na obra audiovisual, porque o que nos toca de forma significativa, talvez se pudesse dizer que, a cada pessoa que assiste à obra audiovisual, ao contrário de efêmero, o trabalho realizado pela direção de arte cria sentidos para além do efêmero pois pode acompanhá-lo durante um longo tempo ao longo da vida.

Entendida desta maneira, a percepção da direção de arte ocorre na fase em que já é inseparável das outras áreas da criação audiovisual, em intermediação dialética com outras áreas da realização, como a direção geral, a direção de fotografia, o som, a montagem e o processamento da imagem na pós-produção.

Além de sugerir a expansão da percepção de seu resultado em direção ao futuro, pelo tempo que existir na lembrança da visualidade da sua construção, poderíamos também questionar a noção do momento em que a visualidade de um filme começa a existir, pois se poderia considerar que acontece antes do encontro do público com o filme em sua exibição.

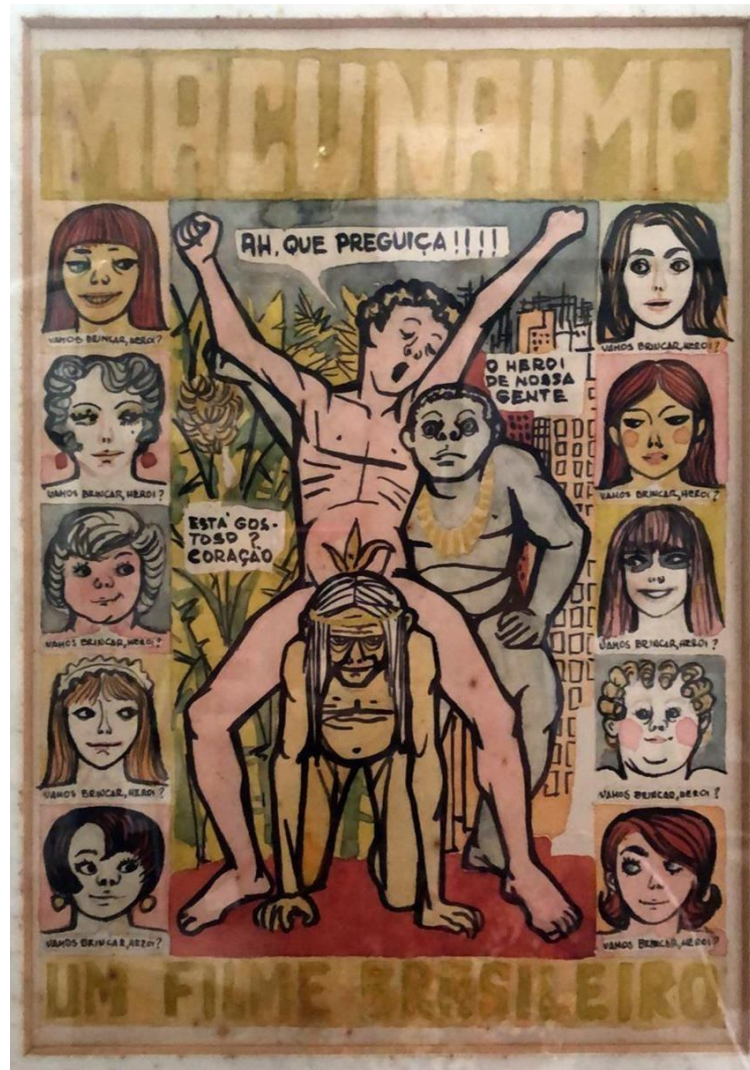
2.2 A VISUALIDADE DO FILME ANTES DO FILME: O CARTAZ

O cartaz de *Macunaíma* foi criado por Anísio Medeiros, o diretor de arte do filme. Estamos introduzindo o cartaz nesta análise para argumentar que poderíamos considerar que o início do contato do público com a visualidade de uma obra audiovisual ocorre, por vezes, muitos meses antes de seu visionamento, através do material de divulgação. Não é comum que o diretor de arte do filme realize a criação do cartaz ou do material de divulgação do filme porque são trabalhos de natureza bastante diferentes, porém, complementares. Na produção da direção de arte de um filme é muito comum haver a necessidade de criação de muitas peças gráficas que vão participar da cenografia dos sets, e o trabalho de design gráfico será

requisitado. Ao mesmo tempo, poderíamos chamar de direção de arte a atenção de verificar a possível interpretação que uma peça gráfica poderá sofrer por quem a encontrar, e o seu trabalho, o de acompanhar a sua criação para que as intenções de quem produz sejam traduzidas pela peça.

Alguns materiais de divulgação trazem imagens que podem ser reproduções do que se verá no filme, outros possuem o que poderia se considerar uma linguagem própria reconhecida, pois já existe um entendimento de que, muitas vezes, estas peças não reproduzem exatamente imagens extraídas das obras que divulgam, mas apenas a representam. Podem ser composições com as figuras dos atores principais posicionados de forma que nunca ocorre na diegese do filme, ou suas imagens, mas exibem um tratamento que sugere que a peça tenha sido criada através de uma pintura manual da fotografia dos atores. Outras vezes são criações que pouco exibem dos atores e exploram efeitos gráficos diversos, de tipografia, com ou sem qualquer elemento do filme propriamente. São inúmeras as formas.

Figura 63: Estudo para o cartaz de *Macunaíma* (reprodução do acervo de Alice de Andrade).



Quando observamos o estudo podemos perceber que a cor parece desbotada, havendo sofrido maiores perdas especialmente aquelas do espectro mais frio, os azuis e os verdes, com certeza um efeito do tempo entre a época em que foi produzido (provavelmente em 1969) e o momento em que o registro fotográfico foi realizado (em 2022), mas ainda assim nos permite algumas observações. De um modo geral, podemos dizer que o conjunto se constrói a partir da utilização de elementos descontínuos e superpostos. O elenco secundário surge na forma de 10 imagens dos rostos de atrizes, ou pelo menos, personagens femininos. Em algumas reconhecemos que há elementos de caracterização de personagens, mas não são reconhecíveis, e todas estas imagens laterais apresentam-se como fotografias 3x4 de documentos com uma frase na parte de baixo de cada uma. São imagens laterais sobrepostas em duas colunas, 5 à esquerda e 5 à direita do núcleo central: uma imagem de Macunaíma branco com seus irmãos

Jiguê e Maanape. Por trás destes, como se mais à distância, podemos observar uma representação da mata (à esquerda) e mais distante ainda, a cidade: os principais espaços por onde a história do filme acontece.

O título *MACUNAÍMA* ocupa um campo separado na parte superior e uma frase de efeito (*slogan*) “UM FILME BRASILEIRO” aparece em outro campo separado, na parte inferior. O *slogan* poderia causar estranheza, não porque seu uso seja incomum em cartazes de filmes, porque são bem comuns, mas pela ideia de apresentar a nacionalidade do filme. Neste caso, talvez um pouco menos, porque este é um filme que é uma adaptação de uma obra literária conhecida que trata de temas relacionados à identidade brasileira, mas ainda assim, merece algumas considerações.

Na época de lançamento do filme, o país em meio à ditadura militar do AI-5, a frase de cunho nacionalista poderia sugerir apoio, concordância ou, pelo menos, não confronto ao regime, no entanto, neste estudo para o cartaz a frase surge imediatamente abaixo de uma imagem de figuras nuas, sem se relacionar a nada que se pudesse se associar à ideia de enaltecimento à pátria e às criações do povo brasileiro. Encontramos estas figuras sobre uma base que hoje parece vermelha, mas se considerarmos que o tempo esvaneceu as cores frias, talvez este vermelho fosse da cor da terra, aproximando-se das cores do piso quando o filme se passa no espaço da mata.

As figuras se apresentam em uma situação que precisa de um certo investimento de atenção para sua compreensão: um homem branco (Macunaíma branco) parece estar se espreguiçando ao mesmo tempo em que diz “aaai que preguiça!!!”. Seu braço direito está esticado para cima à nossa esquerda e um homem negro encostado a seu lado esquerdo (seu irmão Jiguê) estica o braço direito ativamente para poder apoiar o braço do homem branco. Pode ser que o homem branco tenha se utilizado de algum argumento discutível para convencer o homem negro a apoiar seu braço, mas existe uma diferença para a ideia de que o homem branco estaria se aproveitando da posição do homem negro para apoiar-se sobre ele.

O corpo deste homem branco também parece estar solto sobre o outro (o irmão Maanape), que parece franzido e enrugado, e está de quatro no chão, uma posição desconfortável. Apesar de estar apoiando o peso do homem branco, mais novo e musculoso, ele pergunta carinhosamente se ele está confortável: “está gostoso? Coração”.

Localizada sob este desenho, a associação por proximidade do *slogan* é inicialmente desconcertante porque naquele momento da história da sociedade brasileira a utilização destes dizeres se daria para demonstrar uma exaltação à produção do filme realizada sob um regime poderoso, violento e ameaçador, no entanto, o elemento da nudez do desenho em conjunto com

a proximidade não-sexualizada dos personagens do desenho sugerem intimidade, realçada ao exagero pelos diálogos, e o confrontamento da imagem com a frase passa, então, a ser compreendido como uma provocação.

É relevante mencionar a ambiguidade e estranhamento, pelo menos até que o processo de conexão de todos os sentidos e o contexto sejam completados na consciência de quem vê a peça gráfica, porque ela apresenta uma estratégia utilizada em todo o filme, e aqui identificamos a expressão da intenção de sua utilização no estudo do cartaz de divulgação da obra. Ao longo da análise do filme vamos verificar que esta estratégia é reconhecível em inúmeros momentos na expressão da direção de arte, que por vezes constrói o grotesco na imagem, mas que, em contato com outros elementos do filme, resulta no humor. O humor por vezes está estabelecido nos próprios elementos apresentados, outras vezes apenas pelo choque de significações em oposição ou desconcertantes, participando de um sistema que fornece indícios para sugerir a existência de múltiplas camadas de interpretação dos elementos do filme, além de contribuir para a manutenção do tensionamento das atenções do espectador. Desta forma, gostaríamos de ampliar a percepção de que o material de divulgação pode ser um suporte que representa não apenas a visualidade, mas pode participar em continuidade com o sistema de denotações e conotações e complementar a obra que representa.

No estudo do cartaz os desenhos do núcleo central se destacam por possuir linhas que se tornam mais finas ou grossas com um tratamento que aproxima o desenho aos traços de uma xilogravura, que com seus sulcos expressa o caráter artesanal do esforço dos riscados da goiva contra o seu suporte, enquanto a representação dos elementos nos campos mais distantes possui um tratamento de linhas que se assemelham às de uma caneta de feltro/ponta porosa (hidrocor). A opção pela expressão da artesanaria da construção é uma das estratégias de demonstração de um posicionamento político em oposição à expressão da perfeição da produção industrial para valorizar a singularidade de quem o realiza, a autoria, e é uma forma de expressar a opção por não se alienar da situação de subdesenvolvimento do Brasil. Essas estratégias foram utilizadas no cinema, nas artes plásticas, no teatro, áreas em que Anísio Medeiros atuava, e estão presentes em seus trabalhos. A questão da expressão do subdesenvolvimento é, aliás, uma das grandes discussões a que iremos retornar nesta pesquisa, tanto no sentido mais imediato, como já está sendo colocado na análise das linhas do desenho do cartaz, como também no questionamento da classificação.

As linhas do desenho do estudo definem campos que recebem uma massa de cor relativamente homogênea dentro de cada um, sem possuir gradações para expressar a direção de origem da luz ou sombreamentos. Quando se encontram, os campos de cor às vezes

apresentam manchas de escurecimento, que sugerem que a cor de fundo pode ter sido aplicada pelo mesmo tipo de caneta ou com aquarela. O conjunto é emoldurado por uma linha grossa que realça a geometria da criação, de campos bastante definidos, constituída de retângulos dentro de retângulos e simetria lateral, e na sobreposição dos campos retangulares sobrepostos, às vezes cobrindo, às vezes perfurando, às vezes emoldurando, se estabelece uma impressão de tridimensionalidade da obra.

Na obra pronta, o cartaz se diferencia bastante do estudo ao apresentar os elementos representados bastante integrados. Podemos encontrar as iniciais “A” e “M” próximas ao canto inferior direito.

Figura 64: Cartaz de *Macunaíma*.



Fonte: *Macunaíma*, 1969, cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

O fundo é azul e, por não possuir moldura, a forma do cartaz fica marcadamente definida pela massa de personagens que aparecem como se estivessem juntos em compacta aglomeração, sendo que duas mulheres, uma branca (provavelmente Ci) e uma indígena estão abraçando Macunaíma, ao centro. Os outros personagens não parecem estar interagindo, e todos (exceto Ci e Macunaíma) parecem estar olhando para um mesmo ponto, como se posando para uma câmera de fotografia que registrasse a cena. Eles olham diretamente para os olhos de quem olha o cartaz, o que estabelece uma certa ambiguidade no sentido de quem é o observado/observador. Desta forma, o cartaz remete ao tema da identidade nacional que será explorado pelo filme, com uma camada de humor na representação dos personagens: eles que falam da sociedade a que pertence o público que assiste ao filme.

Em representação não-realista, mas definida o suficiente para evidenciar a heterogeneidade de tipos físicos, a forma do grupo de personagens se distorce em seu perímetro para se aproximar da forma de um campo retangular, proporcional ao campo do papel do cartaz, mas sem perder a forma reconhecível dos corpos. Desta forma, o grupo parece estar comprimido, no entanto, não parecem estar juntos porque são forçados a respeitar um limite, porque o limite não está representado. O fundo do cartaz é um azul construído em que se reconhece algumas pinceladas em sua pintura ligeiramente heterogênea, e o fundo vai até as bordas, portanto dá a impressão de continuidade para além do enquadramento do cartaz.

O grupo não aparenta discórdias entre os personagens e os que se encontram mais atrás se esforçam com vontade para conseguir olhar com dificuldade por cima dos personagens mais altos à frente. Neste esforço, expressam uma única vontade própria: de não se deixar escapar para além do campo do enquadramento, todos querem participar do enquadramento.

Como resultado desta solução, quando o cartaz é aplicado sobre uma parede, comparado à solução do estudo, o azul do fundo entrará em contato direto com a cor e textura da superfície onde for fixado. A moldura do estudo fecha o estudo nele mesmo em retângulos, mas na ausência da moldura, agora o cartaz é percebido aberto. A indefinição do campo (além do limite físico do papel) causa um efeito de expansão do campo azul, que pode ter um sentido de expressar a ideia de que haveria continuidade entre a realidade representada pelo cartaz, que por sua vez representa o filme, com o lugar onde o cartaz está. Gráficamente, o efeito resultante faz o cartaz parecer mais amplo do que na solução do estudo.

Podemos reconhecer certos personagens, alguns se repetem do estudo: Macunaíma branco, Jiguê, Maanape, mas agora podemos reconhecer uma figura feminina, provavelmente Ci. À nossa direita quando olhamos o cartaz temos um gigante peludo, que visualmente assemelha-se a um amálgama dos antagonistas do herói, Venceslau Pietro Pietra e o Curupira

com o muiraquitã no peito – um detalhe pessimista (e me perdoe o *spoiler*, diferente do final do filme). Um único personagem recebe tratamento diferente, o ator que o interpreta é reconhecível: Macunaíma negro, interpretado por Grande Otelo, surge reconhecível em uma representação caricatural. Há uma representação que busca o humor na expressão facial e na arrumação do cabelo da figura de Grande Otelo, uma construção que não seria aceitável hoje pela mudança na sensibilidade do público contemporâneo diante da representação caricata e distorcida dos traços de um personagem negro. O *slogan* (“Um filme brasileiro”) do estudo desaparece e o título do filme deixa de ser apenas sobreposto e desta vez está integrado a uma realidade representada pelo desenho. Agora é como se o texto estivesse escrito sobre uma faixa em tecido que está esticada pelas mãos das figuras representadas: um apoio instável e improvisado, novamente ressaltando a expressão artesanal pela solução do “suporte” da faixa, e do desenho à mão, diferente do que seria se fosse uma reprodução fotográfica ou de frames do filme. A cor do título também é especial porque possui duas cores: o verde e o amarelo, para participar da aproximação com as cores da bandeira brasileira que surge por debaixo de forma desigual, indicando que pode ter sido pintado com tinta guache ou látex, em duas camadas.

Em relação ao estudo as linhas do desenho aqui são mais estreitas, perdendo a semelhança com a xilogravura, um aspecto sutilmente expressionista que o estudo sugeria. O desenho aqui tem leveza, uma abordagem mais precisamente alinhada com algumas soluções que a direção de arte utiliza no filme, por exemplo, no uso do papel crepom para a criação de um figurino de príncipe para Macunaíma, que será analisado com mais profundidade quando nos determos na cena em que surge.

O título ocupa uma grande área central e em distorção, sugerindo a tridimensionalidade do tecido esticado envolvendo o grupo de personagens. Acima e abaixo do título, na mesma “faixa” surgem os nomes do elenco principal, enquanto os outros nomes da equipe surgem em um espaço pequeno, abaixo da massa de personagens. A tridimensionalidade na representação da faixa provoca um efeito óptico que cria a impressão de que o cartaz se destaca do plano da parede, o que diferencia o cartaz e atende à sua função de chamar a atenção e se destacar quando visto ao lado de outros cartazes na parede de um cinema.

Por trás do título observa-se o grupo de pessoas nuas que ocupa a maior parte do campo disponível. A nudez expõe as figuras ao olhar: é uma expressão de revelação da natureza destas figuras. O grupo apresenta diversos tipos físicos, os corpos em cores que vão do branco ao amarelo e ao negro. Associando estas cores ao azul do fundo e ao verde do título, percebemos que o conjunto remete às cores da bandeira brasileira. Outra possível associação é que o

conjunto representa a diversidade da formação da população brasileira e, portanto, que o filme tratará de questões de identidade nacional.

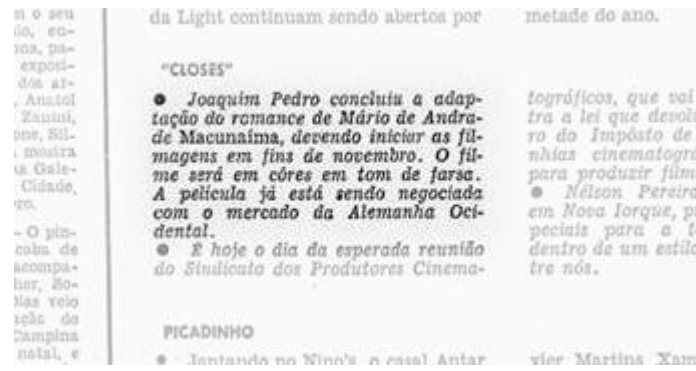
O mesmo balão de diálogo do estudo – convenção gráfica utilizada em publicações de histórias em quadrinhos – causa estranhamento pela mistura de códigos de contextos diferentes. A fala “aaai que preguiça!!!” daquele que, através do diálogo se torna personagem e pronuncia a descrição de sua prostração, no conjunto com os outros elementos, faz com que a interpretação se direcione ao humor.

O personagem principal está em posição semelhante ao estudo, mas agora a representação da relação dos personagens é mais complexa. Ele está na vertical, mas não está em pé por força própria. Pela representação das partes de seu corpo parece só se manter na posição porque agora está apoiado por figuras ao seu lado, mas principalmente por Maanape, que sustenta grande parte de seu peso por baixo. Maanape, o irmão mais velho de Macunaíma, agora possui traços mais detalhados que marcam as dobras da pele nas mãos, braços e torço, cabelos compridos com um corte desigual, barba comprida, um franzido na testa, olheiras, expressando mais idade ou sofrimento, e a figura também possui uma fala, que pelo contexto de um diálogo se dirige a Macunaíma. Apesar de sua situação de sobrecarregamento pela própria idade e o peso do outro, Maanape pergunta carinhosamente se o irmão está confortável.

2.3 A VISUALIDADE PRÉ-VISIONAMENTO

Ao analisar o cartaz estabelecemos que o encontro com as questões que a obra audiovisual tratará, assim como com sua visualidade, pode começar a ser construído antes de seu visionamento. Mesmo sem haver uma imagem apresentada, mas simplesmente sugerida em um texto, como em uma nota de jornal que mencione as filmagens em determinada locação, já se inicia o estabelecimento de uma associação de memórias relacionadas à visualidade do filme.

Figura 65: Nota sobre o filme *Macunaíma*.

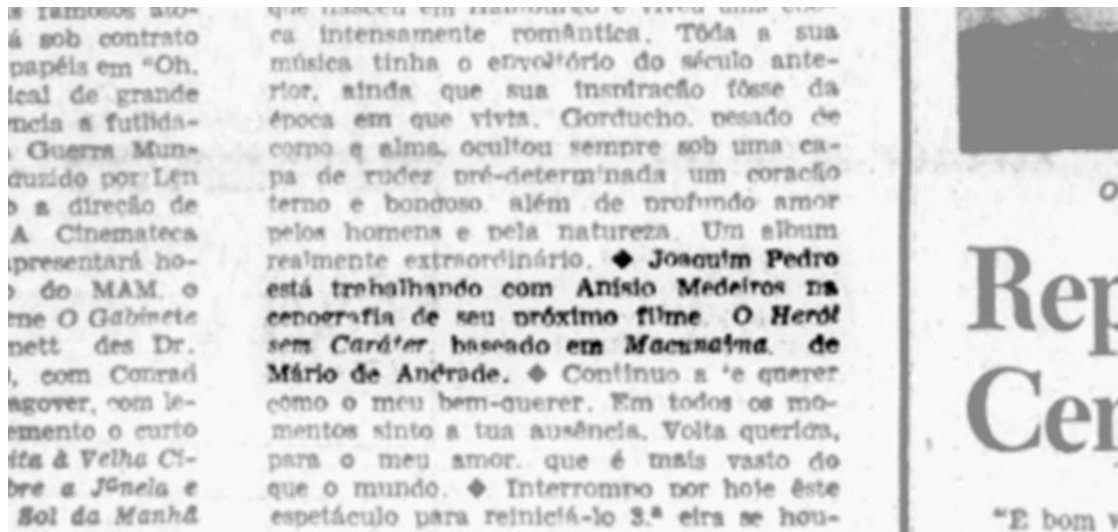


Fonte: *Jornal do Brasil* de 5 de out. de 1967, Caderno B, p. 3

Esta nota é uma das primeiras menções ao filme *Macunaíma* publicadas em jornal que encontramos e reflete precisamente a intenção de mudar impressões que o grande público da época havia estabelecido sobre o Cinema Novo. De início, menciona Joaquim Pedro de Andrade, que à época de lançamento de *Macunaíma* será associado a seus filmes anteriores, *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1963) e *O Padre e a Moça* (1966), e ao Cinema Novo. Em seguida, temos o nome de Mário de Andrade e o título de sua obra literária mais conhecida, e na qual o roteiro se baseia. Então apresenta-se o fato de que o filme será colorido, estabelecendo um dado diferente da impressão de complexidade e inacessibilidade que parte do público poderia ter de obras do Cinema Novo. Mencionar que será em tom de farsa remete à ideia de entretenimento, e ao informar sobre a negociação com o mercado alemão sublinha a importância do aspecto comercial deste produto. Podemos estabelecer que, para o leitor, este é o início da criação de uma coleção de memórias que vão começar a se adensar na expectativa de assistir ao filme. Neste momento anterior ao encontro com o filme, o que participa da criação de uma visualidade seriam associações à memória de outras obras do diretor, de sensações visuais na lembrança de quem já tivesse lido o livro, assuntos e comentários a respeito deste livro específico de Mário de Andrade, ou até de outras obras do autor e sua notoriedade.

O fato de mencionar que será uma película colorida coloca o filme no conjunto dos produtos que já estão acompanhando esta tendência, descrita por Rodolfo Neder, no artigo “Desafio da cor”, para a revista *Filme Cultura*: “de 1958 a 1964, se excetuarmos a safra recorde de 1963 (oito em cores), a média é de três por ano. Finalmente, em 1968, o grande rush: quase duas dezenas de produções (das quais 50% concluídas nos primeiros meses do corrente ano) fogem do domínio do preto-e-branco” (NEDER, 1969, p. 49).

Figura 66: Nota sobre o filme *Macunaíma* de José Maria Alves.



Fonte: *O Fluminense* de 1 de jun. de 1968

Esta nota publicada na coluna de José Maria Alves é uma das primeiras menções ao início da pré-produção do filme publicadas em jornal e traz o nome de Anísio Medeiros com o de Joaquim Pedro, cada qual já muito reconhecido em suas áreas de atuação. Anísio já era um cenógrafo muito elogiado na imprensa, inúmeras vezes mencionado por Ian Michalski em críticas de montagens teatrais em sua coluna no *Jornal do Brasil*, e talvez por isso tenha sido mencionado nesta nota em *O Fluminense* mais de um ano antes do lançamento de *Macunaíma*. Podemos imaginar que a menção ao nome destes já reconhecidos criadores intensifica a expectativa em relação ao filme.

Quando esta nota foi publicada, o primeiro filme em que Anísio havia trabalhado, *Capitu*, de Paulo César Saraceni, uma reconstituição da época de 1865 para contar a história baseada em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, já havia sido filmado, mas só chegaria aos cinemas do circuito carioca um mês depois, em 20 de agosto de 1968, portanto o público ainda não conhecia o trabalho de Anísio no cinema.

O início de construção da visualidade na fase anterior à experiência do filme acontece de forma mais subliminar, como muitas vezes operam as construções da direção de arte. Neste momento anterior, a menção da participação de uma atriz como Dina Sfat tem muito poder por causa de sua evidência na época da produção de *Macunaíma*, principalmente pelos trabalhos na televisão. Paulo José e Jardel Filho também estavam presentes no imaginário pelos trabalhos no cinema e teatro, Milton Gonçalves no teatro, e Rodolfo Arena no cinema, TV e teatro. Grande Otelo não protagonizava um filme desde 1962, em *Os Cosmonautas*, de Victor Lima,

mas era um astro do cinema, teatro de revista, cantor, produtor e compositor, tão importante que é o nome dele que surge em maior evidência, junto ao título do filme, na divulgação de *Macunaíma*, como veremos a seguir.

O que podemos afirmar é que, à época do lançamento comercial do filme no Brasil, *Macunaíma* já havia sido apresentado ao público através de diversas notícias: da *première* no 30º Festival de Veneza (1969), das ameaças dos cortes pela censura, das entrevistas com o diretor e com as estrelas. E muitas vezes esses materiais de divulgação vinham acompanhados por imagens.


A criação de peças publicitárias é, geralmente, realizada pelas empresas distribuidoras das obras cinematográficas, que adquirem o direito da comercialização. No caso de *Macunaíma*, não sabemos exatamente como se deu a relação da empresa produtora com as ações de divulgação do filme, mas na revista *Filme e Cultura* encontramos a informação de que a Condor Filmes era coprodutora do filme.

Figura 67: Anúncio de página inteira da exibição de *Macunaíma* no circuito carioca.

CADERNO **b** □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ DOMINGO, 2, E SEGUNDA-FEIRA, 3 DE NOVEMBRO DE 1969 □ PÁGINA 11

GRANDE OTELO É MACUNAÍMA

Canibais em festa na grande comédia colorida!



... alegre encontro com o brasileiro Macunaíma, herói espertíssimo, preguiçoso, guloso, sensual, sempre dando sorte com as mulheres.
Pietro Bianchi - "Paese Sera" - Roma

NUNCA SE VIU ACONTECER TANTA COISA NUM FILME SO! MULHERES LINDAS, VIOLENTAS, ASSANHADÍSSIMAS, SUSPENSE, AVENTURA, CANIBAIS DE BABY-DOLL!

Extremamente engraçado, feito com muito espírito e agudeza, o filme atinge a dosagem exata de caricatura, irreverência e comédia humana.
Gene Moskovich - "Variety" - Los Angeles

RENOVAÇÃO: MOÇINHAS NOVAS, TIMIDAS, CÍNICAS, SANGUE NOVO NA SELVA E NA CIDADE BADA CANIBAIS MILIONÁRIOS, TODO MUNDO COME TUDO MUNDO NESSA COMÉDIA ANTRÓPOFÁGICA!

Temperado com um humor selvagem, é um filme bizarro e excelente.
Thomas Quinn Curtiss - "International Herald Tribune" - Paris

LOUCURAS E MAIS LOUCURAS, COM PAULO JOSÉ E GRANDE OTELO COMANDO UM GRANDE ELENO DE CANIBAIS AMIGOS! DINA SFAT ROTARDO USA QUEBRAR NA LONDA DO AMOR ARMADO! JARDEL FILHO COMENTO GENIE NO PAPEL DE HENRIQUEZ, O GIGANTE MUI-CARÁTER.

... um gosto visual e verbal de primeira ordem... uma feroz alegria.
Agogo Suetoli - "L'Unità" - Roma

PAULO JOSÉ JARDEL FILHO

**DINA SFAT
RODOLFO ARENA
MILTON GONÇALVES**

AMANHÃ
um filme de JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE extraído do livro "Macunaíma" de Mario de Andrade
MACUNAÍMA, o herói Sem nenhum caráter

PROIBIDO ATÉ 18 ANOS.

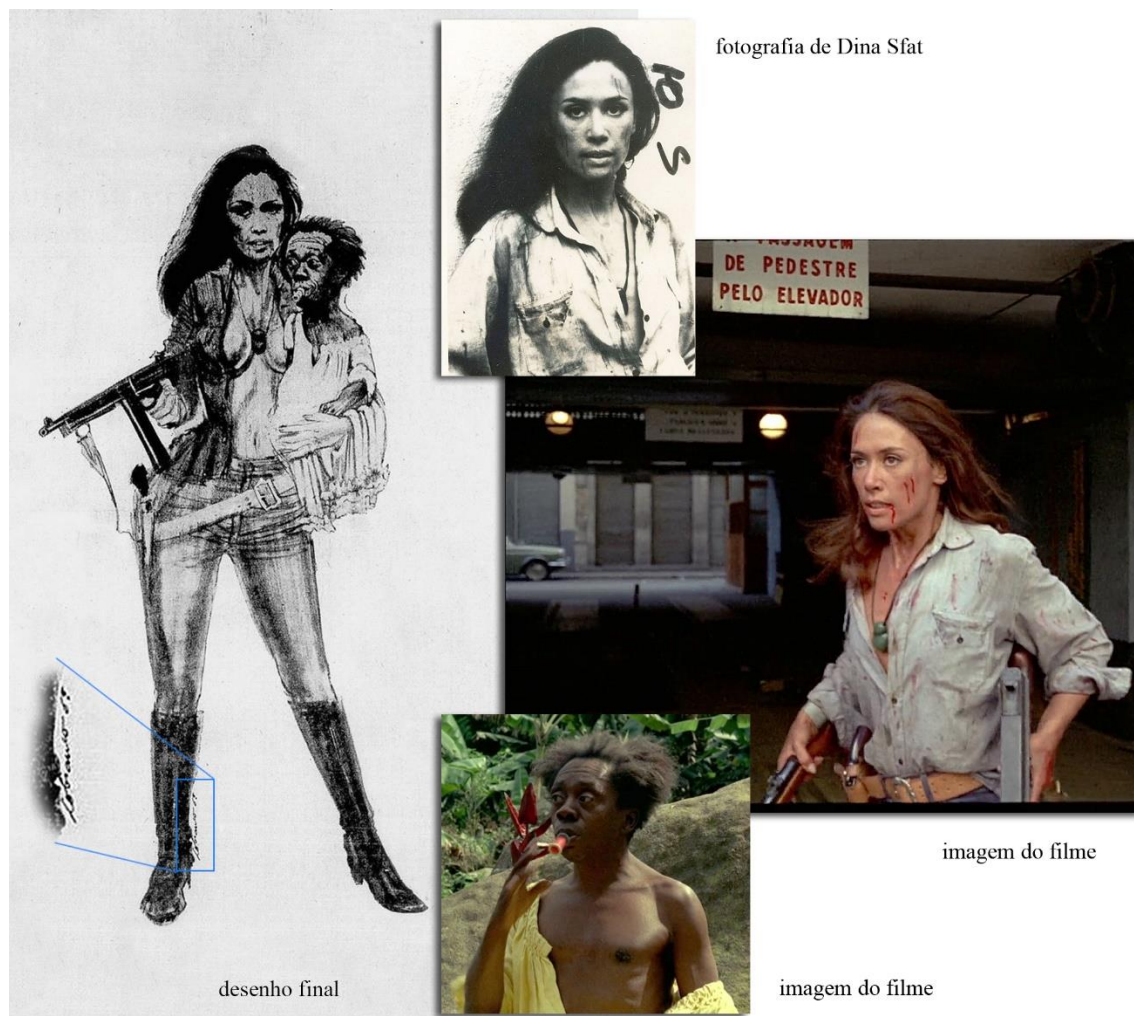
CONDOR 10º do MACHADO TEL. 52-2274
CONDOR COPALABANA TEL. 52-2461
PLAZA A PARTIR DE 10 HS.
OLINDA
MASCOTE
BRUNI PIEDADE 2. PASE NOBREZA, 10.
REGENCIA CASCADURA LIVIO BRUNI
RIO PALACE RUA CARLOS DE MENDONÇA LIVIO BRUNI
MATILDE BANGU LIVIO BRUNI
SÃO BENTO NITERÓI LIVIO BRUNI

Fonte: *Jornal do Brasil* de 02 de nov. de 1969, Caderno B, p.11.

Na data do lançamento comercial de *Macunaíma* no circuito carioca, encontramos um anúncio de página inteira no *Jornal do Brasil* que apresenta um desenho da personagem Ci (interpretada por Dina Sfat) segurando na mão direita uma arma com pente de munição protuberante, uma metralhadora. No braço esquerdo ela segura Macunaíma negro, que tem uma chupeta na boca. Interpretado por Grande Otelo, podemos imaginar que ele é facilmente reconhecível pelo público da época e associado à comédia.

Procuramos no filme as cenas em que os personagens possuem esta caracterização e percebemos que em nenhum momento o personagem Ci se encontra exatamente na posição em relação à câmera como no desenho. Foi na pesquisa realizada no acervo de Joaquim Pedro de Andrade na Fundação Casa de Rui Barbosa que encontramos a fotografia que completa o conjunto das fontes visuais para compor o desenho, em conjunto com duas imagens do filme, sendo que a fotografia de Ci com as armas serviu apenas como referência da personagem na cena, não para o desenho propriamente. Na observação do desenho final em detalhe, encontramos a assinatura do desenhista com a datação (69), mas não conseguimos identificar o nome (ver no detalhe ampliado do retângulo azul).

Figura 68: Referências para o desenho final utilizado na divulgação de *Macunaíma*.



Fontes: Desenho: *Jornal do Brasil* de 02 de nov. de 1969, Caderno B, p.11. Fotografia pb de Dina Sfat: Acervo de Joaquim Pedro de Andrade, na Fundação casa de Rui Barbosa (autoria atribuída a Tiago Veloso). Imagens coloridas de *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A liberdade do desenho também possibilitou a exacerbação da erotização da imagem do filme, colocando o personagem em posição frontal, revelando os seios por baixo da camisa e também a inclusão de Grande Otelo, importante impulsionador do interesse público.

Na época de seu lançamento, os outros anúncios das semanas seguintes, publicados no *Jornal do Brasil* e em *O Estado de S. Paulo*, apresentavam algumas variações, mas todos utilizaram este desenho.

Figura 69: Anúncio de *Macunaíma* no *Jornal do Brasil* de 30 de nov. de 1969, Caderno B, p. 9.



Figura 70: Anúncio no jornal *O Estado de S. Paulo* de 30 de nov. 1969, p. 214.

PREMIADO NO S' FESTIVAL DE CINEMA DE BRASÍLIA

GRANDE OTELO e' MACUNAIMA

CANIBAIS EM FESTA NA GRANDE COMEDIA COLORIDA

COLL. ... ALEGRE ENCONTRO COM O BRASILEIRO MACUNAIMA, HEROI ESPERTISSIMO, PRETUOSO, GULOSO, SENSUAL, SEMPRE DANDO SORTO COM AS MULHERES. PIETRO BIANCHI - "Paese Sera" - Roma.

Paulo José Jardel Filho dina sfat rodolfo arena milton goncalves

UM FILME DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE extraído do livro "Macunaima" de Mario de Andrade

5.ª-FEIRA

... NUNCA SE VIU ACONTECER TANTA COISA NUM FILME SO! MULHERES LINDAS, VIOLENTAS, ASSANHADISSIMAS! SUSPENSE! AVENTURA! CANIBAIS DE BABY DOLL! EXTREMAMENTE ENGRAÇADO, FEITO COM MUITO ESPIRITO E GUINDELA, O FILME ATINGE A DOSAGEM EXATA DE CARICATURA, IRREVERENCIA E COMEDIA HUMANA. GENE MOSKOVITCH - "Variety" - Los Angeles.

RENOVAÇÃO MOCINHAS NOVAS, TIMIDAS, CINICAS, SANGUE NOVO NA SELVA E NA CIDADE PARA CANIBAIS MELONANOS! TODO MUNDO COME TODO MUNDO NESTA COMEDIA ANTROPOLÓGICA!

TEMPERADO COM UM HUMOR SELVAGEM, É UM FILME BIZARRO E EXCITANTE. THOMAS QUINN CURTISS - "International Herald Tribune" - Paris.

INOCURAS E MAN INOCURAS COM PAULO JOSÉ E GRANDE OTELO COMANDANDO UM GRANDE EXERCITO DE ANIMADO ARGENTINO, JARDÉ FILHO COMANDO GENTE NO PAIS DE MENEZES E GUARANTE MALCANTER.

... EN GOSTO VISCAL E YERBAL DE BRINHEIRA ORDEN... UMA FERROZ ALEGRIA. AGOEO SAVIOLA - "L'Unité" - Roma.

ACOMP. CONF. NACIONAL.

PROIBIDO 18 anos

WINDSOR METRO

PARK CENTER

JARDIM SAN REMO

SMOB'S AUTO CINE

21.15 DE NOVEMBRO 1969
STB AMARÓ

Observando os anúncios de filmes com imagem no Caderno B do *Jornal do Brasil* podemos perceber que o uso da imagem do corpo feminino nu, ou muito pouco vestido, é usado inúmeras vezes, mas é raro que se utilize a imagem de uma mulher portando uma arma. Imagem semelhante será encontrada no anúncio de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968).

Figura 71: Anúncio de Barbarella no *Jornal do Brasil* de 22 de dez. 1968, Caderno B, p. 10.



Observando os anúncios de filmes no Caderno B do *Jornal do Brasil* de domingo no período de pouco mais de um ano a partir da data da publicação do anúncio de *Macunaíma* e anteriores, encontramos anúncios com imagens de mulheres empunhando armas somente para seis filmes: *Código 117 sabotagem atômica* (Michel Boisrond, 1966) (14 de janeiro de 1968, Caderno B, p. 7), *O milhão de olhos de Su-Muru* (empunhando um chicote) (Lindsay Shonteff, 1967) (6 de janeiro de 1969, Caderno B, p. 11), *Nunca aos sábados* (Robert Hirsch, 1965) (31 de dez. 1967, Caderno B, p. 6), *O olho da espionagem* (Vittorio Sala, 1965) e *Agente secreto desafia Moscou* (Ralph Thomas, 1964), (no mesmo dia 2 de jul. 1967, Caderno B, p. 8), e *Bounty Killer, o pistoleiro mercenário* (Eugenio Martín, 1966) (28 de maio 1967, Caderno B, p.4).

Os desenhos dos anúncios de *Macunaíma* revelam um objetivo bastante preciso, mas que surge com uma contradição. A utilização da imagem sedutora que seria atrativa ao público assume um posicionamento em relação à exploração da sexualização do corpo

feminino para fins publicitários que hoje talvez não fosse realizado desta forma , e mesmo na época de produção de *Macunaíma*, o que estabelece a contradição, pois a questão racial e o machismo serão claramente problematizados no filme, mas neste momento anterior, esta peça que participa da construção da pré-visualidade da obra reforça o problema ao repeti-lo e contribui na continuidade de situações de exploração que a obra, que esta imagem representa, critica.

1.1 A IMAGEM-TÍTULO DE *MACUNAÍMA*

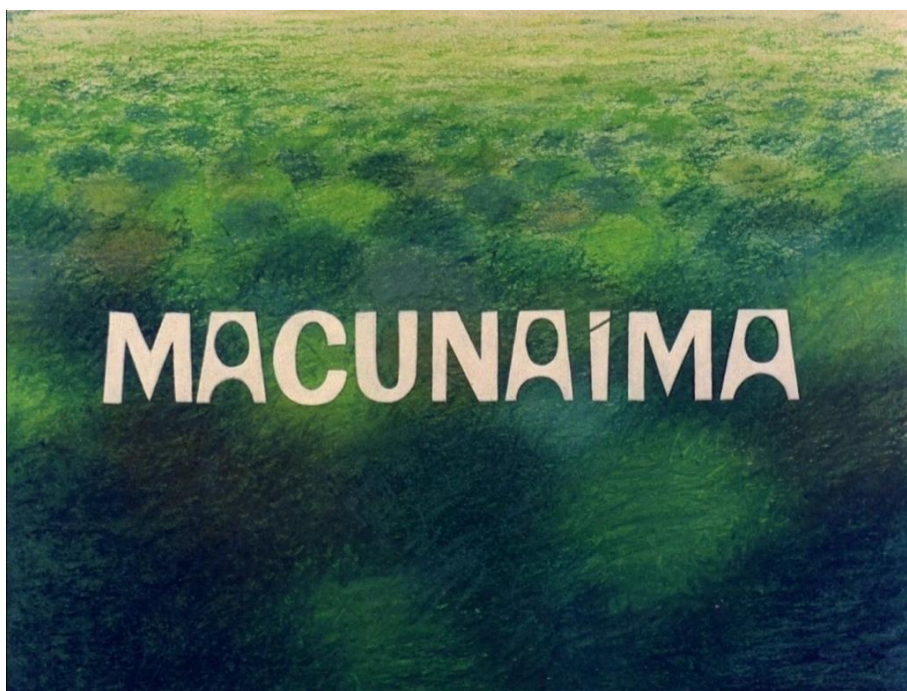
Ao observarmos o grupo de anúncios do filme *Macunaíma* apresentados acima podemos perceber a variação da fonte do título. Em cada anúncio apresentado utiliza-se uma fonte diferente do que aparece na imagem-título dos créditos iniciais que estamos considerando ser a imagem principal, a partir da qual todas as outras imagens representando o título foram criadas, inclusive a do cartaz.

Figura 72: “Macunaíma” escrito usando uma fonte muito semelhante à Futura ND Black, de Paul Renner (1929), detalhe retirado do anúncio de página inteira do filme no *Jornal do Brasil* de 02 de nov. de 1969, Caderno B, p.11.



Para substituir a imagem-título no anúncio, optou-se pela fonte Futura Black (quase idêntica), desenhada por Paul Renner (com contribuição de Adolph Bernd) em 1929, um ano após a publicação do livro de Mário de Andrade, mas esta aproximação, provavelmente, é apenas uma coincidência, pois é uma fonte bastante popular por ter uma forma legível mesmo à distância, adequada para um cartaz. As letras são muito semelhantes à Futura, exceto o pingo no “I”, que possui um recorte inclinado que se assemelha ao da imagem-título na cartelade créditos. Como podemos observar, a linha que separa o pingo do “I” do resto do corpo da letra também é mais esbelta que as outras linhas que separam as massas de tinta, um indício de que não seja um risco do desenho original desta fonte e que tenha sido realizado por quem produziu este anúncio.

Figura 73: Imagem-título do filme *Macunaíma*, 4ª cartela dos créditos de abertura.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Considerando que percebemos uma alteração na letra “I”, sabemos que não seria impossível reproduzir a imagem-título da forma que aparece nos créditos de abertura. No entanto, quando comparamos o anúncio dos jornais com a mesma imagem substituindo o título pela imagem-título, percebemos que ela pode ter sido substituída por não possuir tanto peso visual para a utilização no contexto do jornal.

Figura 74: Anúncio do filme *Macunaíma* com a fonte substituída pela imagem-título dos créditos na cor preta, à direita e original à esquerda, retirado do *Jornal do Brasil* de 3 de nov. de 1969, Caderno B, p. 11.



A criação de um título que aparece nos créditos como marca de divulgação é bastante complexa porque, como qualquer marca ou logotipo, precisa ser uma solução que seja eficiente visualmente em diversas escalas, contextos de exibição diferentes em termos da relação com o que surgirá no campo ao redor de onde for aplicada e, especialmente no caso de uma marca de um filme, do tempo de permanência à vista de quem olha.

À época da produção de *Macunaíma*, a preocupação com a visibilidade da marca que seria acessada através de variadas tecnologias de impressão era, possivelmente, mais perturbado que hoje em 2024, quando quase tudo que nos chega é através de telas de resolução bastante alta comparada com os meios de reprodução de 1969⁵³.

⁵³ A resolução não é a única medida da qualidade de um registro ou reprodução, mas é um parâmetro relevante. A sigla PPI significa *Pixels Per Inch* em inglês (pontos por polegada) e trata da densidade de pontos que formam a imagem. Um monitor HD (1920 x 1080 pixels) de 23 polegadas possui resolução de cerca de 96 ppi, um smartphone Samsung S9, de 2018, 570 ppi (quase 6 vezes maior). Em 1969, a impressão do jornal *O Globo* em papel possuía 65 lpi, e uma TV de tubo de 32 polegadas do sistema NTSC, 720 pixels de largura e 480 linhas (de imagem) na altura, ou seja, 27 ppi. A discussão sobre distorções, resolução, grãos da imagem também é uma noção técnica relevante para a direção de arte porque se relaciona diretamente com o investimento que se realiza na construção do realismo de certos elementos que só precisam aparentar sua existência na imagem de uma obra audiovisual. É parte dos diálogos necessários na fase de pré-produção, como veremos mais adiante.

O título de *Macunaíma*, apresentado nos créditos iniciais, foi realizado com uma fonte diferente do texto das outras cartelas dos créditos e provavelmente foi especialmente desenhado para o filme e depois adaptado ao cartaz, que é a ordem natural de elaboração destes trabalhos.

Figura 75: Imagem-título do filme *Macunaíma* extraído da imagem da cartela dos créditos.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Sabemos que o cartaz é de Anísio Medeiros, mas ainda estamos buscando encontrar informações sobre a autoria dos créditos iniciais e da imagem-título do filme. Mesmo sabendo que é alta a probabilidade de que a criação do título seja de Medeiros, fizemos uma verificação simples, que é a busca da fonte utilizada no texto em um sítio de internet que oferece o serviço de identificação de fontes pela imagem⁵⁴.

O que já era esperado é que na criação do filme não tivesse sido utilizada uma fonte existente, mas 53 anos depois, não seria estranho encontrarmos a fonte recriada digitalmente em todas as suas letras e símbolos para que usuários de computador pudessem utilizá-la (com o reconhecimento e pagamento dos devidos *royalties*).

Com esta verificação temos mais um argumento para acreditar que esta imagem-título foi desenhada especificamente para o filme e passamos a um experimento para realizar uma análise através do confronto da imagem-título dos créditos com a que é usada no cartaz. Iniciamos separando e distorcendo a imagem-título dos créditos para ser comparada àquela aplicada no cartaz.

Figura 76: Imagem-título do filme *Macunaíma* separada do fundo utilizados nos créditos (com a adição de sombreamento para facilitar a leitura neste documento de fundo claro).



⁵⁴ <https://www.whatfontis.com/?s3>, acessado em 15 de dezembro de 2023.

Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem-título de *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 77: A mesma imagem-título da figura anterior, distorcida à semelhança de como o título aparece no cartaz.

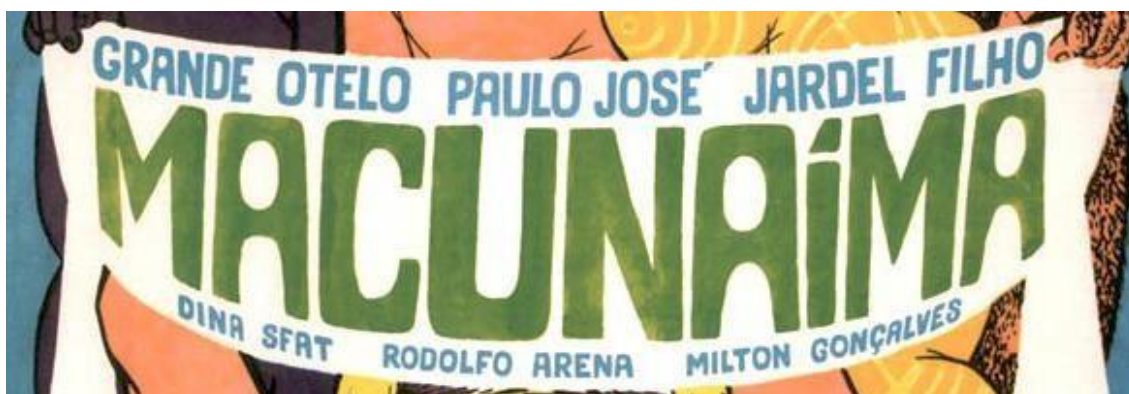


Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem-título de *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Para o nosso experimento, realizamos a distorção manualmente, mas com softwares disponíveis em computadores pessoais. Hoje em dia esta manipulação de distorção da perspectiva poderia ser realizada muito precisa, fácil e rapidamente. No entanto, mesmo em 1969, haveria formas fotográficas de se realizar o mesmo trabalho com absoluto controle de distorção, se este fosse o objetivo.

A expressão do aspecto artesanal, uma opção que já discutimos nas páginas anteriores, é parte da linguagem do cartaz, que se relaciona a um posicionamento estético-político, que identificamos nas artes plásticas e que vamos observar no filme mais adiante. Esta solução, apesar de artesanal, realizada de forma não-mecânica, é muito bem executada pelas mãos de Anísio, que também é artista plástico. No cartaz ele desenha à mão uma versão em negrito da imagem-título do filme, em perspectiva e em curva, criando perfeitamente a ilusão de tridimensionalidade que também estabelecemos participar de efeitos importantes para o funcionamento do cartaz em toda a sua expressão, como ele criou.

Figura 78: Imagem do título recortado do cartaz do filme *Macunaíma*.



Fonte: *Macunaíma*, 1969, cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

Figura 79: Sobreposição do título dos créditos e de como está no cartaz de *Macunaíma*. O título dos créditos foi pintado de azul para realce na visualização.



Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem do título nos créditos iniciais de *Macunaíma*, 1969, e do cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

O que podemos observar é que a imagem-título usada no cartaz é mais espessa. Para melhor comparação, a seguir, separamos a imagem do cartaz também.

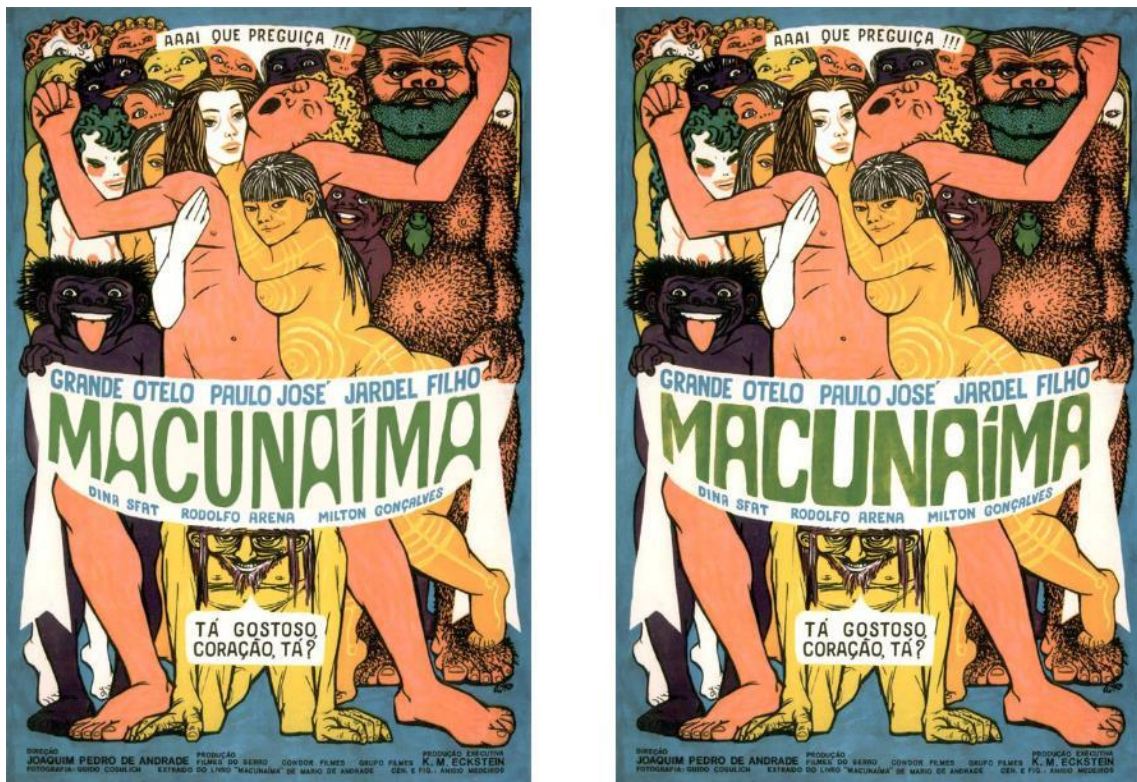
Figura 80: As duas imagens-título separadas para análise de semelhanças e diferenças.



Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem do título nos créditos iniciais de *Macunaíma*, 1969, e do cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

Observando as duas imagens próximas podemos verificar que o título usado nos créditos é mais estreito e para ocupar o mesmo campo no cartaz não oferece a mesma facilidade de leitura nas condições exigidas para um cartaz porque o “oco” das letras é bastante grande, proporcionalmente.

Figura 81: À esquerda, o cartaz com a fonte da imagem-título substituída pela forma como está nos créditos do filme *Macunaíma*, adaptada à distorção em curva do cartaz. À direita, o cartaz original.



Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem do título nos créditos iniciais de *Macunaíma*, 1969, e do cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

Não é apenas uma questão de legibilidade: a fonte ocuparia pouco o campo, deixando muitas partes do fundo vazias, o que provoca um des-tensionamento (um esvaziamento) na imagem e principalmente, não evidencia o texto do título.

Continuando o experimento, agora vamos inverter a situação, distorcendo o título do cartaz para que verifiquemos a impressão que teríamos se este título existisse sem a distorção, e encontramos o seguinte resultado:

Figura 82: Comparação das imagem-título dos créditos do filme *Macunaíma* (acima) e do cartaz sem distorção (abaixo).



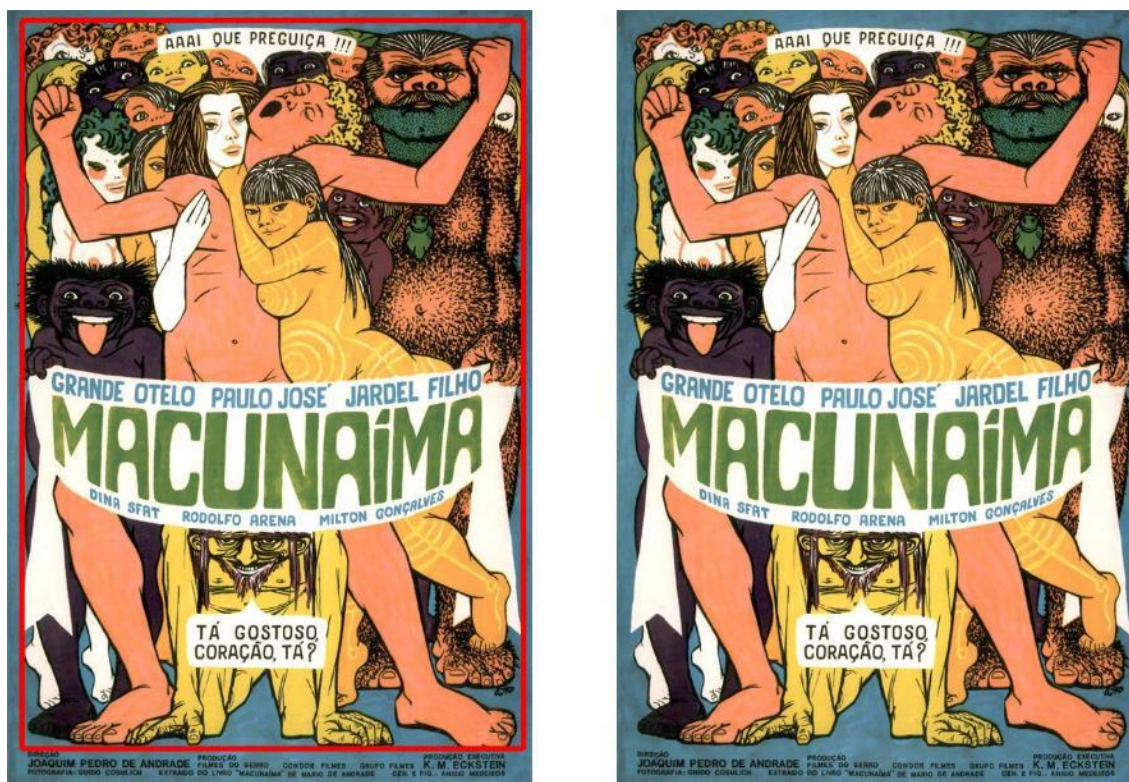
Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem do título nos créditos iniciais de *Macunaíma*, 1969, e do cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

O que podemos estabelecer é que as duas fontes possuem similaridades: é como se a fonte utilizada no cartaz fosse uma versão em negrito da fonte utilizada nos créditos.

Ao comprovarmos as similaridades entre as fontes nas duas aplicações, podemos concluir que a ideia da imagem do título de *Macunaíma* como símbolo de marca do filme foi explorada ao ser apresentada nos créditos e ser aplicada também no cartaz, mesmo que com adaptações. Talvez se pudesse dizer que é na reutilização do imagem-título que ela passa a se constituir marca do produto, o filme.

A estratégia de “inflamento” como forma de ocupar mais o campo do fundo é muito semelhante ao que encontramos no cartaz, na solução visual para o grupo de pessoas, que também parece ocupar um campo que respeita um limite de forma retangular que não é visível, mas que aplicamos para ilustrar a ideia, em vermelho na figura abaixo.

Figura 83: Cartaz do filme com “retângulo-limite” visível para referência (à esquerda, em vermelho).



Fonte: Elaboração do autor a partir da imagem do título nos créditos iniciais de *Macunaíma*, 1969, e do cartaz do filme, criação de Anísio Medeiros.

A duplicação da mesma estratégia em campos diferentes (na fonte e no desenho dos personagens) é um dos elementos que sutilmente constroem a unidade e coerência interna da visualidade da peça gráfica, questão fundamental na direção de arte.

No contato com o produtor K. M. Eckstein, ele mencionou que além do cartaz do filme propriamente havia os cartazetes fotográficos que se fixavam nos salões de entrada dos cinemas. Estas peças mostravam imagens de cenas do filme, mas geralmente fotografias realizadas por fotógrafos presentes na filmagem. Mostravam também o título e nomes das estrelas do filme. Em *Macunaíma*, Tiago Veloso fez as fotografias de cena. Reproduzimos um dos cartazetes do acervo de Eckstein abaixo, e há outros no anexo.

Figura 84: Reprodução de cartazete still de *Macunaíma*.



Fonte: Acervo de K. M. Eckstein.

1.2 O ENCONTRO COM O FILME

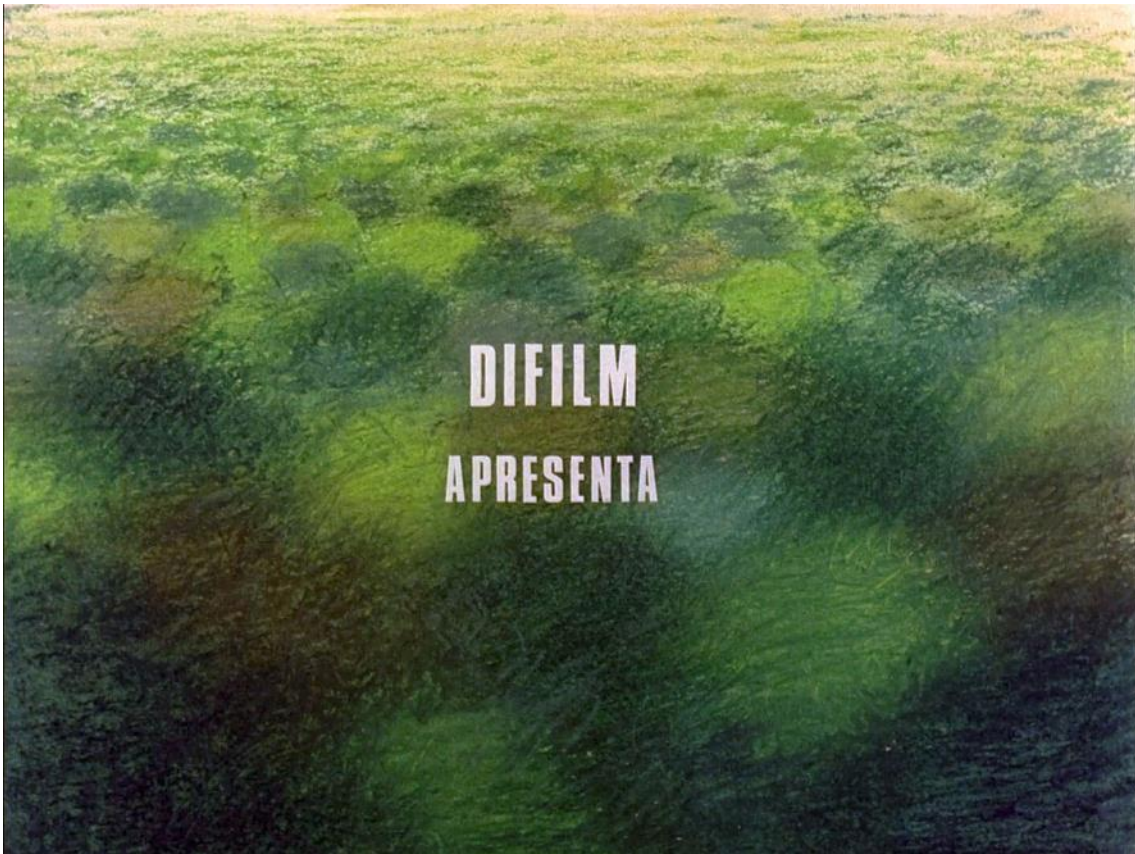
Estabelecemos que quando o público brasileiro da época do lançamento chegava para assistir ao filme já havia tido oportunidade de iniciar um contato com a visualidade do filme de forma mais ou menos direta e consciente e sabia que se tratava de uma comédia.

Em 3 de novembro de 1969 o rolo número 1 do filme começou a ser projetado em um cinema do Rio de Janeiro e a primeira imagem surgiu em fade junto com a frase que identifica a empresa distribuidora, “DIFILM APRESENTA”, em letras maiúsculas, e permanece ao longo da apresentação das 21 cartelas de texto na cor branca.

Uma imagem permanece de fundo ao longo da apresentação dos créditos, o

desenho a lápis que já mostramos na figura 14, na cartela da imagem-título. O desenho não é muito realista, e podemos observar uma representação em riscos de diversas tonalidades, da cor verde ao azul. Eles são mais compridos, definidos, e apresentam áreas mais escuras na parte inferior, e mais claros, com riscos mais curtos e áreas escuras menores à medida que se aproximam da parte superior do quadro criando uma impressão de distância em perspectiva.

Figura 85: Primeira cartela dos créditos iniciais do filme *Macunaíma*.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Para Randal Johnson, “os créditos são fixados num fundo verde e amarelo, obviamente representando uma área de floresta (o Amazonas)” (1982, p. 137). Podemos concordar que a representação abstrata pode ser interpretada como a imagem de uma mata, pelas cores e pelo tratamento das linhas, que criam a ilusão de uma vista aérea em perspectiva.

Talvez fosse interessante mencionar as atenções que a mídia jornalística prestava à construção da Rodovia Belém-Brasília, obra monumental do governo militar. Numa

época pré-drones, as imagens eram geralmente realizadas de um ponto de vista superior à copa das árvores a partir de um veículo aéreo como helicóptero ou avião, porque desta maneira pode-se registrar expressivamente as enormes distâncias envolvidas. Em “Joaquim Pedro de Andrade a revolução intimista”, Ivana Bentes relata:

As filmagens de *Macunaíma*, foram precedidas de uma extensa pesquisa. Joaquim Pedro assistiu uma série de filmes da Comissão Rondon para a Campanha Nacional de Proteção aos Índios, dirigida pela antropóloga Heloísa Alberto Torres. Ele queria ver, analisar essas imagens de índios brasileiros. “Cheguei a montar, com locução de Arnaldo Jabor, alguns desses filmes para a Campanha”, lembra Ana Maria Galano que trabalhou com Joaquim Pedro nessa pesquisa para o filme. (BENTES, 1996, p. 77)

Uma impressão diferente se teria quando se registra em imagem a floresta a partir do ponto de vista de uma pessoa em pé na floresta, que também estavam surgindo na mídia, especialmente para ilustrar reportagens do encontro com diversas tribos isoladas, outro assunto bastante tratado na época. Podemos imaginar que no contexto das imagens das revistas de fotorreportagens da época, para Johnson não restava dúvida de que se tratava de uma floresta, mas a nós, hoje, não parece tão evidente.

Os créditos de abertura, quando existem, acontecem em um momento de muitas dúvidas para o público, que ainda está sendo apresentado ao que Johnson define como o sistema fílmico, particular a cada obra (1982, p. 137). No caso de *Macunaíma*, nesta imagem apresentada em seu início em conjunto com a música, pode-se reconhecer a referência às cores da bandeira brasileira. Pela forma dos riscos do desenho, poderíamos imaginar que representa uma mata, porque não temos outra referência: é o primeiro contato com uma representação abstrata, como se fosse a primeira regra percebida de um jogo em que ainda não conhecemos todas as regras. Retornarei ao desenho mais adiante, quando o filme vai trazer outro elemento que pode ressignificar esta imagem, que retorna nos créditos no fim do filme.

No subcapítulo “Os parâmetros da jornada do herói”, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier explicita o sistema de construção de sentidos do filme, que funciona na percepção da relação das imagens em jogo com uma voz over de narração e a localização do acontecimento ao longo do filme (2013, p. 193). A música é mencionada à medida em que desenvolve estas explicações em detalhes, e o som, tratado no último subcapítulo “A rejeição do malandro”. O objetivo de partir dos elementos visuais da direção de arte para a análise do filme não modifica a participação dos elementos apontados por Xavier: todas as balizas são fundamentais e serão acessadas sempre que necessário ao

nosso trabalho.

Em sua abertura, o texto de Xavier descreve o sistema de créditos, que apresenta bastante simetria no início e fechamento do filme por apresentar a mesma música e o mesmo desenho de fundo, que já descrevemos. No entanto, nenhuma das pesquisas mencionadas (de Xavier, Johnson e Hollanda) comenta o que poderíamos considerar ser a primeira imagem do filme após os créditos⁵⁵, mas consideramos que é um elemento relevante no jogo de construção de sentidos e vamos analisá-la.

Em continuidade ao final da alternância do texto nos créditos, após 3 segundos de permanência da indicação do crédito de direção, o desenho a lápis escurece e o fundo se torna completamente escuro em fade, e o texto permanece por mais 1 segundo⁵⁶.

⁵⁵ Por não ter sido comentada por estas outras pesquisas, procuramos garantir que se trata de uma imagem do filme, e não um erro de cópia, observando o filme através de duas formas de acesso: uma realizada em DVD distribuído pela Bretz Filmes (*MACUNAÍMA* DVD, 1969), sem data no encarte, mas o arquivo digital no disco é datado de 16 de outubro de 2006 e já traz o filme em versão restaurada, mesmo que em resolução limitada a 712 x 476 pixels; e também em versão streaming HD, disponível na Globoplay (Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/9376309/>, acessada em 17 de setembro de 2022) (*MACUNAÍMA EM STREAMING*, 1969), em arquivo digital.

⁵⁶ A descrição da unidade mínima do filme em película, o *frame*, no caso de *Macunaíma*, é o fotograma que, em sua projeção, é trocado à razão de 24 vezes por segundo para estabelecer a ilusão de movimento do cinema. Para poder realizar esta pesquisa e descrever a duração dos acontecimentos descritos, utilizamos arquivos digitais de uma versão para DVD distribuído pela Bretz Filmes (*MACUNAÍMA* DVD, 1969), que no disco possui arquivos VOB no padrão NTSC que, por padrão, possui uma taxa de frames de 29,97fps (frames por segundo). Ao inserir este arquivo em um programa de edição assumindo esta taxa, podemos criar um modo de acesso ao arquivo em que o programa interpreta e exibe a imagem como se a taxa fosse de 24fps, e desta maneira, podemos nos aproximar da imagem que estará em cada fotograma do filme em película.

Figura 86: Cartela dos créditos iniciais do filme *Macunaíma* - O desenho de fundo escurece, mas o texto permanece.

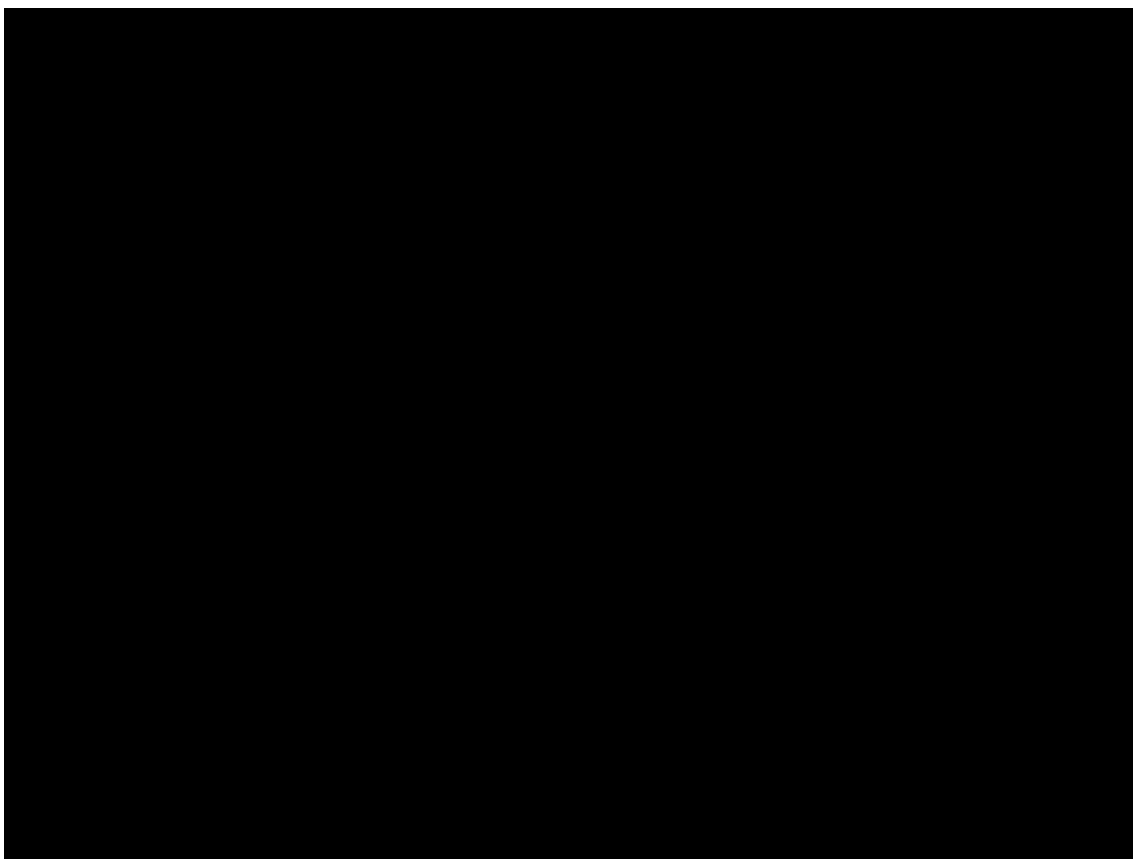


Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Depois, o texto desaparece em fade de 17 *frames* e a tela se mantém completamente escura durante apenas 2 *frames*, e o que a descrição de Ismail Xavier ignora, assim como as outras pesquisas mencionadas, é que após a tela preta há um corte para uma tela completamente vermelha que permanece por mais de 11 segundos⁵⁷ que, na abertura de um filme, pode ser bastante significativo, pois é a fase mais aguda do estabelecimento do jogo de representação, o sistema fílmico.

⁵⁷ Em entrevistas para esta pesquisa, K. M. Eckstein (produtor executivo) e Eduardo Escorel (montador) estranharam a menção à tela vermelha, como se não existisse. As referências mais antigas à sua existência foram encontradas na dissertação de Alex Sandro Martoni (2006, p. 76), e na dissertação de Mauro Luciano Souza de Araújo (2010, p. 40), mas nas duas pesquisas não há identificação precisa da cópia do filme acessadas, ou se foram realizadas ou não a partir da versão digital resultante do trabalho de restauro, concluída em junho de 2004 (indicado após os créditos finais). Em contato com o Prof. Dr. Martoni, em 6 de julho de 2024 ele nos esclareceu que realizou a pesquisa acessando o filme através do DVD, confirmando que foi a versão que passou pelo processo de restauro. Desta forma, impõe-se a dúvida sobre a possível introdução da tela vermelha no processo de restauro o que nos levou a observar uma fita VHS lançada pela Globo Vídeo em 1985, que confirma a existência da imagem vermelha naquela versão, anterior ao restauro (ver Apêndice F).

Figura 87: O texto desaparece e a tela permanece escura por 2 frames.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 88: O campo da imagem fica vermelho por 11 segundos e 8 frames.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

É durante a permanência desta tela vermelha que a marcha militar musical dos créditos termina, há um breve silêncio, e escutamos pela primeira vez a voz over, que narra: “No fundo do mato virgem [...] houve um silêncio tão grande [...] escutando o murmurejo do Uraricoera, que [...]” e no meio da frase inicia-se um grito altíssimo, em contraste com o tom de tranquilidade da voz over que, em sua narração, ainda mencionava um silêncio imenso.

Figura 89: Primeiro frame que se vê depois da tela vermelha, que surge em corte seco.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A tela vermelha ainda permanece por 1 segundo e meio ao som dos gritos angustiados e o filme corta para a primeira imagem com um ator: um plano americano de uma pessoa com a boca aberta (que associamos à origem do som do grito), tremendo, com a testa franzida, peruca, portando uma roupa verde limão que cobre os braços (cor complementar – oposta – ao vermelho do quadro anterior), e por trás, um fundo de palha estruturado por troncos de madeira.

O plano da pessoa gritando tem duração de 10 segundos em que somos expostos ao impacto dos contrastes e à violência do grito. O tempo de observação da imagem vai revelando a sobreposição de várias informações visuais incompatíveis: um mundo em que a parede é de palha em contraste com o tecido da veste de tecido e cor industrializados; a aparência masculina do rosto e os cabelos compridos da evidente peruca que, assim como as rugas que a maquiagem aplicou no rosto, nos faz questionar a razão de se querer mal disfarçar o ator.

Nesta primeira imagem de uma pessoa, o filme apresenta um rosto com maquiagem

de acabamento rústico, um tratamento não realista. Estes elementos da imagem vão sendo relacionados na consciência do espectador em meio à tensão do personagem que continua gritando e se sacudindo em sofrimento por todo o plano, o que promove um sentido de urgência no espectador, na necessidade de dar sentido ao que vê.

Figura 90: Fotografia de cena mostrando o rosto de Paulo José caracterizado para a cena de abertura (fotografia provavelmente de Tiago Veloso).



Fonte: FUNARTE. *Dossiê Filmes Brasileiros*. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cinetrab&id=4488803860648&pagfis=4530>. Acessado em 24/03/2024.

A fotografia mostra o rosto de Paulo José registrado a uma distância muito pequena, que nunca ocorre no filme, portanto, a caracterização através da maquiagem nunca é exibida com tantos detalhes, mas é útil para se compreender que o tratamento não apresenta as características de uma pele natural.

A próxima fotografia do rosto da personagem, por ter a luz originando-se de cima, permite verificar melhor o enchimento na boca e as rugas ao redor dos olhos e na testa.

Figura 91: Fotografia de cena mostrando o rosto de Paulo José caracterizado como a mãe.



Fonte: Acervo de Joaquim Pedro de Andrade na Fundação Casa Rui Barbosa. Fotografia atribuída a Tiago Veloso.

Se considerarmos estes 12 segundos iniciais de informações visuais tensionadas pelos códigos desencontrados, e que o grotesco da imagem (XAVIER, 2013, p. 211) ocorre em meio a gritos angustiados, podemos estabelecer que, antes de perceber a comédia da carnavalização do evento do nascimento, o que se vê é a construção de um evento violento.

No próximo plano, quase à mesma distância, agora a câmera está apontada para a parte de baixo do corpo que relacionamos em continuidade com o anterior pela semelhança nas massas de cor e pelo tecido da camisola. O quadro é semelhante, mas é estranho porque agora mostra apenas partes do corpo que não identificam o personagem, portanto, não há uma função aparente. O instante inicial apresenta as mesmas dificuldades de interpretação, mas o plano apresentará uma série de surpresas na descontinuidade em relação ao que já se estabeleceu no plano anterior e assim começa a construir um sentido em direção à comédia.

Figura 92: Plano seguinte ao primeiro plano com atores.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Entendemos que o personagem está em pé e descalço em chão de terra, e a imagem tende a trazer um reforço de associação do personagem ao sexo masculino devido aos pelos das pernas, espessura dos músculos e formato dos pés. A aparência da idade destas partes do corpo destoa das rugas do rosto, e se adequam mais à interpretação de que sejam de um ator por baixo da maquiagem do plano anterior.

Por trás da camisola verde, por entre as pernas peludas, despenca Grande Otelo de cabeça no chão, que na época da filmagem tinha 53 anos, mas começa a chorar como um bebê, portanto, nasceu, por entre as pernas do ator que faz uma mãe que seria velha demais para dar a luz. É só a partir deste momento que podemos ter clareza da comédia, e o código é enriquecido pela presença do célebre ator, que era esperado desde que se conheceu o material de divulgação do filme nos jornais e o cartaz.

Neste momento inicial ainda não estão estabelecidas todas as regras da coerência do universo e sua representação no filme, e desta forma, o vermelho do plano inicial não pode ser compreendido completamente, mas como permanece na memória, podemos

interpretá-lo posteriormente.

Randal Johnson considera que o filme possui 65 segmentos, e que o personagem Macunaíma só não está presente em 2 (1982, p. 139). Em nossa contagem são mais segmentos que estão ausentes, geralmente em cenas do personagem Venceslau Pietro Pietra, mas podemos nos apoiar na ideia de que as imagens do filme acompanham o protagonista em sua maior parte.

Se é assim, poderíamos entender que após o final dos créditos, o filme inicia-se na telavermelha, antes da imagem da mãe gritando. Durante a exposição da tela vermelha que se apresenta a voz over pela primeira vez, que calmamente nos fala de muito silêncio no interior da mata, e o momento seguinte é dos gritos. Se a imagem vermelha já faz parte do filme iniciado, poderíamos também entender que a imagem vermelha seja uma vista no interior da mãe, a única imagem do filme produzida pela câmera, mas representa a câmera, que como acontecerá na maior parte das cenas do filme, acompanha Macunaíma, e aqui teria se posicionado junto ao herói antes de seu nascimento.

A simetria observada por Ismail Xavier nos créditos iniciais e finais torna pertinente a verificação da cena final do filme na passagem para os créditos quando as últimas imagens mostram as águas de um rio sendo tomadas por um líquido vermelho ao som da marcha militar do início, mas não se repete exatamente a imagem da tela completamente vermelha. A nossa interpretação é de que no final é evidente que o vermelho seja a representação do sangue de Macunaíma, o fechamento do ciclo da vida terrena. A tela vermelha do início, que não reaparece no final, é diferente porque “a vista” da câmera é diferente, e se relaciona ao nascimento, o começo do filme, mas as passagens, do início e do final da vida terrena, são marcadas pela cor vermelho sangue.

A respeito da mãe de Macunaíma, e sua caracterização não-realista, o filme nega a completa ilusão visual de que seja uma mulher. Aos olhos de quem vivia no Brasil no momento de lançamento do filme, após alguns minutos de seu início seria possível reconhecer o ator Paulo José, mas para quem não estava ao alcance da notoriedade do ator, a imagem poderia causar um certo estranhamento pela falta desta identificação. O reconhecimento do ator, especialmente naquele momento de sua notoriedade, ajuda a desarmar a impressão de violência do início do filme mais rapidamente.

Nestes primeiros segundos, o filme já apresenta o sistema de construção de sentidos a partir de vários códigos, colocando em choque conteúdos significantes que ocorrem simultaneamente, mas que, na percepção de seus encontros, constroem um terceiro, quinto

ou sexto sentido, acumulando interpretações ofuscadas pela comédia na superfície. Neste início também podemos observar que o sistema trabalha pelo choque de sensações em sequência, numa exploração bastante completa dos recursos multissensoriais do cinema.

2.4 OS DOIS MUNDOS DO FILME

A história se passa em dois mundos diferentes. No início, os personagens habitam uma construção muito simples, feita de materiais naturais como se tivessem sido extraídos da mata onde se localiza. A certa altura, deixam este local para viver na cidade, e depois retornam ao espaço inicial da mata.

Na interpretação de Ismail Xavier, o filme estabelece uma oposição primitivo-civilizado (2013, p. 194), na relação natureza-cidade. Através de nossa análise, gostaríamos de valorizar a construção visual operada pela direção de arte para sugerir outra interpretação que não colocará o choque dos dois mundos numa chave em que um seria o estado evoluído do outro, mas de mundos coexistentes em contínuo avanço, mas em conflito. Para compreender esta interpretação, detalharemos os elementos visíveis na imagem do espaço da fase inicial do filme, que ocorre no entorno da habitação apresentada em seu interior na primeira cena do filme.

2.5 A IMAGEM DO MUNDO DE ORIGEM

A primeira cena com atores nos coloca dentro da maloca. Esta construção, que surge como fundo da imagem por trás da mãe, é a única informação visual que vai estar coerente com o que o narrador relata, e nos localiza em um local isolado, próximo ao Rio Uraricoera.

Neste primeiro encontro com um ator, o que vemos por trás do personagem (figura 32) é um fundo de madeira cortada e palha que emoldura sua figura ocupando a maior parte do campo da imagem. Reconhecemos algo que nos coloca no âmbito de uma construção indígena e, portanto, nosso olhar não define época porque esta forma de construção existe

há milhares de anos e até no contemporâneo, portanto, sem um conhecimento muito específico da evolução destas construções e a informação da exata civilização que a teria construído, nossa impressão é de atemporalidade.

Um único elemento da imagem define que a história provavelmente se passa após a revolução industrial, que é a leveza do tecido da camisola, compreendendo-se que está vestindo uma pessoa que não parece ser de uma classe social muito privilegiada⁵⁸ (pela aparência dos cabelos), mas seu desenho (modelo, estilo) ainda não se revela de forma suficiente para definir uma época mais precisamente. Finalmente, o fato de ser especificamente uma camisola que possui esta cor (porque se fosse outra peça ou objeto poderia ser diferente), em conjunto com o fato da cor surgir neste alto grau de saturação, tende a estabelecer que a época do universo do filme é o próprio tempo contemporâneo à produção do filme, possivelmente a primeira vez na história em que esta peça para dormir poderia ser reconhecível nesta cor. E vamos notar que o fato do ator estar vestido à maneira europeia estabelece mais um estranhamento, desta vez, do desencontro entre a cultura da construção da maloca e a da veste, que acrescenta à complexidade da imagem.

Ainda dentro da maloca, a cena se desenvolve para revelar a disposição das redes. O espaço interno à maloca estabelece um espaço para a ação e um espaço para a movimentação da câmera sobre trilhos, a partir de onde pode observar os cinco personagens nas redes e a troca de olhares entre eles. Este lado por onde a câmera normalmente se localiza é o mesmo em que vemos a mãe no nascimento de Macunaíma, quando esta parte do espaço da maloca se estabelece na primeira cena.

Logo após o nascimento, Jiguê (interpretado por Milton Gonçalves) e Maanape (Rodolfo Arena) vão ao encontro de Macunaíma levando uma manta para cobri-lo. Jiguê o levanta nos braços já envolto no que é o primeiro figurino de Macunaíma (Grande Otelo), uma manta de retalhos de cores e texturas variadas com partes em lã grossa azul, outra verde, um tecido leve de algodão cru, feltro azul marinho, feltro rosa, e as costuras são bastante aparentes, utilizando um fio grosso.

Para uma reportagem sobre o filme, Anísio teria se referido à roupa da mãe, construída em retalhos, dizendo que “significa os filhos brasileiros” (GRANDE OTELO RECONHECE QUANTO DEVE À DIREÇÃO, 1970)⁵⁹. Examinando a manta em detalhes notamos que a variedade de tecidos e cores pode (assim como o vestido da mãe) ser

⁵⁸ Porque tecidos de fios e tramas finas existem desde antes da revolução industrial, mas teriam acesso restrito pelo alto custo de produção para este uso e aparente poder aquisitivo do personagem.

⁵⁹ *Jornal do Brasil*: 17 mar. 1970, 1º Caderno, p. 22.

interpretada da mesma forma, e a grossura excessiva do fio da costura poderia expressar a necessidade de um forte elemento de amarração para dar conta da dificuldade de manter unidas as diferentes partes do tecido simbolizando a constituição da população brasileira.

É importante notar que o filme foi captado em 35 mm e que o contato do público inicialmente seria realizado em salas de cinema, onde estes detalhes são mais facilmente percebidos porque são bastante ampliados nas grandes telas, mesmo que a intenção de exibição pela TV já pudesse fazer parte do projeto em sua concepção⁶⁰.

Abaixo, apresentamos três momentos do filme em que Macunaíma está sendo arremessado ao ar por Jiguê em comemoração ao seu nascimento, o que permite a visualização de detalhes da manta a partir de ângulos diferentes.

Figura 93: As diferentes partes que compõem a manta que veste Macunaíma após o nascimento.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

⁶⁰ A TV brasileira na época da produção e até o início das transmissões em PAL-M em 1972 funcionava no sistema “M” (BALAN, 2012, p. 10) com formato de tela na proporção 1,33:1 (RYAN, 1993, p. 2) ou 4:3, de resolução visível de 480 linhas e 640 pontos por linha, muito menor do que a resolução de um frame de película 35 mm, que está próxima de . Ao observar a imagem da janela do filme notamos que a proporção exata é mais próxima de 1,349:1, o que a coloca também próxima do Formato Acadêmico (Academy ratio) 1,375:1. Ao mesmo tempo, , que poderia ser uma das razões pela opção da janela próxima da proporção do quadro da imagem da televisão.

Figura 94: A costura evidente na parte azul-escuro.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 95: Na parte inferior percebe-se a dificuldade em manter a coesão apesar da linha grossa.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 96: A costura do vestido da Mãe.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A próxima cena nos leva ao espaço externo à maloca. Em um plano próximo aos rostos de Macunaíma e de uma moça que acompanha Jiguê, nos surpreendemos por sua maquiagem moderna, especialmente pela presença dos cílios postiços, em desencontro com a aparente falta de cuidado da peruca de fios muito longos.

A moça tem a pele muito clara para corresponder à cor que a pele teria se estivesse exposta como se apresenta o personagem. Seu figurino é composto apenas por um vestido curto, com grandes aberturas que expõem muito seu corpo. Tem a cor de algodão cru com uma estampa que inicialmente não é reconhecível, mas é possível notar que é construído pelo reaproveitamento e recorte de uma peça de tecido sem acabamento nas alças e bainha.

A mãe trabalha quase constantemente em um pilão, e a opção é pela esquematização de todo o trabalho que ela realiza condensada em sua manipulação do pilão, que também reforça a ideia de que o terreno participa da subsistência da família. O único momento em que o conteúdo do pilão movimentava a cena é quando a mãe bate o pau no pilão sem perceber que há uma galinha dentro dele. Ela rapidamente pega o bicho com as mãos e atira para

longe, o que poderia indicar que no pilão há grãos de milho ou mandioca⁶¹.

Seu figurino, um conjunto de blusa e saia que, assim como a manta que cobre Macunaíma no início, é construído com a costura grossa de uma coleção de tecidos de cores fortes e variadas, mas aqui se restringem quase que totalmente aos tons quentes.

O conjunto é estranho em sua construção. Grosseiro no acabamento, no entanto, possui elementos elaborados como os recortes que compõem o início da manga no encontro com a cava. O tamanho e corte das peças não se ajustam bem às proporções do ator (acontece com os outros personagens também) apesar da evidente destreza da costura manual, portanto, entendemos que é uma opção expressiva.

O bolso no peito é uma forma sintética de representar muitas questões a respeito da personalidade da mãe. De início, atua no sentido de se conceber que, se foi ela quem produziu a roupa, a personagem elaborou cuidadosamente um pensamento prospectivo pragmático, como se pudesse vir a servir para portar objetos pequenos e delicados como uma caneta, documentos, chaves, relógio, alfinetes, coisas que, à primeira vista, não parecem existir neste mundo (apesar de que a voz da narração virá a descrever que Macunaíma “dandava pra ganhar vintém” – única menção a dinheiro no mundo da mata).

Na percepção eurocêntrica do vestir, o acessório é mais comum em roupas masculinas, mas aqui surge em evidência, no peito próximo ao rosto e na cor vermelha. Visto que não tem utilidade funcional nesta mulher, poderia ser um comentário visual sobre o que ela precisa dar conta pela ausência do pai. O fato de o bolso estar vazio, sem carregar nada de valor, basicamente reforça uma posição de servidão, de que ela precisa estar preparada para dar conta, carregar coisas.

A mãe apresenta um tecido amarrado à cabeça, semelhante a um turbante, porém aplicado de maneira exageradamente frouxa, o que revela de imediato o caráter humorístico da solução visual. Ao mesmo tempo, percebe-se que essa composição escapa ao tratamento realista, já que a peça não apresenta a firmeza necessária, sugerindo haver um sentido específico que exige atenção mais acurada.

A ausência de acabamento nas bordas do tecido pode indicar que a personagem o utiliza por sua função protetora, ao invés de recorrer a ele como ornamento. Além disso, no contexto brasileiro, o turbante remete à identidade africana, criando um contraste com a tonalidade clara da pele do ator, o que, por sua vez, reforça a dimensão indígena da personagem, coerente com

⁶¹ Macunaíma criança aparece sentado comendo farinha de mandioca que está sobre a terra. Em outra cena escutamos o narrador dizer que ele come terra mesmo.

a maloca em que ela vive. Acrescentando mais complexidade a essa construção, a figura da mãe é aqui representada por um homem.

A respeito da expressão simbólica da população brasileira na costura do tecido do figurino, podemos ainda identificar uma informação ao nível sensorial da aparência plástica das peças. Ao observarmos as peças temos a impressão de compreender completamente a forma como foram construídas e aplicadas. É o oposto de uma expressão de um processo industrializado que resulta em um acabamento que exige uma técnica ou equipamento desconhecidos, distantes da intuição e da manufatura.

Na próxima cena, a família está se banhando em um rio costado por rochas. O espaço do banho parece estar próximo da área onde se localiza a maloca e a distância não se estabelece visualmente, mas se dá através das vozes da família no rio.

À noite na maloca, a família se prepara para dormir. A mãe já está deitada e agora novamente muda de figurino e veste a camisola da primeira cena. e chega Macunaíma que, para acessar sua rede, localizada acima da rede da mãe, pisa na rede dela, que balança, atrapalhando sua tranquilidade. Ela pergunta a Macunaíma se ele “já fez pipi” ao que ele responde lenta e sarcasticamente que “já, mãe”.

O corte mostra Jiguê chegando e subindo em sua rede, que é acima da rede de sua companheira. Ela sobe para a rede dele e os dois brincam agarrados enquanto a câmera se move à esquerda e corrige para enquadrar as redes dos cinco. Macunaíma urina na mãe, que já está dormindo.

Figura 97: A disposição das redes dentro da maloca.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 98: Nesta imagem fica estabelecida a localização da rede de Jiguê e da fogueira.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A presença da fogueira junto às redes indígenas é um costume amplamente registrado. Segundo Luís da Câmara Cascudo, “todos os cronistas do século XVI registraram o costume em qualquer ponto do Brasil colonial” (CASCUDO, 2003, p. 57). Além de propiciar o desenvolvimento destas ações, a disposição das redes contribui para expressar um julgamento de valor de cada membro da família através de suas localizações relativas dentro do espaço interno à maloca. Comparando a condição de prestígio de Jiguê e Sofará (interpretado por Joana Fomm), sua primeira companheira, sabemos que ele desfruta de maior importância no grupo porque, quando ele se aborrece com ela, ele irá substituir Sofará por outra companheira. Desta forma, poderíamos pensar que, por estar na rede na mesma altura que Jiguê, Macunaíma é valorizado, apesar de não contribuir com trabalho para o sustento da família. Maanape ocupa uma posição que é mais central à maloca, e o centro costuma ser uma posição relacionada à maior valorização. O que se estabelece é que a mãe e Sofará ocupam os lugares de menor valor.

Reforçando a ideia de que a posição da rede reflete uma diferenciação de seu ocupante, as redes de cima são decoradas com linhas coloridas finas e precisas, enquanto as

de baixo possuem pinturas grosseiras em faixas largas. Se é assim, podemos supor que, pelo menos até este momento em que ele ainda age como uma criança pequena, o cuidado com Macunaíma é desvinculado da sua capacidade de contribuir para a produção do sustento do grupo.

Ao seu redor e nas proximidades da maloca, a vegetação está pisada e podemos ver a terra nua na formação dos caminhos que não estabelecem claramente para onde levam. Plantas rasteiras estão presentes à margem dos caminhos, em diversos locais, e vão se adensando na medida da distância destas passagens. Há um desequilíbrio na imagem, entre o número reduzido de habitantes da área apresentados (a família), que é pequeno para poder ter eliminado a vegetação, aparentemente, pelo pisoteamento. Mas a imagem nos permite apreender através da aparente desordenação na distribuição que as plantas pequenas parecem reiniciar o crescimento, apesar do pisoteamento. Entende-se que a vegetação cresce constantemente, estabelecendo a expressão da renovação e pouco controle do meio natural, fora o pisoteamento, que ocorre naturalmente nos deslocamentos das pessoas. À distância, avista-se morros cobertos por vegetação.

Figura 99: A família e o ambiente de origem.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Além dos elementos naturais, o que se vê é a construção da habitação, de palha e madeirabruta, o pilão, e no interior da habitação, alguns objetos: esteiras, redes, cerâmicas de barro, cestos de gravetos, quase tudo de construção acessível através da utilização de instrumentos de tecnologia simples, exceto um guarda-chuva preto, moderno.

Em contraste com a construção e os objetos de tecnologia simples, um universo em que existe pouca pintura à tinta, os figurinos destacam os personagens do ambiente. Ao longo

de todo o filme, os membros da família sempre se descolam visualmente do ambiente por onde circulam através de recursos diversos aplicados ao figurino, por exemplo, a cor, os materiais empregados, o evidenciamento dos materiais incomuns de sua construção, o deslocamento histórico e cultural das peças.

No espaço inicial da história, Macunaíma veste o que Randal Johnson identifica como uma camisa do século XVI, mas de tamanho muito maior do que o correto e, portanto, assemelha-se a uma túnica, ao mesmo tempo que possui a cor amarelo intenso, que se identifica com a intensidade das tintas contemporâneas. Com o deslocamento histórico distante do momento atual, ao mesmo tempo que seu desenho não se revela claramente, e a cor discordante, a túnica permanece como um elemento visual instigante. Johnson considera que seja uma sugestão visual de uma roupa de um europeu que teria sido comido por um ancestral de Macunaíma (1982, p. 141) e *O Jornal do Brasil*⁶² publicou um comentário atribuído a Anísio Medeiros que confirma a referência. Como Otelo se movimenta de forma desajeitada, como a criança pequena que ainda não se movimenta em perfeita harmonia, sua figura sustenta diversas camadas: do conhecido ator de certa idade, o movimento de criança, o grande deslocamento histórico da veste.

Johnson também descreve o irmão Jiguê vestindo um roupão africano (1982, p. 141), mas não menciona que as construções das vestes são evidentemente não-realistas. O roupão de cor rosa antigo e verde, possui o formato de um roupão curto com mangas bufantes, construído por uma mistura de tecidos felpudos de fios longos com veludo brocado que poderia ser de uma peça de mobiliário como um sofá, e é semelhante na textura e mistura de cores à moda da época, em que estrelas do pop, tropicalistas, psicodélicos, como os integrantes de “Os Mutantes” ou Roberto Carlos, usavam no palco e em fotografias para revistas. Jiguê demonstra habilidade manual ao trançar uma corda que será utilizada em uma armadilha, e o seu vestuário parece reforçar a impressão de capacidade física e vaidade.

O irmão mais velho, Maanape, veste o que parece uma batina, mas estas tradicionalmente possuem 33 botões e mais tecido na parte de baixo para permitir movimentos mais largos com as pernas, enquanto a peça de Maanape possui botões maiores, em menor número e desce quase reta, o que contribui para realçar a esbelteza da figura. Seu traje é muito rasgado, com grandes aberturas, sem mangas, contribuindo para uma impressão de fragilidade física, embora o personagem também se encontre sempre trabalhando. No momento que encontra Macunaíma manhoso, ele carrega uma pedra no ombro, que por um

⁶² *Jornal do Brasil*: 17 mar. 1970, 1º Caderno, p. 22.

lado, é uma expressão do esforço de dedicação ao trabalho da frágil figura, que caminha a passos mais lentos, tropeçando na irregularidade do terreno. Por outro lado, não se vê nada que seja construído com uma pedra tão grande, não se revela a utilidade de tal esforço.

Durante o dia, a mãe sempre veste um conjunto de blusa e saia em patchwork pesado e fechado. Com retângulos de tecido de tonalidades variadas em marrom, vinho, vermelho, cru e verde, e um pano branco enrolado na cabeça sobre a peruca de cor castanha. O patchwork expressa o aspecto artesanal de sua construção. No vestido, o efeito é de um colorido de cores que não destoam muito da construção da habitação, mas caleidoscópico, multifacetado, em acordo com as ambiguidades de sua personalidade. Ela também veste uma camisola, da cena do nascimento, que reaparece na hora de dormir, e na sua morte veste um conjunto de blusa e saia semelhante, mas bem claro, nas cores amarelo e cru, como se fosse o mesmo conjunto com as cores lavadas pelo tempo. As cores mais claras e menos contrastantes do último figurino poderiam representar a menor vitalidade que a mãe começa a expressar na cena anterior à sua morte, em que a área da habitação da família é alagada, e eles passam fome.

Todos os figurinos refletem a passagem do tempo e a acumulação de dificuldades por que passa a família, e participam da construção da percepção do sofrimento que os força a sair do local, mudar para a cidade.

Sofará, a primeira companheira de Jiguê, veste uma roupa que teria sido feita a partir de um saco de alimentos fornecido pelo programa Aliança para o Progresso⁶³, projeto implementado pelos Estados Unidos durante a presidência de John Kennedy. Através de fundos e doações, a Aliança para o Progresso tinha o objetivo oficial de apoiar o desenvolvimento da América Latina, mas na realidade era uma política que visava a integração dos países latino-americanos para combater a “ameaça soviética”.

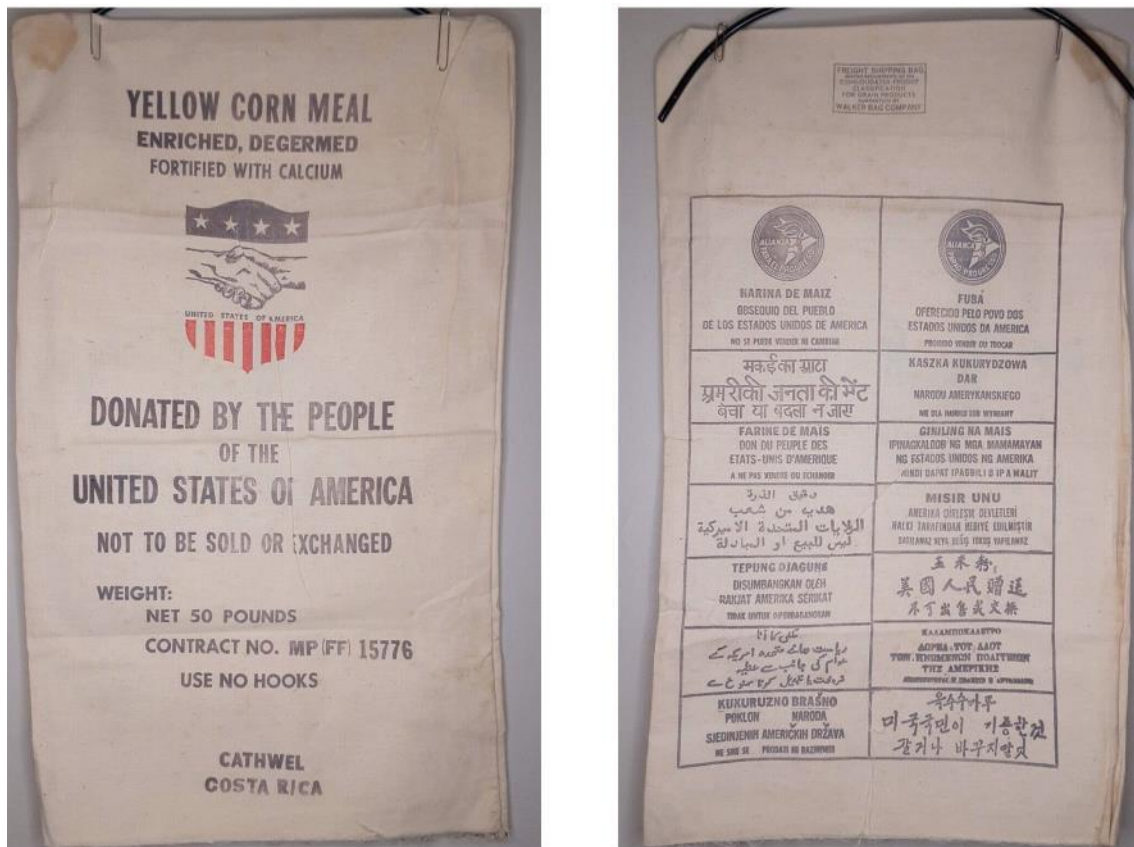
⁶³ Segundo Felipe Pereira Loureiro, o Programa iniciou-se em 1961, no Brasil, na presidência de Jânio Quadros, mas foi ignorado por João Goulart e os fundos passaram a ser transferidos aos governadores opositores ao presidente, o que acabou contribuindo para o golpe de 1964 (LOUREIRO, 2014, p. 324). Golpes militares ocorreram no Brasil, Peru, Bolívia, Paraguai, Argentina, Uruguai e Chile entre 1961 e 1969, anos de existência do Programa.

Figura 100: O figurino de Sofará.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 101: Saco de alimentos do programa Aliança para o Progresso (frente e verso).



Fonte: eBay. Disponível em: https://www.ebay.com/itm/305132298568?_ul=BR. Acessado em 15/01/2024.

O saco recebe recortes para adquirir aberturas e uma parte superior com alças é adicionada com costura, como se fosse um vestido curto e justo em Joana Fomm. No encarte para o DVD do filme, Leonor Souza Pinto conta a história de 16 anos de censura do filme e que quando o filme foi autorizado para o cinema em outubro de 1969, mas proibido para a TV, uma das 3 partes censuradas eram as cenas em que o símbolo da Aliança para o Progresso era reconhecível (*MACUNAÍMA* DVD, 1969).

Ismail Xavier descreve a estrutura circular de abandono do espaço de origem e o posterior retorno, que no filme, diferente do livro, não ocorre por causa do muiraquitã. Como observamos acima, aqui o fator motivador é a dificuldade de subsistência no espaço original, que se transforma, e os força ao deslocamento à cidade, aproximando o filme às questões tratadas no universo do Cinema Novo. Segundo Xavier, no filme, a preferência será pela referência ao psicossocial, reduzindo a dimensão mitopoética presente no livro (2013, p. 198).

Na descrição do cotidiano no espaço inicial do filme, todos da família são muito ocupados, exceto Macunaíma, que age e é tratado como uma criança. Ao levantar mais tarde

que todos os outros, pede a benção à mãe que responde com um grunhido monossilábico. Jiguê trança uma corda para fazer uma armadilha para caçar antas. Macunaíma fica curioso com o artefato e tenta interagir, mas é rechaçado. Sem companhia, chora ruidosamente para chamar a atenção da mãe, que continua no pilão. Sem suportar mais os gritos de Macunaíma, a mãe nervosamente comanda a Sofará que o leve para qualquer outro lugar. Temerosa inicialmente, Sofará leva Macunaíma para fazer uma armadilha de anta na mata, e a voz over anuncia que “Sofará era meio feiticeira, depois que fez a armadilha, tirou das partes um cigarro de pitum pro menino fumar. Quando deu a primeira baforada... Macunaíma virou um príncipe lindo.” (MACUNAÍMA, 1969).

A transformação envolve a mudança de Grande Otelo atuando como Macunaíma, que em corte seco transforma-se em Paulo José com uma peruca loira, vestido de príncipe renascentista. No plano seguinte, a câmera estará próxima para revelar claramente que o figurino é construído em papel crepom, em amarelo, rosa, vermelho, verde, com sapatos, cinto e boina azul e verde com plumas cor de laranja e rosa.

Figura 102: O figurino de príncipe em papel crepom.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O espaço é de um caminho de folhas secas por entre uma mata densa e alta. O descolamento dos personagens com o fundo, através do figurino, produz um efeito cômico, através da cor, materiais, deslocamento histórico, cultural e de gênero. Também traz um sentido de leveza⁶⁴ à cena ao associar a imagem do príncipe de histórias infantis europeias. No entanto, a cena trata de temas delicados: Sofará diz que acha Macunaíma lindo quando ele se transforma de preto em branco, e de pobre em príncipe, mas a sua expressão de admiração é tão exagerada que evidencia a intenção de problematizar as questões raciais e econômicas. Nesta cena, Macunaíma branco aparece de peruca loira de fios lisos, o que não vai acontecer quando se transforma em branco definitivamente mais adiante na história.

Quando retornam para a família, Jiguê está visivelmente magoado, e na ação, afia um enorme facão quando pergunta onde estavam. Sofará, que traz Macunaíma nas costas (representado novamente por Grande Otelo), explica que está cansada porque Macunaíma brincou muito com ela. Irritado, Jiguê bate várias vezes nela com um cajado de madeira, que não é realista, mas a frequência dos golpes e a forma com que ele imobiliza Sofará são violentas. Aqui, novamente, temos a violência em meio à comédia. À noite, nas redes, os olhares entre eles denunciam a mágoa e irritação acumulada por Jiguê causadas pelo irmão e Sofará.

Na próxima cena, de dia, ao redor de uma anta assada sobre a brasa de uma fogueira, Macunaíma causa nova irritação ao irmão Jiguê porque a armadilha que montou com Sofará capturou a anta. Na cena ele explica a Maanape vangloriando-se de seu sucesso devido à localização, mais eficiente do que a da armadilha de Jiguê. O resultado é que a Macunaímas são oferecidas apenas as tripas, com apoio da mãe, e ele chora, sem entender porquê. Sofará se faz de compadecida pela situação de Macunaíma e se coloca às ordens para passear com Macunaíma, se a mãe quiser.

O corte é imediato e surgem em cena, novamente na mata, Sofará e Macunaíma branco, vestido de príncipe, mas agora a roupa de papel está toda rasgada. Embolando-se com Sofará, os dois correm, se derrubam, em uma brincadeira de muita agitação física, um pouco violenta, e agora Macunaíma pega um pedaço de pau e bate em Sofará, como viu Jiguê fazer, mas só uma vez. Sofará retruca mordendo o dedão do pé dele até arrancar sangue.

⁶⁴ Em entrevista a Susana Schild no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1997, Paulo José comenta: “Joaquim fez um filme ligado à fantasia e à magia da forma mais realista e direta [...] Em nenhum momento Joaquim Pedro sentiu necessidade de efeitos especiais [...] Anísio Medeiros, diretor de arte, tinha de transformar o Macunaíma preto em um lindo príncipe. E fez isso com uma roupa de papel crepom rosa, que tem todo um sentido de comunicação afetiva.” (SCHILD, 1997, p. 3).

Jiguê chega ao local sorrateiramente, novamente com seu cajado. Encontra os dois brincando, que saem em disparada e ele segue em perseguição.

No próximo corte temos a câmera em *travelling* lento em direção a uma outra mulher de costas. Ela passa uma fruta nos lábios como se estivesse se maquiando com o fruto diante de um espelho sobre uma penteadeira improvisada com uma caixa de madeira com a palavra “Banha”, dentro da habitação que já conhecemos. O vestido da mulher é parecido com o de Sofará pela cor, corte e comprimento, mas não possui os dizeres que o identificam ao saco da Aliança. É de um tecido de algodão cru, mais fino, de trama mais fechada, mais adequado para um tecido de vestuário. Seus cabelos são diferentes porque são penteados e alisados, com um brilho vermelho escuro de henna. Desde logo antes do corte, e durante o *travelling*, a voz over anuncia: “Jiguê era muito bobo, despediu Sofará, e arranhou logo uma companheira nova, que se chamava Iriqui e faceirava muito, mas era bem tímida, e sonsa.” Neste momento, no reflexo do espelho, surge Macunaíma à média distância, o que transfere nossa atenção para o que está no espaço do reflexo. Ele está na porta da maloca, mais exatamente encostado na moldura da passagem, e por trás podemos ver a vegetação do espaço exterior. A voz over continua: “Um dia, veio a enchente. O bananal apodreceu, e caça, ninguém não pegava caça mais, nem algumtatu-galinha aparecia! A fome, bateu no mocambo.” Corte para um plano geral da família desolada em local alagado, com água nas canelas.

O espaço que os personagens ocupam agora é exterior, e por causa da água da enchente, parece que, além do choque da passagem do interior do abrigo da maloca para o espaço sem parede ou cobertura, não se tem nem piso. É a imagem da absoluta desproteção.

Novo corte, detalhe do primeiro plano, mais próximo de Iriqui, a mãe e Macunaíma, separados, cada um pendurando-se como pode para manter os pés secos nos poucos troncos finos que emergem da água. Nesta nova imagem, Iriqui surge com um vestido muito semelhante, mas de cor vermelha. Johnson analisa que a mudança de cor do vestido indica que Iriqui foi seduzida por Macunaíma (1982, p. 145).

A aparência europeia de alguns, a miscigenação, o negro, poderia sugerir que representam o povo brasileiro na complexidade de sua formação. O costume de cobrir-se tão completamente indica contato com culturas diferentes do que associamos aos povos originários das regiões mais isoladas. Os materiais de suas vestes, os tecidos, são produzidos por máquinas, portanto os personagens não estão completamente isolados. Como diz Ismail, “colonização, expansão econômica, migrações, frentes de extração, conflitos renovados entre aborígenes e invasores, miscigenação, tudo já ocorreu” (2013, p. 195), mas

as diferenças entre as culturas ainda podem permanecer vivas no comportamento dos indivíduos.

Na imagem da família na fase inicial do filme, chama a atenção o descolamento entre o ambiente e o figurino, em suas cores (saturadas e incomuns na natureza), modos de produção (tecidos sintéticos, como os do roupão de Jiguê), função (a batina de Maanape e o saco de Sofará), e o deslocamento histórico (camisa de Macunaíma). O que se vê concretamente é a sobreposição de mundos diferentes.

Seria possível, aos olhos do espectador da época, um estranhamento semelhante àquele causado por certas imagens fotográficas de indigenistas que registram em fotografia os encontros com povos originários, mas que para poderem aparecer na mídia do mundo civilizado e conservador, são vestidos com camisetas, que às vezes podem ter uma marca de patrocínio, de cerveja ou a fotografia de um candidato a cargo político. São muitas as interpretações possíveis, como as de Johnson (“os donos originais das roupas foram comidos” (1982, p. 141)), mas o que é inquestionável pela imagem é que os personagens se vestem sem se preocupar, e possivelmente, desconhecendo os códigos associados às peças, suas funções e adequações, nas culturas de origem da peça.

Um argumento para esta interpretação é que Jiguê porta como ornamento no pescoço um pedaço de louça que no mundo da cidade é lixo, mas ele valoriza e traz a peça próxima ao rosto como se desconhecesse que se trata de um fragmento, utilizado por ele com a função de ornamento. Os integrantes da família se apropriaram das peças no estado em que as encontram (por exemplo, de tamanho “errado”) e as utilizam como lhes agrada, em atitude semelhante à popular ficção histórica associada às trocas entre os primeiros europeus e os povos originários, que é entendida como uma negociação que envolve a troca de objetos sem valor na sociedade “civilizada” por tesouros da terra brasileira.

Se esta interpretação procede, podemos começar a estabelecer uma proximidade entre Macunaíma e sua família como representação simbólica de povos originários, que possuem outro conjunto de valores, e que vivem hoje, em tempo contemporâneo ao da civilização das cidades, interpretação diferente da proposta pelas outras análises mencionadas, que estabelecem uma polarização entre o moderno e o seu passado. Na interpretação proposta aqui, a civilização simbólica dos povos originários não é a fase anterior da nossa civilização, mas é paralela, contemporânea.

2.6 A TRANSIÇÃO ENTRE OS MUNDOS

A cheia das águas, além da morte da mãe, provoca uma crise na capacidade de sustentada família e eles vão partir. A transição entre os mundos da mata e da cidade ocorre em uma sequência de espaços que vamos chamar “de transição” e observamos uma alteração no figurinos dos personagens.

O que se entende pela imagem é que o espaço de origem sofreu um alagamento e a família não consegue mais se sustentar no local. No momento da enchente, Macunaíma esconde frutas do resto da família, mas vendo a mãe abatida, com fome e caminhando em círculos muito preocupada, diz a ela: “ô mãe, mãe, fecha os olhos e pergunta assim: quem é que me leva para um lugar bem seco onde tem banana e muita comida para comer. Pergunta assim mãe, pergunta.” Ao chegar no local onde escondeu os alimentos, anuncia muito feliz: “abre os olhos mãe!”. A mãe se joga ao chão e começa a jogar nas costas os alimentos, como se para carregá-los, mas os alimentos caem do outro lado do corpo, demonstrando pela primeira vez uma certa confusão na coordenação dos movimentos, e continuamente, vai jogando e deixando tudo cair.

Em meio à ação, Macunaíma pergunta por que ela está pegando tanta comida, e ela explica que vai levar para os manos e à Iriqui. Macunaíma imediatamente faz um gesto de impedir a mãe e a leva de volta para encontrar a família que está inerte de fome no meio do alagado. Ao se reinstalar em um galho, Macunaíma caçoa de Maanape, diz que ele está magrinho, e dá risada. A mãe coloca Macunaíma nas costas, e ele grita assustado, como se soubesse que estava sendo expulso: “Aonde é que a senhora vai me levar mãe?!” Ela sai de cena com Macunaíma, corte para uma paisagem de piso plano, uma relva de vegetação baixa, sem árvores ou qualquer outro abrigo à vista. Ouve-se um trovão grave ao longe enquanto a mãe vai caminhando com Macunaíma às costas, distanciando-se da câmera fixa até que os dois ficam diminutos no centro da tela. Quando param, novo corte para um plano americano dos dois, a mãe larga Macunaíma no chão dando-lhe um tapa, olha para ele com as mãos na cintura e diz: “Agora a sua mãe vai embora. Tu fica sozinho aí e não cresce mais não, viu?! Assim você aprende a não ser malvado! Peste!”. A voz over explica que ele sentia que ia chorar, mas como não havia ninguém por perto, ele não chorou. Criou coragem, botou o pé na estrada e Macunaíma “vagou de céu em céu por uma semana” até que encontra o Curupira.

Mas o que nos chama a atenção na cena é a semelhança deste espaço de representação

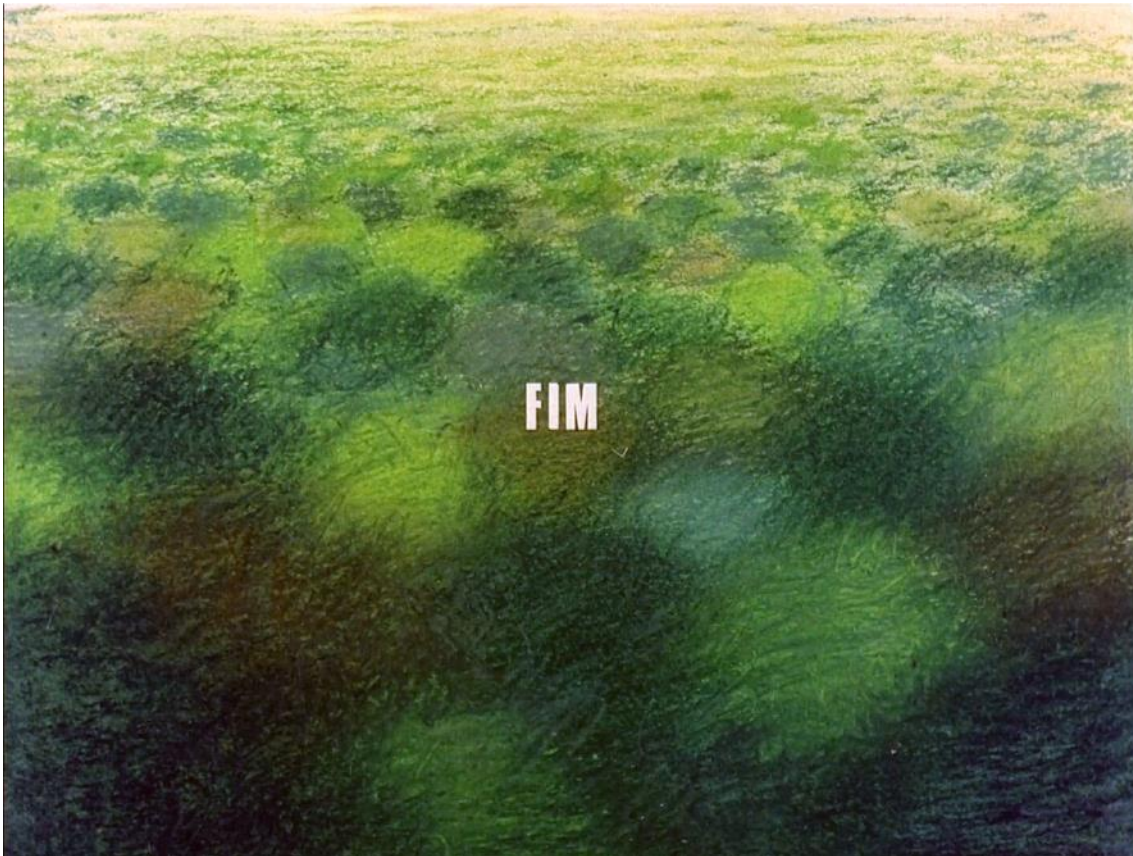
de um limbo com o desenho da abertura/fechamento.

Figura 103: O limbo onde Macunaíma é abandonado.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 104: Cartela do filme *Macunaíma* - O desenho de abertura e fechamento.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Em suas andanças, Macunaíma encontra o Curupira. Depois, encontra uma vizinha, a Cotia, que o veste com uma camisa e uma calça de tamanho muito maior do que o adequado e ele retorna para casa. Quando chega, a mãe morre.

A cena seguinte mostra a família na cerimônia fúnebre, com o corpo da mãe no plano mais próximo, envolto na rede de dormir em posição horizontal no enquadramento que apresenta uma imagem com bastante simetria. A cabeça está à direita, e o rosto voltado à esquerda.

Figura 105: Cerimônia fúnebre para a mãe.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Pela primeira vez podemos olhar para este lado do espaço do interior da maloca, em quea cenografia priorizou um espaço mais limpo. Existem inúmeras tradições construtivas, mas o que dificilmente acontece na realidade e está presente na maloca do filme é uma distribuição desigual entre os esteios da estrutura. Quando observamos este outro lado, que tem uma passagem para o exterior, existe uma área maior livre, sem estes elementos estruturais, e na realidade, sem importar a forma da planta das construções, se retangular ou circular, a estrutura das construções dos povos indígenas costuma ser distribuída uniformemente⁶⁵.

Ao final da cerimônia, a câmera está alinhada com o eixo da passagem para o exterior e novamente Macunaíma vai se encontrar parado na passagem, desta vez abraçado a Iriqui,

⁶⁵ Percebemos que, apesar de existirem levantamentos de algumas tradições construtivas, sabemos que a variedade é muito maior. Observamos desenhos de plantas das moradias de diversos povos na dissertação de Getúlio Geraldo Rodrigues Alho *Três Casas Indígenas* (1985), no capítulo “Habitação indígena brasileira”, de Maria Heloísa Fénelon Costa e Hamilton Botelho Malhano, na *Suma etnológica brasileira* editada por Berta Gleizer e Darcy Ribeiro (1986) e em *História dos índios no Brasil*, organizada por Manuela Carneiro da Cunha, e Francisco M. Salzano (1992).

e novamente, a cena seguinte mostrará muitas mudanças: a família, agora sem a mãe, em um espaço exterior, e a voz over anuncia que “deram a mão para Iriqui e partiram por esse mundo de deus”, abandonando a maloca, caminhando pelo que não é mais o espaço conhecido da mataporque a vegetação é mais baixa.

No caminho para a cidade, o figurino que é enorme para Grande Otelo, agora vai servirperfeitamente em Macunaíma quando ele se transforma de forma definitiva em um homem branco e passa a ser interpretado por Paulo José. O espaço de transição, onde ocorre a transformação, também é semelhante ao espaço em que a mãe abandonou Macunaíma.

Figura 106: O espaço de transição entre mata e cidade.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Se pudermos perceber a semelhança entre a imagem do desenho dos créditos, do espaço do abandono de Macunaíma pela mãe, e este espaço de passagem, podemos imaginar que seja a representação de um espaço de transição, que sempre surge com uma conotação negativa, uma ideia de limbo. Nos créditos iniciais nós, espectadores, estamos transicionando para o mundo do filme escutando a marcha militar. No final, a imagem nos permite atravessar de volta, acompanhando a marcha. Neste ponto da narrativa, o local se torna palco da infâmia:

assistiremos Macunaíma se achar lindo porque se transforma em branco, enquanto Jiguê passa por uma experiência de dupla humilhação por não alcançar a água da fonte em tempo porque seria o seu desejo se tornar branco, e Maanape será alertado a não entrar na fonte para não virar negro, por já ser branco. As questões de discriminação que parecia mais velada, agora se tornam mais explícitas.

Ao realizar o percurso de partida do mundo da mata somos apresentados a algumas camadas de suas envoltórias. O espaço central da mata possui mais vegetação, que é mais densa e alta. Depois encontramos o espaço de transição que já caracterizamos, e neste trajeto surge o rio, que precisa ser percorrido de canoa para transitar entre os dois mundos. Na viagem de canoa, Johnson observa que Macunaíma “olha para a câmera duas vezes com grande irritação, aparentemente aborrecido pela intrusão não desejada”, o que chama a atenção, rompendo “a ilusão total do espectador”. Ele considera que este episódio indica que Macunaíma é um observador dos personagens (JOHNSON, 1982, p. 149).

Mas se em nossa interpretação do plano vermelho na abertura do filme estamos considerando que a câmera acompanha Macunaíma desde o momento anterior ao seu nascimento e se coloca a seu lado, permitindo ao espectador a visão do interior do ventre de sua mãe, poderíamos pensar ao contrário: que ao invés de indicar que Macunaíma está em um plano privilegiado diferente dos personagens, o que ocorre é que a câmera, junto com quem assiste, é que deixamos de ser transparentes e adentramos o mundo dos personagens.

A imagem vai mostrar a canoa se deslocando em direção ao lado esquerdo, e depois da cena no rio, o corte nos leva à plataforma de um caminhão coberta por uma lona que carrega várias pessoas viajando em pé, caracterizadas pelo figurino para estabelecer que são pessoas de poucos recursos. As expressões faciais não são dramáticas, mas é um pau de arara, e quando ele para todos os passageiros, inclusive idosos e crianças, descem rapidamente como podem daquela altura, se jogam, e o sistema se mostra embrutecido com seus usuários.

O caminho na chegada à cidade também será apresentado detalhadamente em camadas, estabelecendo visualmente um progressivo adensamento populacional partindo da periferia pouco habitada em direção à centralidade com o comércio e edifícios altos. Também vamos perceber sinais de que os espaços passam a ser hierarquizados, reforçando novamente a ideia de classe, que se estabelece visualmente pela primeira vez nos passageiros do pau de arara.

O ponto de desembarque do transporte realiza-se em uma área em que a estrada ainda não está pronta, o chão é de terra com muitas marcas de pneus e terra que se acumula às margens, o que estabelece que a terraplenagem é recente, talvez a estrada esteja em construção. Avista-se deste alto de colina uma área verde, mas é um verde diferente do que vimos antes:

agora é um vasto horizonte recortado pelas divisões de uma área agrícola de produção. É verde, mas é indústria.

O próximo plano acompanha Jiguê por trás, caminhando por uma estrada ao lado de um enorme canteiro de obras. O pau de arara já anunciava, mas aqui se torna esclarecido que a época em que a história se passa é contemporânea à produção do filme. Por vezes, ele olha para trás enquanto caminha, como se olhasse para o passado enquanto a lembrança ainda é presente, preocupado. Forçado a sair de seu lugar, que não oferecia mais condição de sustento, ele chega a um novo espaço. A cidade se fazendo nas bordas, três guindastes, incontáveis prédios em início de construção parecem oferecer esperança de trabalho, mas nesse momento inicial tudo são incertezas, sua nova condição é do desemprego, até que a esperança se confirme. Ao longo da estrada, vemos carros, utilitários e caminhões passando em velocidade, postes novos de energia elétrica, a calçada por se fazer.

Poderia remeter a um plano de filme do neorealismo italiano, mas o terno deste desempregado é de cor azul celeste e sua gravata, rosa. A saturação das cores é tão forte que o destaca da paisagem e o humor do figurino surge como camada de comentário, descolada da seriedade da situação. Mas não é suficiente para tornar o plano cômico, por causa da expressão de preocupação, e também da impressão de desconforto da caminhada tão próxima aos veículos em velocidade. O longo tempo de permanência do quadro acompanhando Jiguê na ambiguidade permite esta reflexão em alternância à medida que são apreendidos os elementos conflitantes presentes na cena.

No plano seguinte uma câmera baixa acompanha Iriqui de frente, a 45 graus, caminhando pelo que pode ser a mesma estrada, mais adiante. Agora a estrada já possui calçada, e ao lado, o terreno do outro lado está completamente fechado à vista: possui um muro verde da altura de uma pessoa, e por cima, alinhado a este do muro, o que se vê é uma sequência de painéis publicitários, um encostado no outro, fechando a vista, e ainda por cima, uma copa de árvore em um lado do quadro e cabos de energia, o resto é o céu. Este espaço também tem a presença do verde, mas não é um lugar, é apenas uma passagem.

Na transição entre os dois mundos, a personagem Iriqui merece uma atenção especial. Em sua introdução, a narração nos diz que ela é sonsa e tímida, o que talvez signifique que não tem muita expressão, e de fato, ela não interage com ninguém nem contribui em nada na fase dura da crise do alagamento, apenas chora na morte da mãe. No plano em que aparece de vestido vermelho no meio do desolamento do alagamento, é seu vestido que mais chama à atenção visualmente. A saturação da cor, o corte e caimento do tecido, aos nossos olhos é diferente dos outros porque está correto, adequado em seu corpo. Reconhecemos o

vestido por ser de nossa cultura. Iriqui e o seu vestido vermelho entrelaçam visualmente o mundo da fase inicial do filme com o mundo que se apresenta. O vestido é um elemento da cidade que se introduz antes do filme sair do espaço da mata e chegar na cidade.

Figura 107: Iriqui em descolamento do fundo de mata alagada.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 108: Iriqui integrada na civilização da propaganda.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O que se vê, em triangulação com a voz over, remete à chegada ao espaço do consumo que é a cidade. A base da civilização da cidade, a propaganda, apresenta-se logo na entrada deste outro espaço. Iriqui, com o mesmo vestido, que antes era incongruente com o ambiente da mata, agora caminha sorridente, integrada, olhando curiosamente para todos os lados. Está completamente integrada às imagens publicitárias, na cor e no estilo, e a narração anuncia que “Iriqui gostou muito da cidade, e arranjou logo emprego numa casa de moças, no mangue, desaparecendo do filme”. Apesar de chegar descalça, é ela quem chega à cidade mais preparada para se integrar ao novo ambiente.

2.7 “MACUNAÍMA E AS MÁQUINAS”

O plano seguinte apresenta Macunaíma caminhando pelo asfalto, por entre carros de uma rua cheia de gente, no centro da cidade. Os prédios nas laterais repletos de placas, propaganda e marcas, e uma única e distante copa de árvore. São quase todos homens, que vestem sapatos de couro, calça, camisa e gravata.

O mundo da mata se apresentou alheio a qualquer sistema de organização centralizada, mas aqui, imediatamente ao início do plano na cidade, Macunaíma cruza com vários policiais de uniforme, capacete e cassetete na cintura. Um deles olhara a câmera, impondo a percepção de sua existência, mas nenhum olha para Macunaíma, que continua andando em frente, olha para trás para os guardas com quem cruzou com desconfiança, porque ele ainda não compreende os códigos deste mundo. A narração avisa que ele “ficou muito preocupado, mas por outro motivo. Já não sabia mais, quem era máquina, quem era gente, na cidade, e isso dava angústia”.

Na Rua do Ouvidor, a câmera voa por cima das cabeças de um aglomerado de pessoas em pé, e Johnson descreve a manobra “como se estivesse perplexa” (1982, p. 151) como os irmãos, e novamente a câmera se apresenta animizada, mágica. Encontra Jiguê eficazmente pedindo informações sobre documentos, atestado de vacina, o cartório. Há uma ideia de burocracia interminável porque eles saem andando antes de terminarem as explicações.

O próximo plano mostra Macunaíma, novamente de costas, à noite. Angustiado, ele olha à frente para baixo e, de vez em quando, se vira para trás em alerta. Além de Macunaíma pelas costas, só se vê os faróis dos carros passando mais abaixo, distantes, fora de foco, como se ele ainda não conseguisse participar deste espaço, mas apenas observar os vultos. Assim como na tela vermelha do início do filme, esta imagem não apresenta claramente as referências espaciais de horizonte, apoio, chão, e expressa a sensação de desorientação de Macunaíma na chegada, desta vez à cidade, realçada por sua expressão angustiada no centro do enquadramento. Segundo Ismail Xavier, no subcapítulo “Macunaíma e as máquinas”, a narração caçoa de Macunaíma (2013, p. 200) quando nos conta: “O herói passou uma semana sem comer nem brincar. Só pensando nas máquinas”.

Figura 109: Macunaíma paira sobre os faróis em movimento.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

À noite, os irmãos aparecem dormindo sobre uma cama da pensão com outras três mulheres e se apropriam do espaço da mesma forma comunitária como na maloca. Nas mesas laterais de cabeceira, vasos com flores de plástico, uma natureza falsa, e os elementos que compõem o ambiente parecem desgastados.

Esta cama é um espaço de intimidade que não possui possibilidade de privacidade. O colchão é amarelo, sem lençol de baixo e manchado de sujeira. Logo atrás, na parede de cor cinza, triste, há um espelho do tamanho da cama que duplica nossa vista da cena de outro ângulo, e assim duplicam-se os olhos que os observam. Ao lado da cama no chão, em penumbra, há um jornal aberto que mostra a imagem do rosto de um homem que ocupa a página inteira: a publicidade também observa, de forma séria.

Figura 110: A cama da cidade ocupada como a maloca.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A tensão na imagem se dá pela falta de privacidade, mas a cama cumpre sua função de repouso, pois todos dormem. O grupo aparenta estar exausto, talvez após intensa atividade sexual, mas a disposição organizada dos corpos não indica que caíram de qualquer jeito. Essa organização indica tranquilidade quando se acomodaram para dormir, inclusive para as mulheres da cidade. Poderíamos supor que elas possam estar acostumadas à falta de espaço e privacidade urbana, e que não possuem a mesma experiência de compartilhamento tranquilo e natural do espaço, como ocorre na maloca. A possível explicação para que tenham conseguido dormir tranquilas é que tenham se envolvido com a tranquilidade com que os irmãos se arrumam para dormir, da mesma forma que os assistimos fazer duas vezes, quando habitavam a mata.

Apesar da disposição organizada na cama, é presente a tensão causada pela sensação de estarem sendo observados, cercados pela sujeira e desgaste. Macunaíma é o único que está acordado, pensativo, e ele está exatamente no centro de todos os corpos e de seus reflexos. Assim como na maloca, aqui ele também ocupa uma posição de maior proteção, e é neste

momento que a voz da narração avisa que ele “sacou bem claro uma luz: os homens é que eram máquinas, e as máquinas é que eram os homens da cidade”.

No final da frase há um corte que nos leva para ver os três irmãos caminhando em ruas comerciais de prédios baixos, e a narração avisa que “Macunaíma percebeu que estava livre outra vez.”

É dia, mas as ruas do centro agora estão soturnas, e se vê nos rostos dos irmãos a apreensão pela completa ausência de outras pessoas. Ouvimos uma explosão e surge Ci, correndo a pé e carregada de armas, sendo perseguida por homens de terno escuro dentro de uma Kombi. Por sua corrida ela vai entrando em ruelas laterais, até que chega em um espaço vazio entre prédios, cheio de entulho e um painel publicitário rasgado. Quando acuada, ela penetra na Kombi e mata vários de forma exageradamente sanguinolenta ao som de *É papo firme*, de Roberto Carlos (1966), aliviando completamente a violência quando a cena se transforma em um pastelão.

Ela sai da Kombi, joga um braço que se vê que é de borracha no chão, mas pega suas armas, que parecem pesadas e reais, e corre em direção a um prédio com entradas largas de garagem. Ela para diante da entrada, se volta para o lado de onde veio por um instante, e agora encontramos a imagem de Dina Sfat dos anúncios do filme nos jornais: a guerrilheira armada, de jeans e camisa suada e desabotoada, os cabelos soltos, e como o filme é colorido, agora podemos ver o vermelho forte dos respingos de sangue no rosto. O muiraquitã pende de um cordão em seu pescoço, mas ela logo segue correndo para dentro do edifício.

Pelo ruído de pneus derrapando, portas batendo, passos apressados, percebe-se que ainda mais agentes armados chegam em perseguição à guerrilheira, e cercam os irmãos ainda boquiabertos com a ação. Macunaíma os despista, e eles correm para o lado errado. Ele fica muito feliz e diz que eles é que vão pegar a moça. Ao caminharem em direção aos acessos da garagem sem saber exatamente por onde ela foi, entra em foco a identificação das múltiplas entradas marcadas de “A” a “E” desta caixa de pandora. Através das aberturas vê-se até a claridade dos acessos pela rua de trás, como se fosse sugestão de uma “luz no fim do túnel”. Eles seguem em perseguição separados, desconfiados.

Figura 111: As múltiplas bocas da garagem entram em foco.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Quando chegam próximos às entradas, os irmãos começam a agir como animais, farejando, engatinhando para observar de perto as superfícies. A brusca mudança de comportamento chama a atenção e introduz a possibilidade de conversão para uma leitura animista da garagem, que além da grande abertura, possui plataformas estreitas que correm para fora, por baixo dos carros, para puxá-los para o elevador, como a língua de uma boca.

Figura 112: Macunaíma farejando a língua da garagem.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Quando Macunaíma encontra Ci na garagem eles lutam rolando pelo chão do elevador em movimento estonteante acima e abaixo, ela bate nele, pega e puxa a língua dele, mas terminam se despindo em um beijo, e Macunaíma descobre o muiiraquitã no peito de Ci.

A relação entre Macunaíma e Ci inicia-se ali, de forma estranha porque rápida demais e inicialmente improvável, os irmãos inclusive ainda demonstram medo da guerrilheira, mas a paixão entre os dois é intensa desde o primeiro encontro. É a única relação estável do filme que se mantém pela atração amorosa.

Figura 113: O encontro de Ci e Macunaíma, sobre a “língua” rolante da garagem.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A partir do momento em que é “engolido pela boca” da garagem ocorre uma mudança em sua relação com o mundo da cidade: Macunaíma deixa de demonstrar a insegurança cuidadosa do início e passa a transparecer pertencimento, mesmo que nunca completo. De início, ele entra em confronto corporal com a guerrilheira, mesmo sabendo que obviamente

levaria uma surra dela, o que realmente acontece, mas em todas as cenas posteriores vamos encontrar Macunaíma transformado, talvez porque digerido pelos mecanismos da cidade.

Ismail considera que o herói não seja expulso nem “engolido” pela cidade, e Macunaíma vai acessar lugares, participar do sistema de consumo, mesmo sem conhecer todos os códigos. Ele será afetado pela experiência, e esta cena talvez seja o momento de maior inflexão. Mas apesar desta adaptação, que é sempre precária, ele não supera o jogo de sobrevivência na concorrência do “darwinismo social” que, Ismail Xavier aponta, existe para todos, entre todos (2013, p. 227). Quando a narração retorna, anuncia: “O herói, agora, vivia sossegado na casa de Ci.”

Figura 114: O sossego na casa de Ci.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O corte nos leva para uma imagem dos dois dormindo na penumbra, nus. Ela na cama, ele numa rede que agora é do tipo que se encontra na cidade: de tecido de algodão⁶⁶ de cor

⁶⁶ Do começo do século XVI encontramos registros europeus de observações de redes de dormir de indígenas no Brasil em malha de algodão de dois a quatro centímetros. Lembravam visivelmente as de pescaria (CASCUDO, 2003, p. 16). Os portugueses introduziram o tecido compacto e decorações.

vermelho intenso e homogêneo (industrializado) com detalhes e ornamentos na cor cru instalada por cima, rente à cama. Nesta primeira imagem, só há luz sobre eles e não compreendemos o ambiente, o que já estabelece um isolamento dos dois, aqui delimitado pela iluminação, em relação ao mundo.

Ao restante do espaço somos apresentados em uma cena de interação tragicômica de Macunaíma com os irmãos por telefone. Maanape está ao lado de Jiguê em um outro local, exterior, descoberto e sem calçamento, o mato crescendo ao redor. Ele talvez esteja de pé dentro de um buraco mais baixo, o que ressalta a fragilidade de sua figura. Um pouco constrangidos, eles falam com Macunaíma de um telefone público instalado em um poste completamente enferrujado em um alto de morro, a favela se espalhando pelo vale abaixo, por trás deles. Maanape pergunta a Macunaíma se podem ir morar com ele.

Macunaíma com um violão, aparece sentado na ampla poltrona Mole⁶⁷ de Sérgio Rodrigues (1957)⁶⁸. Feita de grandes almofadas de couro com estofamento não muito cheio, não define perfeitamente as formas, e possui uma estrutura robusta de madeira jacarandá⁶⁹ de cantos arredondados. A impressão geral considerada no contexto do mobiliário na época, é que sua forma se afasta da esbeltez calculada no limite da resistência dos materiais dos móveis de pés palito para expressar uma forma mais sensual, orgânica. Ao mesmo tempo, possui uma expressão da tecnologia envolvida em seu projeto que a aproxima como releitura de alguns móveis existentes no espaço, rústicos associados ao neocolonial, mas a diferencia de outros, apenas velhos e convencionais, que poderiam ser até dos anos 40. Macunaíma responde que não pode recebê-los e desliga o telefone.

A postura de Macunaíma na poltrona causa estranhamento porque ele está muito à vontade em um espaço que não parece confortável, exceto pela poltrona que ele escolheu para se sentar que é como um bicho que o abraça. Ele tem os pés descalços no assento e as pernas abertas. O roupão de cor lilás, tecido brilhante como cetim e estampas na cor preta (ainda indistinguíveis) está quase todo aberto também, e por baixo, apenas uma sunga pouco visível.

Quando ele se debruça para colocar o fone no gancho do telefone que está no chão à frente e encerra a ligação, podemos vislumbrar em suas costas alguns traços dos desenhos da

⁶⁷ A poltrona Mole “trouxe uma nova tipologia de assento, burlando os padrões elegantes e delgados do móvel pé-palito então vigente, através do emprego grosso e robusto do jacarandá brasileiro” (GALVÃO, 2001, p. 56). Possui uma versão feminina, a poltrona Moleca (2001, p. 91), o que explora a sugestão de uma leitura animista do móvel.

⁶⁸ Na versão que aparece no filme foi redesenhada em 1961 (MAYNARDES, 2015, p. 186).

⁶⁹ Madeira nativa da América do Sul. A poltrona passou a usar outras madeiras a partir dos anos 1980 (ZAPPA, 2015, p. 60).

estampa em seu roupão que parecem pelos, mas só vão se revelar completamente na continuidade da cena.

A poltrona de Macunaíma poderia ser a sua ilha solta no grande espaço onde habita quando está sozinho em casa dentro do ambiente de Ci. Ele se recosta por um momento relaxando, observa a amplidão por trás, esfrega as mãos e as pouça sobre a região genital. As pernas permanecem completamente abertas. Por trás da poltrona ele alcança um copo para whisky com algum líquido transparente como água. Ele não parece alcoolizado porque seus movimentos são energéticos, mas bebe com tanto prazer que chega a soltar um “ahhh” de satisfação.

Ele levanta o violão e o sorriso que até agora era largo agora se transforma em expressão de profunda melancolia. Começa a tocar e cantar, como musicado por Camargo Guarnieri em “Mandu Sarará”,⁷⁰ o segundo poema do capítulo VII, “Vei, a Sol”, do livro “Macunaíma”, que reproduzimos aqui:

Quando eu morrer não me chores,
Deixo a vida sem sodade;
- Mandu sarará,

Tive por pai o desterro,
Por mãe a infelicidade,
- Mandu sarará...

Papai chegou e me disse:
- Não hás de ter um amor!
- Mandu sarará...

Mamãe veio e me botou
Um colar feito de dor,
- Mandu sarará...

Que o tatu prepare a cova
Dos seus dentes desdentados,
- Mandu sarará...

⁷⁰ “Mandu Sarará” é a terceira parte da peça “Quatro Poemas De Macunaíma” (1931) de Mozart Camargo Guarnieri (1907 - 1993) (SALABERRY, 2017, p. 66). Podemos ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lm5hMxNdeQ>. Acesso em: 25 jun. 2024.

Para o mais desinfeliz
De todos os desgraçados,
- Mandu sarará...

(ANDRADE, Mário de, 1928, p. 106)

Inicialmente, poderia-se associar a intensidade da tristeza à nostalgia relacionada à terra natal ou uma dramática paixão amorosa não correspondida, mas vimos os dois juntos e a paixão parece completamente correspondida, plena. A letra da poesia, no entanto, nos remete à melancolia e o acomete tão repentinamente, que se torna cômica após a descontração que demonstra na falta de consideração no tratamento aos irmãos, associada à comodidade que desfruta em sua poltrona, e nos coloca intrigados por compreender a escolha do repertório.

O fato de Macunaíma possuir um violão, saber tocá-lo e escolher esta música talvez pudesse indicar que, junto ao conforto e satisfação, ele sentisse saudade do mundo da mata. Esta suposição se fortalece se considerarmos que a música poderia estar funcionando no mesmo mecanismo de sobreposições caleidoscópicas exploradas pelo filme. Isto nos remete ao poema sinfônico *Mandu-Çarará* de Villa Lobos (1887-1959), que envolve o Mandú-Çarará das *Cantigas de Tamborinho*: “um jovem ameríndio, forte, misterioso, belo e alegre, que vivia dançando por amor” (2021, p. 336), e que é a “encarnação da magia da dança”.

Na história que inspirou Villa-Lobos, o Curupira e sua esposa planejavam devorar algumas crianças, mas elas conseguem enganar o Curupira, que, em um desfecho irônico, acaba devorando a própria mulher (SALABERRY, 2016, p. 2–3). De modo similar à experiência de Macunaíma em seu período na mata, as crianças conseguem se sair bem do encontro com a criatura mítica na versão musical de Villa-Lobos.

Com o desenvolvimento da cena, o desenho da estampa do roupão se revelará claramente para percebermos que são gigantes desenhos repetidos de um pênis, saco escrotal e pelos pubianos. O desenho no roupão é sugestivo para repensar a cena como se Macunaíma estivesse nu, se masturbasse, e a solução do figurino permite a aproximação de características da pornochanchada sem ofender olhares limitados ao concreto da imagem.

O acabamento rústico do ambiente da casa de Ci não projeta conforto ou domesticidade e aparenta improvisado ou transitoriedade. As cores das paredes são menos comuns e merecem atenção. No canto em que encontramos a cama, as paredes são vermelhas, nos outros lados, verde, a cor complementar ao vermelho (o oposto no círculo cromático, como discutido no capítulo anterior). Na parede ao redor da janela, o rosa azulado

é novamente a cor complementar ao verde, mas desta vez, precisamente calculada e a relação entre as três cores está distante de uma tríade ou qualquer relação de harmonia. Poderíamos interpretar que os sentimentos envolvidos na área vermelha da cama são diferentes dos envolvidos na área verde dedicada à preparação para a atuação de Ci no espaço exterior (rosa azulado). Ao mesmo tempo, a área verde representa um confronto absoluto com que está acontecendo e emana do exterior, através do ponto de contato simbolizado pela janela. Todo o trabalho complexo de preparação de Ci, que ocorre no espaço verde, tem o exterior como alvo (o alvo está no meio da parede das janelas).

O efeito da iluminação reforça a impressão de se estar ligeiramente em penumbra, que se percebe pela forma que a luz penetra através da janela. A imagem do ambiente exibe uma forte projeção da luz exterior através da janela com vidros pintados em amarelo e vermelho que se projeta no chão. A janela translúcida por causa da pintura amarela, é uma expressão de separação de tudo aquilo que é exterior a este interior. Em uma leitura direta, poderíamos entender que serve para que nenhum vizinho ou agente de policiamento possa ver o que Ci constrói ali. Mas vamos seguir detalhando o que se vê na imagem.

Figura 115: Macunaíma atende um telefonema na casa de Ci.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Por trás da poltrona percebemos que o espaço é amplo. Quase ao centro da imagem, há um quadrado branco com formas circulares concêntricas de cores diferentes, um alvo, que depois compreenderemos melhor, para a prática de arco e flecha. A leitura inicial é visualmente complexa, mas uma análise de cada objeto individualmente nos permite identificar basicamente apenas duas camadas de significação incongruentes sobrepostas, que são precisamente distinguíveis pelos materiais que as compõem. Por um lado, temos um conjunto de construção e mobiliário que é doméstico, em madeiras de cor semelhante e que se misturam à cor do piso, o que dificulta o reconhecimento de cada peça. Ao mesmo tempo, temos os equipamentos do trabalho de Ci, de metal, plástico, eletrônicos.

Outro elemento visual que participa da confusão inicial é que, exceto o canto em que se localiza a cama e as duas poltronas que estão na outra ponta do ambiente, a disposição do mobiliário não está servindo ao funcionamento residencial – formando zonas ou nichos de aconchego. A disposição anacrônica do mobiliário participa de seu ofuscamento porque dificulta o reconhecimento dos pesados móveis residenciais de madeira torneada.

As mesas de centro, de jantar, aqui servem apenas como apoio de equipamentos e objetos técnicos, e suas disposições pelo espaço expressam ter sido organizadas com o intuito único de facilitar o acesso aos aparelhos sobre elas. Talvez por inicialmente parecer que os equipamentos estão sendo exibidos, Ismail Xavier associa o espaço à ideia de museu (2013, p. 222). Mas na casa de Ci tudo se relaciona objetivamente à sua atividade. Não é apenas uma intenção de exibição dos objetos, que serve para revelar uma história de suas funções ou classificação. Não é como as coleções que veremos na sala de Venceslau⁷¹, e muito menos de que estes objetos estão dispostos para apenas representar suas aparências inoperantes. Estes estão em processo, há equipamentos com a tampa aberta sendo alterados, o que expressa fortemente que Ci domina o aspecto técnico: há bombas sendo montadas, plantas de edifícios sendo analisadas.

A concepção da direção de arte trabalha informando a função do espaço e, ao expor os objetos que contém, descreve várias formas de atuação e capacidades de Ci. Ao mesmo tempo, através do humor provocado pelos estranhamentos, o filme desvia a atenção da associação com a potencial gravidade relacionada aos objetos contidos e sua percepção pela censura. De forma semelhante à cena de nascimento de Macunaíma, aqui a violência também

⁷¹ Como veremos na descrição que Eneida Maria de Souza, mais adiante, quando o filme nos leva à sala de Venceslau.

é ofuscada. O filme não está deixando os movimentos de Ci fora do “aparelho” e “a natureza específica das suas lutas totalmente na sombra”, como diz Ismail (2013, p. 224). Há indícios, porque não se poderia representá-los abertamente. O que vemos no ambiente são dois conjuntos de objetos de curadoria muito específica: os móveis da esfera doméstica, e equipamentos. Poucos objetos escapam destas duas classificações. O mais visível é o violão, que está sempre na poltrona de Macunaíma, mas como só o encontramos no ambiente depois de uma elipse de tempo indeterminado, não temos certeza se foi ele quem trouxe o instrumento. Sobre uma escrivaninha de metal, na parede encontramos uma fotografia aérea de uma explosão atômica presa com tachinhas, sem moldura, e ao lado, na parede, de forma um pouco ambígua se é decoração ou lugar de fácil acesso, uma espingarda. Ao fundo, na parede à direita, um quadro pequeno que não oferece leitura.

Ci retorna do trabalho, a sequência se inicia mostrando o que seria o exterior da casa, muito grande, na encosta de um morro, mas em péssimo estado de conservação. Poderia ser um cortiço, mas não se vê ninguém, as janelas todas fechadas. Ouve-se um som de carro dando uma freada violentíssima, a porta do carro batendo ao se fechar e a imagem corta para retornar ao interior.

O ambiente também possui duas estranhas peças que não se enquadram nestas classificações: uma está perto da cama, sobre um armário baixo, é uma peça vermelha de celofane amassado para dar a forma redonda, que poderia ser uma luminária, mas nunca aparecerá acesa. O celofane é um material maleável, leve, brilhante, semitransparente, muito diferente de todas as outras matérias que existem no espaço da casa. É vermelha como a cor da parede por trás, o que é estranho em termos de solução cenográfica porque não participa, realmente, preenchendo o quadro porque quase desaparece pela semelhança das cores, e desta forma, nos instiga a compreendê-la porque vamos entendendo que, apesar da aparência de improviso, nada é gratuito. O que se estabelece inicialmente na vista para este canto, da cama e da rede, é que quase tudo é vermelho.

Figura 116: O canto vermelho na casa de Ci.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A outra peça do mesmo celofane da peça vermelha, também possui uma parte verde, outra amarela e outra azul. Esta surge em evidência agora quando Ci retorna da rua. A câmera a acompanha caminhando desde a outra ponta do espaço, carregando uma valise e uma caixa de violino, em direção ao lado em que está Macunaíma. Ela diz: “Trouxe um presente pra você” exatamente quando surge a peça sobre uma mesa logo atrás. Macunaíma, fora de quadro, responde: “Que é?” Ela continua: “Uma coisa que você gosta muito”, e ao final da frase o objeto vermelho e verde já está escapando do quadro.

Parece que a peça está no processo de ser criada porque está pendendo parcialmente de uma mesa junto a equipamentos eletrônicos abertos na mesa de trabalhos em andamento de Ci.

Figura 117: Ci chega da rua e anuncia que tem um presente para Macunaíma.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A fala de Ci sobre o presente convoca a atenção de Macunaíma. No desenvolvimento da cena vamos perceber que a fala é parte de uma brincadeira da intimidade erótica dos dois e ocorre quando ela está caminhando em direção a Macunaíma. Por trás dela percebemos a peça vermelha de aspecto brilhante, que até parece receber um foco de luz pois se destaca visualmente.

Ele fica excitado e curiosíssimo com o presente que ela diz ter trazido. Ela diz “Adivinha!”, enquanto tira um maço de dinheiro da valise, mostra a ele, que responde como se estivesse sussurrando ao seu ouvido: “Dinheiro! Dá, dá!” A intimidade da comunicação é rompida comicamente porque neste momento se escuta a sirene de um carro de polícia, o que nos faz compreender a origem do dinheiro que a guerrilheira trouxe na valise.

A excitação de Macunaíma vai crescendo e, levantando-se na cadeira, novamente abre-se o desenho da estampa em seu roupão, que agora se revela claramente, o que relembra a ideia sugerida da nudez de Macunaíma.

Gostaríamos de destacar a precisão da coreografia entre atores, seus figurinos, direção de arte e câmera para se conseguir estas leituras. Não é a mesma expressão de

precisão que Joaquim Pedro havia realizado em *O Padre e a Moça* (1966) ou que vai realizar no longa metragem seguinte, em *Os Inconfidentes* (1972), onde o projeto da movimentação entre atores e câmera é evidenciado. Aqui, a coreografia é completamente orgânica, natural à movimentação dos personagens, quase invisível. Neste caso, talvez se evidencie porque colocamos a atenção seguindo o discurso da direção de arte e figurino.

Com um sorriso maroto, Ci acena com o dinheiro atraindo Macunaíma para a rede e ele vem por sobre ela. Ela diz que só dará o dinheiro se ele “trabalhar” e começa a despi-lo do roupão. A câmera agora alinha a vista dela de costas, ele de frente, o alvo ao fundo. Ela olha para ele, mas não perde o alvo de vista.

Figura 118: Ci, Macunaíma, o alvo de Ci na parede exterior.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Em seguida, os dois na rede, sobre a cama, e ao fundo, o alvo. Se embolando e rindo, eles se fecham na rede vermelha e a câmera se move e se afasta para enquadrar a rede fechada e a bola vermelha sobre o armário. As notas de dinheiro espalhadas pela cama.

Figura 119: Ci e Macunaíma entrelaçados em um abraço dentro do vermelho da rede de dormir.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Sobre o papel de Macunaíma na ação, Johnson interpreta que “Ele de fato assume aqui o papel de prostituta.” (1982, p. 156), atribuindo a Macunaíma um funcionamento baseado no que o narrador disse sobre ele quando criança: que ele “dandava para fazer vintém”. Ismail Xavier diz que se trata de uma “relação de trabalho forçado em que (Macunaíma) ainda obtém em troca algo que tanto preza: o dinheiro” (2013, p. 223), também relacionando ao encontro a ideia de prostituição. No depoimento em vídeo que acompanha o DVD (2006) do filme *Macunaíma*, Heloísa Buarque de Hollanda diz que é Ci que “gostava muito de um dinheirinho” (MACUNAÍMA, 1969).

Pode-se interpretar que neste filme, a cama, assim como a rede de dormir, possam representar lugares de muita intimidade, um espaço seguro, necessário para a entrega à vulnerabilidade e à completa conexão emocional. Podemos lembrar que no ambiente da maloca, quando Sofará observa a chegada de Jiguê para dormir, ela o provoca através de gestos e olhares sugestivos, e ao subir à rede dele, seus corpos se entrelaçam numa mistura de brincadeira, desejo e cumplicidade.

Agora na cidade, na jogo com o dinheiro que assistimos entre Ci e Macunaíma, à

primeira vista, poderíamos relacionar a Macunaíma o viés que o narrador estabelece quando ele era criança atrás de vinténs. Mas considerar apenas o lado negativo, e sem nenhuma graça, seria esquecer que a voz do narrador do filme, por vezes, caçoa de Macunaíma, como quando diz que ele fica “semana sem brincar” (XAVIER, 2013, p. 218).

O espaço seguro permite que essas expressões de intimidade possam ser manifestadas livremente e combinadas a outras formas de comportamento que, em outro contexto, poderiam ser considerados ridículos. A entrega pessoal inclui ações como correrem nus, por todo o ambiente, golpes com urtiga, leves estocadas de punhal além da presença de um revólver misturado ao dinheiro na cama.

Figura 120: O refúgio máximo na cama e na rede.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Do mesmo modo, o *recamier* de Venceslau, que posteriormente aparece em sua sala de projeção de filmes eróticos, onde ele mantém sua coleção de revistas pornográficas, serve como o seu refúgio íntimo. É para este local que ele leva a senhora desquitada com a intenção de trair sua esposa, e é também de lá que grita para Macunaíma, já um jovem descoberto em seu disfarce, fugindo nu, afirmando que não tem preconceitos e pedindo que

ele volte para terem relações sexuais.

Neste momento, também é oportuno comparar o envolvimento dos participantes nas duas situações. No encontro de Macunaíma com Ci, eles compartilham de um encontro em que os dois estão claramente envolvidos. É diferente do encontro de Venceslau com Macunaíma disfarçado, onde Venceslau está, sim, completamente entregue à situação pelo impulso libidinoso, e a perversão do magnata se percebe também na negociação, porque ele vai modificando as condições para a entrega do muiraquitã, tentando conseguir sempre mais da jovem desquitada, mas o que parece atrair Macunaíma ali é somente o desejo pelo muiraquitã, prometido a ele por Ci. Assim que o ato sexual se impõe, ele parte.

Quando Ci e Macunaíma correm pelo espaço da casa “simbolicamente nus” numa perseguição erótica, passam pela peça de celofane sobre a mesa, tocam nesta peça, jogam pedaços dela um no outro. A câmera os acompanha até chegarmos do outro lado, próximo ao alvo, ali é possível reconhecer que é do tipo padrão de competições de arco e flecha, com algumas espetadas, e um arco pendurado. É uma prefiguração (um “plant”⁷²) do arco e flecha, que será a arma que Macunaíma irá usar quando vencer Venceslau na cena do embate final na piscina da feijoada, ao mesmo tempo que possui uma função simbólica relevante na caracterização dos espaços internos da casa de Ci, como vimos anteriormente, o que a justifica perfeitamente.

Como já foi mencionado, quando encontramos Macunaíma no ambiente da casa de Ci pela primeira vez, não há uma definição exata do tempo que se passou desde que foi morar lá. Também não sabemos como alguns objetos, como o violão, a poltrona, o arco e flecha chegaram ali. Talvez fossem de Ci, ou foi Macunaíma que os introduziu no ambiente.

Como neste caso o violão nos foi apresentado mais ligado ao lazer, tende a parecer que chegou ali por causa de Macunaíma (embora pudesse ser parte, por exemplo, de um disfarce de Ci). A poltrona também poderia ser dele porque é diferente dos outros móveis, que poderíamos dizer serem mais convencionais na tecnologia da construção, e aqui poderíamos perceber uma relação de “contraposição arcaico-moderno” que Ismail menciona existir no espaço da casa de Ci (2013, p. 222), só que o moderno seria o de Macunaíma. Como há um maior número destes outros móveis, a tendência seria supor que já fossem de Ci, ou da casa, no caso de ter sido alugada com as peças.

O conjunto do arco e flechas é que poderia causar dúvidas, pela relação de

⁷² David Bordwell explica que um evento importante (neste caso, um elemento da direção de arte que se tornará um “prop” decisivo no final do filme) deve ser prefigurado (“plantado”) anteriormente, mas de forma não muito óbvia de forma que o espectador possa prever o que está por vir (BORDWELL, 2006, p. 28).

Macunaíma com a cultura indígena ou pelo fato de ser mais uma arma, silenciosa, que poderia ser usada por Ci para complementar seu arsenal. Seu aspecto indica tratar-se de um modelo que não parece ser de competição, técnico, mas uma construção mais artesanal, com materiais naturais, o que tende a ser interpretado como sendo de Macunaíma, mas ainda assim, sem certezas.

Nas figuras 31, 33 e 34 podemos notar que na casa de Ci as vistas entre o ambiente interior e exterior são eliminadas pela pintura nos vidros na cor amarela, o que reforça a privacidade do espaço. Os planos de cor amarela nos vidros são entrecortados por estreitas faixas vermelhas. Se interpretarmos a luz na cor amarela que se projeta através do vidro para o espaço interior como se fosse a representação de tudo que penetra do exterior, poderíamos pensar que o vermelho interfere nesta luz como se fosse uma grade, ou filtro do que vem do exterior: tudo do exterior que se permite penetrar neste espaço ocorre por intermédio da cor vermelha. Se considerarmos a sensação de isolamento com a presença da cor vermelha em algumas paredes podemos estabelecer uma aproximação ao vermelho do início, quando “houve um silêncio tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera” e a sequência que se desenvolve na casa de Ci constrói um sentido a que Ismail vai se referir escrevendo que “Ci é a paixão maior – suave prisão uterina” (XAVIER, 2013, p. 224). Ao longo do filme vamos perceber que a cor vermelha vai surgir quando há muita intensidade nos sentimentos envolvidos, e pode surgir em diversos suportes, nos corpos, equipamentos, composição do espaço.

Retomando a percepção da peça de material transparente/translúcido sobre a bancada de trabalho, provavelmente folhas de celofane coladas, ela chama a atenção pelo brilho, grande dimensão, e pelo fato de que foi posicionada em um foco de luz e de forma a se evidenciar no enquadramento, como vimos na figura 33.

É um material delicado e flexível, desce pela frente da mesa, e que ainda não é algo, está por se fazer, mas difícil de imaginar qualquer relação com os outros objetos contidos no espaço e esse estranhamento nos instiga a buscar compreendê-lo. Em conjunto com as questões do espaço da casa e da característica translúcida dos vidros pintados, que promovem o isolamento visual, poderíamos apontar aproximações às obras e questões que estavam sendo exploradas por artistas como Lygia Clark (KULTERMANN, 1968) e Hélio Oiticica. Em 1969, ao descrever seu projeto para a obra *Éden*, Hélio inicia assim:

O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade

da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um – por isso, proposições “abertas” são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o “fazer coisas” que o participante será capaz de realizar. (1986, p. 116)

É claro que entre o trabalho de Oiticica e a casa de Ci não há relação de referência direta, mas é interessante notar a coincidência de uma estratégia que envolve a criação de um sub-espço de privacidade para objetivos relacionados. Se compreendemos que em Oiticica serve para ativar o corpo como totalidade para a percepção do mundo (BRAGA, 2019, p. 34), no ambiente de Ci o isolamento simbólico é o que permite a exploração da sensibilidade física livre de opressões. Ao comparar os dois procedimentos, percebemos que a experiência do *Éden* é libertadora, ao contrário da casa de Ci, que amplifica a noção da impossibilidade e necessidade do isolamento, uma possível expressão dos prejuízos desencadeados pela repressão política.

Talvez este ambiente possa ser associado com a suavidade apenas aos olhos de Macunaíma, que parece não se relacionar com a maioria dos objetos e instrumentos técnicos espalhados. Talvez, para Macunaíma, a rede e a poltrona sejam os elementos suficientes. Os dois amontoam-se na rede vermelha, envoltos numa segunda camada de isolamento.

Outro telefonema. A montagem paralela vai nos mostrar uma sala de aparência residencial onde uma mulher, de cabelos compridos e lisos, vestindo uma minissaia de couro preto e blusa sem manga também preta, botas marron, está sentada ao telefone e segura um cigarro aceso na outra mão. Ela permanecerá em quadro pelos 9 segundos da cena.

Figura 121: O ambiente da criatura com voz de homem e aparência de mulher (Heloísa Buarque de Hollanda) que fala com Macunaíma por telefone.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Escutamos Macunaíma fora de quadro atender ao telefonema dizendo “alô”. A figura permanece imóvel. Após instantes, Macunaíma pergunta duas vezes “alô?”. A sensação que temos é de que a figura se surpreende ao ouvir a voz de Macunaíma e hesita antes de falar, e quando fala, nos surpreendemos porque a voz é masculina, e pergunta por Ci.

O conjunto de informações que se apresentam são complexas. A figura aparece sentada em uma poltrona *Mole*, idêntica à que encontramos Macunaíma ocupando, quando está sozinho na casa de Ci. Ao lado da poltrona encontramos um pequeno baú de madeira encerada rústica e escura com uma vitrola portátil tocando um disco, mas não se escuta a música. A composição de um móvel rústico e a poltrona tecnológica, junto a um aparelho eletrônico é semelhante ao que vimos na casa de Ci, mas não sabemos do que se trata, a música.

Sobre o baú, atrás da vitrola, apoia-se uma grande fotografia preto e branco de Ci, com fundo neutro claro, que chega a ser mais alta do que a figura, que permanece sentada. Ela aparece com os cabelos soltos, nua da cintura para cima com uma expressão desafiadora,

os seios à amostra, portando uma metralhadora na mão direita, e um coldre de couro com um revólver no ombro esquerdo. À frente do baú encontramos duas caixas acústicas do conjunto da vitrola, uma capa e o envelope interno da capa de um disco de vinil, que não é reconhecível. À frente do baú e da poltrona, já saindo do quadro, encontramos um tapete felpudo claro, como os de lã de ovelha em moda na época. Sobre o tapete está o aparelho de telefone do telefone, que é preto.

Como a narrativa vinha nos trazendo de uma relação sexual, e agora vemos a fotografia de Ci nua e a voz é masculina, a primeira interpretação poderia tentar relacionar a figura ao telefone como parceira sexual de Ci. Também trazemos os contextos das atividades de Ci e da origem de Macunaíma, e procuramos entender se a figura é de uma companheira das atividades de Ci com a voz alterada por um aparato técnico, ou é alterada por tratar-se de uma criatura do mundo mágico, como o Curupira ou de “Mandu-Çarará” de Villa-Lobos.

Mas pela presença de uma vitrola do tipo portátil (fazendo referência à música) com suas caixas acústicas que foram colocadas no espaço de forma aleatória, sem estar encaixadas na decoração (e que não se escuta), como se tivessem sido trazidas para que nós as encontrássemos naquele momento, poderíamos pensar que esta disposição estranha seja uma pista para nos determos nestes elementos para nos levar ao “Mandú” de matriz africana, fantasia-personagem de festas profanas do recôncavo baiano (SALABERRY, 2017, p. 68). Na concepção deste personagem, ele deve disfarçar completamente a pessoa que está “por baixo do pano” (da fantasia), que “não pode falar, para que a sua voz não seja identificada, então ele fala em voz falsete”, informação que encontramos no documentário *Mandu – Por baixo do pano* de Camila Morgause (2007).

Ci e Macunaíma novamente se divertem em casa, e é neste ambiente que o muiraquitã é prometido por Ci a Macunaíma. Fazendo graça, ela diz a Macunaíma “quando eu morrer, eute deixo de herança”.

Depois de muita diversão, a voz da narração anuncia: “desse jeito, nem seis meses se passaram e Ci pariu um filho preto”. No corte, a imagem mostra Ci, vestida de vermelho, dando a mamadeira a seu filho, interpretado por Grande Otelo, vestindo uma touca branca e envolto em uma manta de lã tricotada multicolorida. Do casal Macunaíma e Ci, nasceu um filho negro, interpretado por Grande Otelo.

Quando Macunaíma se transforma em branco na fonte que encontra no caminho para a cidade, ele afirma ter ficado “branco e lindo”, da mesma forma como Sofará o descreve na primeira transformação, que foi temporária. Na cena da fonte, até o cabelo de Macunaíma fica loiro (e liso – uma peruca), mas apenas naquela cena. Como nasce um filho negro,

interpretado por Grande Otelo, podemos entender que um dos dois, ou ambos, tinham ascendentes negros e, portanto, a aparência de branco é suficiente para que um personagem afirme que Macunaíma é "branco e lindo". O filme mostra que a beleza é reconhecida apenas pela aparência externa, e a cena reforça seu comentário sobre o racismo, ao destacar que atributos como "beleza" e "valor" são atribuídos de maneira imediata e superficial, com base na cor da pele.

Figura 122: Ci em casa, montando uma bomba relógio.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A relação de Macunaíma com o espaço e objetos de Ci é uma oportunidade para verificarmos sua relação com alguns aspectos da vida na cidade. Ismail Xavier considera que Macunaíma “é indiferente ao mundo técnico; sua relação é de uso improvisado” (2013, p. 227). Também podemos perceber que ele não se envolve com as questões específicas do mundo da Ci, mas não se trata de um alheamento radical. Ci e Macunaíma não conversam sobre os detalhes de seus cotidianos, do funcionamento das coisas da cidade, nada disso interessa a ele a tal ponto que no final do filme, depois da experiência na cidade, ele vai levar eletrodomésticos de volta para o espaço original da mata, onde não há tomadas elétricas.

Mas Macunaíma não desconhece tudo, possui algum discernimento, como demonstrou ao saber montar a armadilha de anta mais bem posicionada do que o irmão Jiguê. Também sabe o que é uma bomba, e demonstra medo de sua mortalidade quando Ci a coloca no carrinho de bebê. Macunaíma comenta preocupado sobre o ajuste de horário do alarme da bomba, mas nem Ci nem ele mencionam sua capacidade de destruição.

Figura 123: Macunaíma bebê (Grande Otelo) expressa medo do perigo da bomba.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Ci domina os aparatos, a técnica e é completamente dedicada à sua causa. Apesar do medo que Macunaíma expressa da bomba, ela segue com o plano, usa até o bebê para ocultar o aparato apesar do risco que representa para o seu filho e sai com ele vestindo um conjunto de couro verde-azulado, que são cores que, veremos adiante, se relacionam ao tema da transitoriedade e dos aspectos sombrios.

Alguns instantes depois Macunaíma está deitado no chão, em frente ao canto de paredes vermelhas onde está a cama e a rede enquanto conversa ao telefone com Maanape, que descreve a pensão onde mora com Jiguê. De repente, ele leva um susto ao ouvirmos uma explosão que, de tão violenta, quebra o vidro da janela em vários pontos, que deste lado não

tem a pintura amarela, sendo apenas vermelho. O que acontece lá fora invade o espaço vermelho da intimidade da casa, pedaços de vidro voam para dentro e Macunaíma diz desesperado: “Eu sei que aconteceu uma desgraça!”.

Figura 124: A explosão lá fora quebra os vidros e com os cacos, invade o canto vermelho da casa.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O narrador diz que “o herói não encontrou nada que pudesse enterrar, mas fez questão de ir ao cemitério assim mesmo” e podemos entender que o muiiraquitã, que Ci levava sempre em um cordão no pescoço, também desapareceu. Macunaíma entra em uma fase de luto e o seu figurino e caracterização reflete seu declínio. Ele começa com um figurino bastante elaborado de estrela pop tropicalista: barba cortina de queixo, óculos escuros, corrente grossa de prata, camisa com estampa caxemira azul, verde, marrom, vermelho, amarela e lilás, calça boca de sino lilás com cinto largo e sandálias de couro, tipo franciscana. Quando chega ao cemitério, ainda veste uma jaqueta de couro de cabra com fechamento em grandes botões, a camisa está bem aberta e agora vemos várias correntes douradas.

Os irmãos levam Macunaíma a um restaurante dançante, que podemos imaginar que seja uma cena noturna, e na manhã seguinte, estão sentados na beirada de concreto de um

canal.

Novo corte, ainda é dia, e agora ele está só, sentado na areia de uma praia sob um único coqueiro à vista. Macunaíma está mal recostado na árvore, exausto, bêbado, imundo. Um urubu pousado em uma folha do coqueiro é sinal da vida estar por um fio. Mas este urubu, parece estar debruçado, observando e, desafiadoramente, mirando em Macunaíma que está bem embaixo da folha onde está pousado. O urubu então faz cocô acertando em cheio, diversas vezes, a cabeça, o peito, as calças, o que nos leva ao humor pelo exagero deste “azar” e da visualidade das fezes. Macunaíma canta a última parte da poesia tristíssima de Mário de Andrade como musicada por Guarnieri, que ouvimos quando estava na casa de Ci. Assim que termina, o urubu salpica-lhe mais fezes em perfeita sincronização cômica.

Figura 125: Macunaíma carregando vários símbolos da moda (da cidade).



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

De tão vazia, a praia causa um estranhamento. A areia da praia quase sempre é um lugar de descontinuidade do ambiente onde se localiza. Seja em uma localização mais natural ou mesmo quando a cidade fica encostada ao mar, a faixa de areia modifica as atividades que ocorrem ao seu redor na transição para a areia. É uma zona limiar. Se for uma praia de

banho, apesar de existirem restrições mais ou menos perceptíveis, é um lugar onde habitantes locais, distantes e estrangeiros, se encontram menos vestidos dos símbolos que fazem parte de um arsenal de dispositivos que, por associação, classifica os indivíduos da cidade. Na cena, Macunaíma chega à praia caracterizado com a maquiagem e vestido com o figurino mais colorido, composto de vários elementos que denotam sua apropriação dos valores da cidade, e a natureza faz-lhe um exuberante “número dois”, ridicularizando os elementos simbólicos que ele veste porque se encontram, ao menos neste momento, fragilizados pela exposição ao ataque.

Podemos perceber semelhanças deste espaço com o limbo vazio onde Macunaíma foi abandonado pela mãe no início da história, e com o lugar que atravessou com os irmãos e Iriqui quando estavam de mudança para a cidade. Em todos estes momentos em que os personagens penetram estes espaços intermediários, que em princípio parecem vazios, alguma coisa acontece que muda radicalmente a direção da história.

No início do filme, chegando ao final da primeira parte da história, que se passou no mundo da mata, a mãe deixa Macunaíma ainda “criança” sozinho e diz: “tu fica sozinho aí e não cresce mais não!”. Se é para não crescer mais, é como se estivesse abandonando o filho à morte, mas ele não chora e o narrador diz que ele “criou coragem e botou o pé na estrada”. Ele aí foi passar por uma jornada de amadurecimento: sobrevive a um encontro com o Curupira, consegue ajuda da Cotia, e quando chega em casa, encontra a mãe sentada no chão parada, vestindo o conjunto de blusa e saia que conhecíamos, mas que naquele momento do reencontro está com as cores claras, lavadas, como se desgastadas pelo tempo ou talvez, pela dor. Sem a força do turbante, nos cabelos os fios brancos aparecendo, pela primeira vez não a vemos carregando alguma coisa ou trabalhando o pilão, que está logo atrás. Passando pela mãe, Macunaíma diz que sonhou que seu dente caía. A mãe responde: “É morte de parente” e morre.

Figura 126: O último encontro de Macunaíma com a mãe.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

No segundo evento nestes espaços de transição, Macunaíma se transforma de negro em branco, já preconceituoso, se achando lindo. E agora, que foi parar nesse lugar vazio, um limbo, ele será resgatado da tristeza em que está mergulhado.

Da mesma forma que o filme caracteriza os outros espaços de transição, o céu aparece ocupando a maior parte superior do quadro e a vegetação é baixa. Agora na praia, a vegetação só aparece em uma estreita faixa, entre o céu e a areia na parte de baixo.

Figura 127: O limbo na praia.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Surge no mar uma jangada com quatro mulheres vestindo apenas a roupa de baixo. A mais velha (Zezé Macedo), veste uma combinação, na cor creme, as três filhas, de sutiã e calcinha, isto é, estão “pouco vestidas”. A mãe observa Macunaíma de longe e diz: “deve de ser rico!” As moças correm pela areia para trazer Macunaíma para a jangada e partem em viagem.

Figura 128: As moças nordestinas vêm ao resgate.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Na jangada, há um violão, de laterais e tampo traseiro vermelho, que novamente nos remete à cena em que Macunaíma cantou pela primeira vez. Por todo o tempo, as quatro discutem excitadamente na concorrência pela atenção de Macunaíma. A câmera corta para mostrar a jangada cada vez mais distante, mas continuamos ouvindo o burburinho do alvoroço com risadas à distância, o sol se põe.

Figura 129: O sol se põe na viagem de jangada.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Um novo corte nos mostra uma luz diferente, é manhã, e as moças em uma canoa deixam a jangada em direção ao cais do porto. A mãe diz, agora com um forte sotaque do nordeste do Brasil, embora não identificável especificamente: “ói você não vai sair dessa jangada não hein, vice bichinho? Tu vai ficar esperando a gente aí “dereitinho”, hein?” Agora só ela está de vestido vermelho, as meninas, mais recatadas, de cores claras: o figurino nos indica qual das quatro fez mais festinha com Macunaíma.

Deitado na jangada de camisa aberta, braguilha aberta, ele observa a canoa se distanciando. De repente se levanta e grita: “Ei!”. No movimento, percebemos que o violão está grudado no casaco e vai sendo arrastado enquanto ele caminha nervosamente pela jangada. Ele mergulha na água, e neste movimento o violão se solta da roupa e fica na jangada. É como se estivesse saindo da canoa e junto deixando o estado de apatia absoluta em que se encontrava. Logo antes de saltar, ele diz: “E eu sou frouxo agora, pra mulher me comandar?!”.

Ao deixar a jangada, o filme nos leva ao interior da pensão. Uma moça gorda (Wilza Carla), de penhoar vermelho florido, deixa mostrar a lingerie preta. Ela explica que o

“sapinho na boca” ele pegou porque ficou andando com “uma qualquer”, enquanto ela prepara um chá para Macunaíma que está na rede dele que conhecemos, vermelha, vestindo seu roupão lilás com pênis desenhado e a cara emburrada.

Estes são os primeiros acontecimentos de um longo processo de enfrentamento do luto pela perda de Ci, que se iniciou na tristeza absoluta. O primeiro passo percebemos no evento da chegada das quatro moças tão nordestinas quanto a jangada (CASCUDO, 1964, p. 117). Elas irão realizar a primeira etapa do processo de resgate de Macunaíma do limbo. As três filhas, uma negra, outra ruiva, uma loira, evidenciam múltiplos encontros da mãe. Deste ponto em diante, vamos observar uma sequência de encontros com manifestações de regionalismos brasileiros e de múltiplos elementos da constituição da população brasileira, e de certa forma, poderíamos compreender que será através do encontro com estas representações de brasileiras e brasileiros que Macunaíma vai se recuperar da profunda tristeza.

No cena seguinte, um pouco recuperado, ele não volta para a casa de Ci onde habitava, mas retorna ao convívio dos irmãos na pensão. Lá, Jiguê explica à moça gorda que o melhor remédio para sapinho é chupar chave de sacrário⁷³, que o Maanape foi buscar na igreja.

Maanape chega agitado e entrega um jornal para os irmãos que se põem a ler. Fala para Macunaíma chupar a chave e conta que foi difícil escapar do padre que o perseguia. Macunaíma se põe a chupar, mas quando vê o muiraquitã no peito de Venceslau em uma fotografia no jornal, engole a chave e fica rouco.

A próxima cena é uma das raras em que Macunaíma não está presente e nos leva a acompanhar Venceslau enquanto ele caminha por um espaço ao ar livre. É uma área imensa onde se vê apenas monte atrás de monte de um material que pode ser carvão ou minério de ferro, até onde a vista permite. O que importa para a cena é que se trata de um material a granel, matéria prima com baixo valor agregado, estocado ao relento. Além da imensidão do volume, a cor escura do material que cobre tudo e a ausência de qualquer traço de vegetação dá a impressão de uma terra devastada. Por entre os montes vamos percebendo equipamentos industriais, esteiras de transporte, uma linha de trem. Ao fundo muito longe, podemos ver o

⁷³ Em “Folk-Lore Pernambucano”, Francisco Augusto Pereira da Costa registra o mesmo uso da chave de sacrário no capítulo “Superstições populares” (COSTA, Francisco Augusto Pereira da, 1908, p. 115). Câmara Cascudo indica ser superstição cearense (2014, p. 39). Em “Crendices e Maus Olhados”, in Arquivo do Distrito de Aveiro, v. 17, 1951, p. 93, em Portugal, Laudelino de Miranda Melo aponta o mesmo uso (GANDRA, 2007, p. 97). Miranda Melo explica que “talvez antigamente isso desse resultado, por serem, habitualmente, as chaves de prata. Mas, hoje...” (MELO, 1951, p. 86–96).

morro do Corcovado.

Nesta introdução ao personagem, percebemos a deformação do corpo de Venceslau e podemos, depois de alguns segundos, reconhecer o ator Jardel Filho. Trata-se de uma completa fantasia com interferências no cabelo, sobrancelhas, bigode, bochechas, e no tronco. As aplicações implicam na ampliação, exagero, inchamento das partes. A complexidade que se coloca é a diferença de tratamento deste personagem em relação aos outros que o acompanham, que parecem pessoas, normais.

Jardel Filho recebeu um chassi sobre algumas partes do corpo, que nesta introdução está completamente oculto pelo figurino. Ao acoplar estes elementos, o ator é obrigado a absorver estas modificações adaptando seus movimentos, e desta forma, adquirindo outras características de mobilidade. Venceslau vai caminhando de forma desengonçada, e o movimento desarmonioso causado pela prótese surge como uma camada de ridicularização do personagem.

Podemos pensar que ridicularizar a aparência de sobrepeso para construir o humor, mesmo que esta representação não seja realista como é o caso de Venceslau, é uma estratégia que se tornou desatualizada. Os atuais bilionários brasileiros e as pessoas mais ricas do mundo de hoje não têm esta aparência, e o signo agora vai se voltando mais a uma classe de menos recursos. Neste intervalo de anos desde a produção do filme, o uso da aparência em associação determinante ao caráter do personagem ainda existe, mas talvez pudéssemos dizer que está em crise.

Figura 130: Introdução a Venceslau Pietro Pietra.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Sua caminhada é acompanhada por jornalistas que estão registrando sua explicação

de como encontrou o muiraquitã. Não suporta questionamentos e é agressivo com os repórteres. Anuncia que o encontrou na barriga de um peixe (bagre), que aparenta ser um peixe real estragado, amarelado, que utiliza como tentativa de dar evidência concreta de como encontrou o talismã, mas entende-se imediatamente ser uma mentira. Ele mesmo percebe a fragilidade do argumento e logo atira o objeto-álibi para longe e não aparenta se importar com a gafe.

Figura 131: Paralelismo no movimento do ator ao entrar em cena (ver estas figuras em conjunto com as figuras anteriores).



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O corte nos traz a imagem de um grande jardim em relevo, que a cena vai explicar, é da mansão de Venceslau. A imagem inicial permanece estática por alguns instantes, o que nos faz percorrer seus elementos com os olhos. No início, a composição causa estranhamento: há uma grande área do campo visual ocupada por crótons (*Codiaeum variegatum*) em um canteiro delimitado por uma bordadura em cimento que surge em diagonal, no canto direito inferior. Tem-se a impressão de que continua na parte superior direita, também em diagonal, mas em outra direção, reforçando graficamente a impressão de movimento e desequilíbrio.

A linha superior da bordadura parece continuar subindo em direção à esquerda, onde encontra uma escada. Na parte de cima da imagem, destacada pela luz, percebemos uma expressão visual de poder através de uma escadaria de grande largura, que ainda não sabemos se é pública ou privada. Atrás da escada, se vê um canto de edifício.

Subitamente, Macunaíma invade o campo da imagem. Surgindo do canto de baixo à esquerda, em movimento de ângulo exatamente igual à direção do movimento de Venceslau na caminhada da imagem anterior, coloca-se o traseiro de Macunaíma apontado para o

espectador no meio do quadro da imagem.

A intenção da construção do paralelismo se reafirma pelo gesto de Venceslau, que anunciou a direção diagonal apontando para a direita logo antes do corte, mostrando seu traseiro quadrado. A graça dos traseiros e da associação entre os personagens não é construída pelo diálogo ou diretamente pela atuação do ator, mas através da voz da direção cinematográfica, do planejamento na decupagem em conjunto com a fotografia e a direção de arte.

Joaquim Pedro afirma no material de divulgação que achava que o filme era mesmo porco “assim como a graça popular é frequentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas crianças.”⁷⁴ (1969, p. 3). Mas esta “porcaria” dos traseiros é perfeitamente orquestrada. Assim como vimos na cena com o roupão de pênis na casa de Ci, e veremos na cena da macumba, há um complexo controle da composição da imagem através da coreografia câmera/ator/direção de arte que aqui estabelece paralelos entre Venceslau e Macunaíma. Nestas cenas em sequência, vemos os dois personagens em atitudes de completa desconsideração com outros: Venceslau com os repórteres, e agora, de Macunaíma com os irmãos, quando encontram a árvore mágica no jardim de Venceslau.

⁷⁴ O filme vai irritar Carlos Lacerda, que foi governador da Guanabara e quem criou a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), que premiou *Garrincha alegria do povo*, de Joaquim Pedro (1962) (ANDRADE, 1976, p. 5). Quatro meses depois do lançamento de Macunaíma, Lacerda vai ocupar oito páginas da revista *Manchete* para dizer que o filme é “de chorar”, uma “porcaria”, que “os atores saem pela esquerda baixa, como no teatro, a cena fica vazia e o cabra continua filmando a cena vazia...(que os atores) andam como macacos e representam macacalmente...Vá ser cineasta assim no inferno!” (1970, p. 26). Poderia estar se referindo a esta cena, e poderia ser engraçado se não tivesse acontecido em meio ao terror de sequestros, tortura e assassinatos da pior fase da repressão da ditadura militar. Joaquim Pedro havia sido preso para depor no DOPS menos de um ano antes (FRANÇA É CONTRA AS PRISÕES, 1969, p. 9).

Figura 132: Macunaíma veste camisa polo com referência à marca Lacoste na árvore mágica.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Nesta cena, Jiguê, sempre vaidoso, aparece com um novo figurino: um conjunto de calça e paletó transpassado mais longo, com ombros estruturados, acinturado, lapelas largas. Um lenço vermelho no bolso. É um costume (terno sem colete) dos anos 40, que na época da produção do filme não seria tão distanciado historicamente, no que poderia implicar uma ligeira associação com a ideia de ser antigo, e não apenas ao charme de antiguidade. Mas não chega a ser apenas velho por causa da cor, rosa, e tem também sapatos brancos com pontas vermelhas e um chapéu de abas largas com uma pena.

Macunaíma veste uma camisa polo amarela que ostenta um jacaré, como uma camisa *Lacoste*, mas com um jacaré enorme. Para que possamos perceber o jacaré, assim como aconteceu com o desenho do pênis no roupão, a coreografia do ator é que vai permitir sua visualização quando Macunaíma sobe nos galhos da árvore e abre o braço para alcançar frutos da árvore mágica. Vemos a árvore carregada de maçãs, mamões, jacas, bananas, abacaxis e tangerinas (como se diz no Rio de Janeiro).

Os irmãos não podem subir na árvore porque a veste de Jiguê é inadequada e Maanape não aparenta possuir a agilidade física necessária. Eles ficam pedindo algum fruto

a Macunaíma, mas ele só atira alguns que já mordeu na direção dos irmãos, que o acompanharam à mansão para que ele pudesse tentar reaver o muiraquitã.

Percebemos a maravilha de possuir uma árvore tão abundante e de frutos variados, porque faz os irmãos se distraírem em deslumbramento a ponto de perderem consciência de seu objetivo. Em suas gritarias, acabam chamando a atenção de Venceslau, que vai expulsá-los a tiros. Menos evidentemente, porque também perdemos o foco (como os irmãos) poderíamos associar a árvore mágica a um aspecto grotesco da perda de sua naturalidade, de uma artificial eficiência produtiva, que se associa à devastação do espaço natural que podemos imaginar ao vermos o campo de matéria prima de Venceslau.

Neste momento do filme podemos reconhecer que a mansão de Venceslau é o casarão construído por Henrique Lage na década de 30, no atual Parque Lage no Rio de Janeiro, um exemplo de magnata real, embora de história bastante diferente do imigrante italiano que enriquece rapidamente. De qualquer forma, na associação através da enorme concentração de renda, neste sentido a mansão em sua parte externa e na piscina, pode ser considerada um vestígio real do objeto da crítica que é realizada através da ficção, como diz Stam (2008, p. 428), em sua interpretação do carnavalesco do filme pelo viés de Bakhtin.

Em continuidade à apresentação do personagem, o próximo encontro que teremos com Venceslau será no banheiro de sua residência. Coberto pelas espumas do banho de imersão, nesta cena ele atende a um telefonema de Macunaíma em um aparelho vermelho de design diferenciado, e ao redor da banheira revestida de cerâmica verde vê-se uma variedade de objetos e produtos para o banho aparentemente luxuosos, mas em embalagens grandes de vidro e cerâmica, alguns sobre uma mesa de apoio dourada, uma imitação tosca de uma antiguidade. No chão do banheiro, o tapete verde, típico da época. Ao fundo do quadro vemos um grande armário expositor de madeira com a frente de vidro e fundo vermelho onde se vê duas mulheres nuas como se fossem pessoas se fazendo de estátuas. A coleção de mulheres de Venceslau. O vermelho por trás das moças, e no aparelho de telefone, indica uma associação deste espaço, e as coleções que contém, às impropriedades de Venceslau.

Figura 133: Venceslau na banheira.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

No primeiro contato que Macunaíma faz com Venceslau, ele procura atrair sua atenção se passando por uma mulher recém-desquitada que quer conversar sobre negócios, e vai até a casa de Venceslau disfarçado.

O vestido do disfarce de Macunaíma possui a forma conhecida da Melindrosa. Robert Stam considera que a estratégia é mais uma das “inversões sexuais comuns no carnaval e nas chanchadas” que o filme apresenta (2008, p. 433). Os materiais e a simplificação esquemática dos detalhes da construção de um vestido dos anos 20 é evidentemente uma fantasia, mas para compreender a instância deste disfarce, observamos que no filme há figurinos como o dos irmãos, da mãe e da própria figura de Venceslau, que não são uma representação realista de como alguém se veste ou de como um corpo é.

Estas caracterizações destacam os personagens da parcela reconhecível da realidade que o público identifica por ser semelhante à sua própria: parte das locações, os figurantes e seus figurinos, que são registrados sem aparente tratamento da direção de arte. O choque dos desencontros da aparência de personagens com o fundo tensiona a leitura da imagem

instigando o observador a interpretar possíveis relações e sentidos, além da curiosidade e atração provocada pelo aspecto cômico das soluções inesperadas. Neste jogo de ativação do espectador, Robert Stam aponta alguns dos sentidos críticos presentes no filme para o espectador identificar: a repressão política, consumismo feroz, racismo, egoísmo (2008, p. 428–429).

Aos olhos do espectador, percebemos que Venceslau é um ator que veste uma óbvia fantasia que não é percebida pelos personagens do filme. Esta cena, inclusive, evidenciará a estrutura que distorce a percepção do corpo do ator. Apesar disso, Macunaíma não vai reagir ou tentar acessar a pessoa por baixo do sistema de caracterização do personagem, portanto, ele é real aos olhos de Macunaíma no universo do filme, da mesma forma que seu disfarce é perfeito aos olhos de Venceslau

Podemos perceber uma estratégia na caracterização visual destes personagens que atua de forma semelhante em outras partes da criação, sugerindo novos sentidos construídos a cada confronto de mesmos elementos em diferentes disposições, entrelaçamentos e sobreposições. É, por exemplo, semelhante ao que Robert Stam observa quando analisa a seleção e utilização dos atores:

O filme...ênfatisa as relações familiares surreais ao escolher o mesmo ator (Paulo José) para fazer o papel tanto da “mãe” original de Macunaíma quanto do próprio Macunaíma (em sua posterior encarnação branca), ao passo que um outro ator (Grande Otelo) faz o papel do primeiro e do segundo Macunaíma negro. Assim, o Macunaíma branco dá à luz ao Macunaíma negro, que é magicamente transformado no Macunaíma branco, que se casa com Ci, a guerrilheira, e, assim, é ainda o pai de um outro Macunaíma negro. (2008, p. 428)

E novamente, quando analisa a referência ao número musical “By a waterfall” do musical de Lloyd Bacon *Belezas em revista* (“*Footlight Parade*”, 1933), na cena em que Macunaíma se transforma em branco no espaço de transição a caminho da cidade:

A escolha parece estranhamente apta quando nos lembramos que a inspiração diegética original para o número “By a waterfall” foi a imagem de crianças negras brincando com a água que jorrava de um hidrante no Harlem, o que sugere ao personagem de James Cagney a possibilidade espetacular das cachoeiras que espirram água em corpos brancos. A alusão é muito sugestiva, evocando não só um jogo complexo do negro e do branco, mas ainda a relação entre a comédia musical americana e os musicais carnalizados do Brasil, isto é, as chanchadas, gênero em que Grande Otelo, o ator que faz o papel de Macunaíma, se destacou. Assim, a adaptação não somente atualiza o romance em termos de seu contexto sociopolítico, como ainda “miscigena” o romance com toda uma série de outros intertextos – da chanchada e do musical hollywoodiano à música pop e à contracultura. (STAM, 2008, p. 431–432)

Em sua trajetória pela cidade, Macunaíma será afetado, inclusive no modo de se vestir. Observando seus figurinos a partir do momento em que é engolido no edifício garagem e encontra Ci, o vestido da visita a Venceslau surge de forma semelhante ao conjunto de jaqueta, chapéu e bota de caubói que ele irá vestir no retorno ao mundo da mata, e o de estrela de música pop tropicalista da fase de luto por Ci.

No entanto, a visita a Venceslau apresenta a relação de Macunaíma com o vestido se modificando ao longo da cena. No início ele parece desconfortável, inseguro com o uso dos sapatos altos e quase tropeça ao ser empurrado para as escadas. Distraído pelas múltiplas coleções à vista em móveis expositores por toda a sala da mansão, com muitos tipos de objetos, animais, pessoas, sua atenção se divide nervosamente entre o estranhamento com o que vê ao mesmo tempo em que ele observa atentamente Venceslau, como se estivesse medindo sua própria capacidade de convencimento.

Podemos utilizar esta descrição que Eneida Maria de Souza faz das coleções de Venceslau, da forma que observa no livro de Mário de Andrade, quando diz que

constitui-se de um aglomerado heteróclito de objetos de arte, onde cada pedra esculpida remete a uma história, uma civilização. Esse ambiente, de natureza "kitsch", reproduz a imagem de um falso museu arqueológico em que o proprietário encarna a figura do novo rico, cuja maior ambição é exhibir cópias artísticas de proveniências diversas. O efeito produzido pela enumeração dessas "riquezas" é revelador da gratuidade e do excesso, tanto dos objetos quanto dos signos, na medida em que a riqueza do inventário exaustivo dos tesouros reflete o gigantismo da linguagem e de uma conduta de vida. (SOUZA, 1984, p. 87)

Mas quando Venceslau gira Macunaíma em um movimento de dança, toma controle de seu equilíbrio e o conduz de costas em passos de tango em direção à mesa do chá, o tom de voz de Macunaíma muda, e ele parece se incorporar ao vestido. A cena continua à mesa e Macunaíma aceita, mesmo que por desespero da fome, engolir quitutes preparados para sua recepção.

No embate do pedido insistente de Macunaíma pelo muiraquitã e a recusa de Venceslau, ele continua na chave Macunaíma-com-vestido, e é só quando Venceslau mostra o muiraquitã que ele, num susto tão grande que chega a engasgar, perde a sintonia com o vestido. Seu olhar se torna tão fixo no talismã no peito de Venceslau que ele não reage à visibilidade da prótese de enchimento que distorce a figura do gigante, onde repousa o muiraquitã. Seu tom de voz e entonação refletem estas mudanças.

Venceslau parte para estabelecer um valor ao muiraquitã e pergunta para a moça desquitada (Macunaíma) se ela acha que ele o venderia por apenas um sorriso. Em seguida muda, diz que não vende, mas é capaz de dar.

O corte nos mostra Macunaíma no fim de uma corrida, chegando para se sentar no ambiente agora do outro lado. A câmera se mantém estacionária antes de iniciar um lento movimento à frente, e podemos reparar em uma área do piso que possui um tratamento diferente, sob a mesa de quitutes. O desenho deste piso, que parece ser de madeira, não é exatamente xadrez como descrito no livro de Mário de Andrade (1928, p. 76), mas possui quadriculados de maior contraste do que o restante do piso, de mosaico.

A camada, que aparenta ser de madeira, chama a atenção por ter um desenho mais contrastado, e um pequeno degrau revela ter sido aplicado sobre o piso original. Ao repararmos nesta área diferenciada, o olho encontra o resto do piso, que também possui desenhos quadrados, e poderíamos associar estas formas à ideia de que todo o espaço da mansão seria um tabuleiro de jogo de estratégias e negociações, que é mais evidente nesta cena, mas que na próxima cena neste ambiente também pode adensar a percepção da relação de Venceslau com sua esposa, que acontecerá no chão com a câmera voltada para o piso.

A relação do casal Venceslau-Ceiuci não inspira afeto, e quando ao telefone na banheira ele marca o encontro com Macunaíma, que acreditava ser uma mulher, o fez em horário em que sabia que a esposa não estaria em casa. Mas percebemos que deve haver algum tipo de acordo, porque a esposa estará presente ao seu lado no jantar e no casamento da filha e eles vestem cores semelhantes.

Macunaíma, agora sentado, observa a coleção de livros “do campo da erotologia” de Venceslau, e há novamente uma transição: é como se a distração com o que vê o faça esquecer do personagem-mulher, mas ao invés de retornar ao seu modo de comportamento, ele continua agindo na chave do vestido. É só quando Venceslau se aproxima, ao som de seus tamancos, que lembra o tic-tac de um relógio, que Macunaíma retoma a consciência do personagem e de seu objetivo.

Mas não há jeito, a cena termina com Macunaíma se despindo por trás de um biombo, entregando as peças de roupa que veste a Venceslau, que fica insistindo para que a “moça” fique completamente nua. Macunaíma retira as últimas peças, inclusive um sutiã e duas laranjas, e sai correndo, vestindo apenas uma peruca loira. Neste momento Venceslau percebe que a moça é, na verdade, um rapaz travestido e grita para Macunaíma, já à distância, avisando que não tem preconceito, que ele deve deixar de bobagem e voltar, introduzindo a questão da sexualidade fluida de Venceslau.

Na próxima cena, a primeira pessoa que vemos é uma moça negra, que veste uma bata de algodão claro (indica mais de sete anos de iniciação) e pano da costa amarrado na altura do peito com estampa de quadrados de tom vermelho ao branco, tocando atabaque. Por trás dela vemos duas pessoas brancas à esquerda e à direita um rapaz negro e um senhor de mais idade branco. A câmera se movimenta lateralmente para a direita, e por trás da moça surge Macunaíma com uma expressão que mistura surpresa, curiosidade, e por vezes, cautela. Percebemos outras pessoas paramentadas tocando instrumentos, um poste por trás delas, e em conjunto com a decoração no teto, estabelecemos que o ambiente é de uma cerimônia em um terreiro. Macunaíma circula por entre outras pessoas que dançam, outras assistem.

Figura 134: Macunaíma observa a macumba.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Uma moça negra de vestido vermelho (que em alguns rituais a identifica como médium) se destaca, a câmera gira ao redor da moça dançando e cantando "Olha Pomba Girê, Olha Pomba Gira", revelando o ambiente, com muitas pessoas ao redor próximas às paredes. Percebemos os instrumentistas sentados em um palanque e, próximo à moça, um

homem, também vestido com uma indumentária religiosa, que a acompanha com os olhos sem tocá-la, atento, por todo o tempo da cena.

Figura 135: A moça da macumba canta e dança.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

No corte, ela agora está no chão entrando em transe. Macunaíma se aproxima para falar com ela diante de estatuetas de Lúcifer e Pomba Gira, sobre panos coloridos no chão, cercados de garrafas de cachaça e se vê cacos de vidro. Esta configuração visual nos aproxima de um ritual da Quimbanda, mas Macunaíma pede para dar uma surra em Venceslau, a entidade consente ao pedido, e todas as agressões que Macunaíma desfere na pessoa, Venceslau, que está na casa dele, sofre no mesmo momento.

A montagem paralela nos leva para a sala de Venceslau onde ele está jantando com a esposa, Ceiuci, e nos surpreendemos ao ver que o riquíssimo casal não está jantando à mesa, mas no chão da sala, com velas acesas em castiçais, sobre um tecido esticado no chão, com diversas garrafas espalhadas, uma disposição muito semelhante ao que vimos no

terreiro, estabelecendo novamente a percepção do paralelismo, de conexão da ação em dois locais diferentes.

Alternando entre os dois locais assistimos Macunaíma agredindo violentamente a moça incorporada no terreiro e Venceslau sendo atirado de um lado a outro, sobre os pratos de comidas do farto jantar. A surra provoca ferimentos que sangram na moça no terreiro e movimentos bruscos em Venceslau, e seu roupão vai descobrindo seu corpo, expondo claramente o sistema de enchimentos que provocava a aparência de distorção de sua figura.

Figura 136: Venceslau leva uma sova.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Venceslau grita de dor e se suja com a comida, ao que a esposa revela uma preocupação: “as visita Pietro!” (sotaque italiano) o que não faz sentido imediato em relação aos ferimentos que sofre considerando, inclusive, que estão na sala da casa deles e nem se vê outra pessoa. A preocupação de Ceiuci com a impressão que Venceslau em sofrimento possa causar a outros demonstra uma desconexão com a realidade concreta que se repetirá

na cena em que, ao cair na feijoada para morrer, ele exclama: “Falta sal!”

Figura 137: Semelhança de composição no enquadramento de dois ambientes.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Após a surra, Macunaíma dança com a moça que incorporou a entidade no terreiro, e no corte, vemos Venceslau com vários curativos na cabeça sendo atendido por três médicos, calçando tamancos de cor abacate sobre meias pretas, deitado em um *recamier* coberto pelo tecido com estampa de pele de tigre que reconhecemos, entre duas cópias de estátuas, à frente de um nicho decorado com duas colunas estriadas, e de um busto, no centro do nicho.

Atrás do divã se vê uma palmeira no chão, como se tivesse sido derrubada ao se trazer Venceslau para o *recamier*, que ressalta a ideia da truculência relacionada ao personagem, como na cena com os repórteres.

Figura 138: O desfecho da cena da sova em Venceslau, no terreiro e na mansão.



Em *The African Religions of Brazil*, Roger Bastide complementa a constituição das origens da macumba de Arthur Ramos (1940, p. 147), destacando a heterogeneidade dos cultos africanos no sincretismo destes com os cultos ameríndio, católico e espírita. Bastide também explica que a macumba nasceu a partir da solidariedade em meio à tragédia da fragmentação de laços étnicos e culturais ancestrais na adaptação ao Novo Mundo (BASTIDE, 1978, p. 296). A referência à macumba e à enorme força por trás do árduo processo de sua construção, poderia ser entendida no filme como o começo da virada na luta de Macunaíma, que se iniciou com as moças da jangada, e que agora foi capaz de ferir Venceslau, expondo sua verdadeira aparência

Durante o tempo em que Venceslau viaja para a Europa e fica fora de alcance, em uma conversa na pensão, cada qual em sua rede, Maanape de camisa polo rosa e cueca samba-canção, sugere a Macunaíma, só de cueca, a se passar por artista e pedir ao governo uma bolsa para viajar e assim poder encontrar Venceslau para reaver o muiiraquitã.

Encontramos Macunaíma saindo da repartição. Cabisbaixo, ele caminha pela calçada, por entre vários transeuntes, muitos olham para a câmera, estabelecendo a impressão de um registro sem controle de figurantes, de realidade da calçada nesta região central da cidade. Mas o que Macunaíma veste é completamente deslocado do ambiente e um choque em relação ao figurino anterior: uma casaca verde e amarelo, colete e camisa branca, tênis amarelo, e o lenço no pescoço, que associamos a um clichê vetusto de artista pintor europeu, mas este é listrado verde e amarelo para que não se tenha dúvida.

Figura 139: A casaca dá o tom da vênia.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O modelo da roupa será inicialmente associado ao tom da máxima vênia com que Macunaíma possa ter se dirigido à repartição para realizar a solicitação da bolsa para a viagem. Suas cores complementam os signos visuais simbólicos do desejo de expressar uma imagem patriótica que Macunaíma poderia ter imaginado ser necessária para convencimento dos funcionários da instituição Federal. A partir das questões envolvidas, poderíamos também associar uma referência a D. Pedro II, que nos acostumamos a ver vestindo casacas em seus retratos, por seu interesse pelas artes e por ter patrocinado bolsas (pensionatos) para estudos no exterior (SCHWARCZ, 1998, p. 226). No entanto, a voz da narração explica que “na maloca do governo, informaram que já tinha pra mais de mil artistas na pensão da Europa”. Não dá certo.

Figura 140: Macunaíma caminha ao lado do canal.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O corte evidencia uma elipse de tempo e agora encontramos Macunaíma caminhando em um lugar completamente diferente da cidade. Se antes a calçada era movimentada, muitas pessoas entrando e saindo de edifícios, agora ele está em uma calçada estreita, entre um córrego sujo e uma pista de avenida muito movimentada.

É um espaço inóspito, um lugar como muitos de algumas cidades. É apenas um local passagem de diversos elementos da infraestrutura. Vemos muitos veículos, e com alguma atenção, percebemos indícios de outras vias, das redes instaladas de eletricidade e telefonia (nos postes), o gás (no gasômetro ao fundo), além dos veículos e do esgoto misturado às águas pluviais.

Figura 141: Não-lugar-de-gente.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Um novo corte nos mostra este não-lugar-de-gente de outro ângulo: um plano geral com a câmera em movimento. Observado em diagonal, a metade inferior do quadro é ocupada pelo córrego de água suja. Logo acima se vê duas faixas de tráfego com intenso movimento de veículos. À margem oposta da avenida se vê construções malconservadas, e na calçada da esquina da avenida com uma rua, montes de entulho acumulado, vestígios de alguma demolição, sinal de transformações. Logo atrás encontramos dois grandes painéis publicitários, que talvez sejam os agentes destas transformações, um bem legível, de vitamina C, e outro, visto mais em lateral, é igual ao painel de trânsito visto por trás de Iriqui quando chega à cidade, que é bastante analisado por Johnson (1982, p. 150). Mais distante se vê telhados, o gasômetro, e bem ao longe, um morro. Há uma pessoa sentada em uma passagem beirando o córrego, em nível inferior à calçada. Na parte de cima da margem, uma pessoa com uniforme militar tenta, mas não consegue, atravessar a avenida, afinal, aqui não é lugar de gente. Algumas poucas pessoas caminham na calçada à beira da avenida.

Em seu movimento ao longo da calçada a câmera corrige para deixar a pessoa sentada no centro do quadro e ela começa a olhar para a câmera, um pouco instável no movimento,

a ponto de estabelecer certa ambiguidade se é uma subjetiva.

O corte desce a câmera, agora estacionária, para o nível da passagem onde, no outro lado do córrego, está a pessoa sentada, mas agora corrigindo para acompanhar Macunaíma que vem caminhando na calçada no nível acima, da avenida, no centro do enquadramento.

Macunaíma avista o personagem sentado, alguém que não tem lugar no mundo da cidade, um invisível, mas Macunaíma o vê, e se interessa pelo que está fazendo. O tema da invisibilidade, do lugar que sobra para estas pessoas, é realçado quando o invisível diz a Macunaíma “Não me olha de banda que eu não sou quitanda!”. Quando Macunaíma começa a interagir com a pessoa, outras pessoas começam a aparecer caminhando na calçada.

Macunaíma desce para conversar, mas a interação resulta nele golpeando a própria região genital com uma pedra. Talvez fosse possível explicar o golpe em Macunaíma, desferido pela pessoa que nada possui, nem lugar na cidade, por uma motivação relacionada à consciência de classe. Seria possível atribuir à aparência do sucesso material que a casaca indica a motivação ao ataque, porque saindo de cena depois do golpe, o personagem diz a Macunaíma: “*sic transit (gloria mundi)*”⁷⁵, e dá uma risada.

A ironia é que Macunaíma, apesar de vestir a casaca, também é despossuído de quase tudo. Está à beira de cair em situação semelhante à desta pessoa que, aparentemente, não tem nem onde morar na cidade. Macunaíma, no entanto, de alguma maneira, em alguns momentos demonstra acesso a recursos inexplicáveis, como o necessário para “vestir a casaca” quando precisou, no sentido literal, e no figurado, ao tentar se passar por patriota.

Além dos ataques de Macunaíma às formigas, que nos são informados pela voz da narração, assistimos a dois ataques gratuitos que ocorrem entre Macunaíma e outros personagens. Estes ataques ocorrem apenas na cidade, entre personagens que habitam à margem desta sociedade. São ocorrências que estão anunciadas desde quando a família chega de caminhão, quando uma voz que parece ser a do motorista do pau-de-arara diz: “Agora é cada um por si e Deus contra!”.

Um vigarista (interpretado por Hugo Carvana) vende um pato como se fosse capaz de botar moedas a Macunaíma. A expressão mais conhecida é da galinha de ovos de ouro, mas escolheu-se um pato, que já vem com um comentário a respeito da ingenuidade da vítima, e se for assim, inclui um posicionamento com a malandragem na descrição do evento, que é parte da forma que o humor foi construído, como temos apontado, pela necessidade de

⁷⁵ A frase é explicitamente mencionada como parte do ritual de queima de estopa na cerimônia de Coroação Papal desde 1406, supostamente para lembrar ao pontífice que até o seu poder é passageiro (BAK, 1990, p. 187). As cinzas, que representam a temporalidade no rito, relaciona-se também à quarta-feira, fim do carnaval.

ofuscação da seriedade de questões apontadas no filme e para alcançar um público mais amplo.

Situação semelhante ocorre em seguida quando Macunaíma rouba dinheiro de um menino engraxate que aparenta estar em condição de vulnerabilidade ainda maior que Macunaíma. São descrições de ataques que ocorrem quando uma parte se aproveita e ataca simplesmente porque percebe que uma outra parte baixou a guarda e o ataque é possível. Poderiam ser expressões de como Joaquim Pedro de Andrade percebia os efeitos diretos, e os reflexos, da repressão da ditadura militar, tornando-se mais aguda a partir do AI-5. Na entrevista a Geraldo Mayrink para as *Páginas Amarelas* da revista *Veja* de 25 de março de 1970, ele diz:

“a nossa força no momento, está dando no máximo para um impotente destruir outro impotente. Estamos reduzidos à impotência, alijados dos centros de decisão. Não influímos em nenhum assunto importante da vida do país. A tendência para o irracionalismo está clara em todas as nossas atividades culturais. A gente sente que o tempo parou, que nada realmente está mudando. Há novos heróis. Eles tentam devorar quem os devora. Mas os contestadores são industrializados pelos órgãos de divulgação e passam a ser consumidos, isto é, comidos, como todos aqueles que aceitam. Enfim, quem pode, come o outro. *Macunaíma* é sobre um sujeito que foi comido pelo Brasil”. (1970, apud HOLLANDA, 2002, p. 104)

Convalescendo do ferimento na pensão, Macunaíma recebe em um grande envelope branco um convite lacrado em cera vermelha e com uma rica capa dourada que se apresenta em forma de dobras de papel. Há todo um procedimento, em etapas, de retirar o convite do envelope, o encontro com a capa brilhante, e o sistema de acesso ao texto do convite através de dobraduras que se poderia associar a uma estratégia de envolvimento através da curiosidade de Macunaíma, uma tentativa de manipulação por parte de Venceslau.

Na primeira vista que se tem do texto, pode-se ler que é um convite e o nome de Venceslau, em vermelho, no anúncio de seu recente retorno da “Oropa”, França e Bahia. A página também mostra uma fotografia da cidade de São Paulo, a única imagem da cidade que aparece no filme, mas que no livro de Mário é onde mora Venceslau. Ao levantar a dobra com a fotografia, consegue-se ler o restante do texto que informa que Venceslau viajou para se curar de uma sova “que não sabe quem lhe deu mas desconfia”, e “convida o Sr. Macunaíma (só)” para uma feijoada comemorativa do casamento da filhinha.

Figura 142: A sequência de descobrimento do convite de Venceslau.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

2.8 A PREPARAÇÃO E O RETORNO

Macunaíma chega de taxi e notamos que a cor do carro, assim como a da caçamba do pau-de-arara e da canoa que transporta a família entre o mundo da cidade e o mundo da mata, é verde. É a cor de algumas paredes da casa de Ci, onde ela realiza parte de seu trabalho de luta por mudanças na sociedade. Novamente a cor se associa à ideia de deslocamento, transitoriedade. É a cor que surge no casaco de Macunaíma, na camisa de Jiguê, e do costume de paletó e calça de Maanape, quando chegam à cidade. O verde é a cor da mata, que notamos no início do filme, está em constante transformação: no início parece plena, mas em certo momento surge alagada e deixa de servir à subsistência da família, que é forçada a se mudar para o mundo da cidade. É a cor da relva dos espaços de transição, e da cueca de Venceslau, quando recebe Macunaíma se fazendo de jovem moça desquitada, e Venceslau não se importa quando descobre que ela é, na verdade, um rapaz.

O corte mostra Venceslau arrastando Macunaíma pelas pernas ao longo do trajeto pela galeria do peristilo⁷⁶. Macunaíma está aflito com a situação e saca uma pequena zarabatana acertando um dardo no traseiro de Venceslau, que grita e dá um salto girando para a direção oposta. Ele não chega a se ferir com o projétil, mas ralha com Macunaíma, e para evitar novo ataque, passa a carregá-lo nas costas. Venceslau está muito excitado com a chegada de Macunaíma e pelo caminho podemos ver que Macunaíma e Venceslau vestem casacas, sendo que nesta cena ao figurino de Macunaíma adicionou-se uma faixa diagonal, verde e amarela, e a de Venceslau tem os mesmos elementos, mas de variados tons de violeta

⁷⁶ Peristilo é uma sequência de colunas cobertas ao redor de um pátio ou ao redor de um edifício, e sua galeria é o espaço de passagem sob a área coberta.

e azul.

Se considerarmos a associação que vínhamos realizando, da cor vermelha associada à grande intensidade de sentimentos, as cores da casaca de Venceslau parecem indicar variações do vermelho tingido pela cor azul, o que talvez pudesse se associar à intensidade, mas em uma base de sentimentos sombrios. O azul é a cor das paredes do minúsculo quarto malconservado da funcionária que trabalha na enorme mansão de Ceiuci e Venceslau.

O vermelho azulado é também a cor do vestido de Ceiuci, que é um pouco menos saturada do que o conjunto de Venceslau nesta cena, mas a semelhança estabelece novamente a ideia de cumplicidade do casal, como vimos no jantar na casa deles.

Por este caminho na galeria, Venceslau carregando Macunaíma às costas passa por um trecho de parede coberto por um tecido com estampa de tigre que já vimos no *recamier* de Venceslau, em sua sala de coleções eróticas. O estranhamento da estampa nos instiga a buscar uma interpretação, mas poucos passos depois Venceslau vai dar um tapa no traseiro de Macunaíma observando suas nádegas, e poderíamos associar a estampa de tigre à ideia do desejo de comer, em todos os sentidos.

Figura 143: Venceslau expressa seu desejo.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Eles chegam a uma passagem em arco sombreada, ladeada por uma coluna e um pilar à esquerda e à direita. No piso vemos salpicado de confete de carnaval um tapete vermelho de proporções semelhantes à da plataforma da garagem automática que “engole” Macunaíma no encontro com Ci. A semelhança poderia nos fazer pensar que, aqui também, a passagem é uma boca que os engole, uma reverberação posterior ao tecido de estampa de tigre.

Por trás, vemos cordões de serpentinas de papel que descem próximas à passagem e

e em direção ao amplo espaço que vai se revelando por trás. No grande pátio aberto percebemos muitas pessoas ao nível do piso e na cobertura. Vislumbra-se uma decoração com faixas coloridas que pendem da cobertura, e por trás do prédio, vê-se a subida de uma encosta densamente arborizada.

Figura 144: A “boca” do átrio da piscina.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Depois que Venceslau atravessa a passagem, ele segue à direita descobrindo a vista da parte central da imagem e revela-se uma plataforma de estrutura que, de tão esbelta, parece flutuar no meio da piscina, especialmente por causa do enquadramento. Esta revelação em sequência é uma expressão da precisa coreografia câmera/ator/direção de arte.

Sobre a plataforma branca com decoração colorida nas laterais estão sentados o noivo, apático, de terno branco, que simboliza a pureza, enquanto a noiva, de amarelo, gesticula e grita para o pai que já vai se distanciando: “amanhã por estas horas, piri-pim-pim!”. Venceslau segue carregando Macunaíma em direção à outra extremidade da piscina, e responde: “Eu também com vossa mãe, puru-pum-pum!”.

Figura 145: Os noivos, no meio caldeirão.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Nesta imagem de encontro com “a cena da feijoada”, que já era comentada e aguardada pelo espectador desde os materiais de divulgação do filme, vemos a plataforma com os noivos sentados em bancos cor-de-rosa, isto é, um vermelho lavado, que pela nossa observação das associações à cor vermelha ao longo do filme dá indícios da baixa intensidade das emoções que unem os noivos.

Ainda em relação à cor vermelha neste quadro, fora a cor amarela do vestido da noiva e algum azul da decoração, esta é a cor que mais se destaca na massa de cores no campo ocupado pelos convidados – figurantes que fervilham em movimento sobre a cor cinza do piso e do edifício – e é a que se vislumbra na piscina, indicando que sentimentos intensos estarão presentes na cena que se inicia.

Figura 146: O destaque da cor vermelha.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Enquanto ocorre o diálogo entre a noiva e o pai, a câmera acompanha o movimento de Venceslau a partir do lado oposto da piscina. Vemos objetos inicialmente indiscerníveis boiando no líquido escuro borbulhante da piscina, mas até Venceslau chegar ao outro lado compreenderemos que está repleta de pernas, ossos, entranhas vazando de corpos de pessoas em pedaços. Ao lado da piscina, muitas pessoas vestidas para festa, em pé, por entre mesas postas, fazem algazarra com a passagem de Venceslau carregando Macunaíma. Festejam, dão risada, batem palmas, e chama a atenção o fato de que são todos bem mais velhos que os noivos.

Figura 147: O jogo da feijoada.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Figura 148: A área da piscina.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O próximo plano coloca a câmera em um dos cantos da cobertura ao redor do pátio onde acontece a ação e agora podemos perceber diferenças entre as duas plataformas. A plataforma onde fica Venceslau e Ceiuci é amarela, verde, azul e bem mais alta e localizada fora da piscina. O tecido de estampa de pele de tigre, que já conhecemos, reaparece neste enquadramento e percebemos que sua forma de aplicação como decoração na plataforma parece uma boca sorrindo diante da grande feijoada, e novamente poderíamos perceber uma associação à intenção de “comer” um outro.

Ao mesmo tempo, é possível notar uma semelhança entre a cor amarela da plataforma e do fundo da estampa de tigre, e poderíamos pensar que a cor estampada seria o estágio maduro da intenção de comer, do qual o amarelo é uma parte, e daí pensar que o vestido da noiva poderia se relacionar a um estágio parcial ou preliminar desta intenção, lembrando que no início da cena é justamente a este respeito que ela irá falar ao pai, que está carregando Macunaíma.

Venceslau traz Macunaíma para a plataforma amarela, da fome, e empurra

Macunaíma a balançar por sobre a feijoada em um trapézio com longos cabos de suspensão. O balanço pendular o leva até próximo ao lado dos noivos, e retorna, como se fosse para atiçar as fomes do casal, e o noivo começa a dar sinais de agitação, batendo os pés e as mãos nos joelhos.

Entendemos que está havendo um sorteio comandado por Ceiuci, que funciona como um bingo, mas possui uma roleta de jogo do bicho amarela, em que os convidados, quando têm seu número sorteado, são atirados na piscina pelos outros convidados, onde morrem cozidos, e vamos estabelecendo a associação da água escura à ideia de feijoada. Além da surpresa de sua utilização, a roleta do jogo do bicho sugere o humor no encontro da aparência pacífica e tranquila de jogo de bingo, que associamos a uma diversão praticada em ambientes seguros como uma quermesse de igreja, em encontro com um jogo do bicho, que não é formalmente permitido, e é controlado por pessoas influentes, muitas vezes associadas a esquemas de corrupção e ao crime organizado.

A plataforma dos noivos fica dentro da área da piscina, apenas um degrau acima do nível das bordas onde estão os convidados. A impressão que se tem é que os noivos já estão próximos de comerem, ou se perderem na feijoada.

Da mesma forma que Venceslau avança em seu sucesso na civilização da cidade, cego e surdo às repercussões de seus atos, a burguesia em alvoroço festejante ao redor da piscina ali permanece, apesar da evidência de que o próximo a ser aleatoriamente jogado na feijoada pode ser ela ou ele mesmo. O que se vê é uma grande excitação nervosa, na intensidade do vermelho, na participação de um processo que não possui um sentido positivo e que leva à morte.

Figura 149: Imagem do filme *Macunaíma* – A excitação do jogo.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Macunaíma e Venceslau lutam, e o trapézio balança sobre a piscina fervente cheia de pedaços de pessoas. À medida que o tempo passa, os convidados vão ficando cada vez mais agitados, as mesas dispostas ao redor da piscina vão perdendo a arrumação até que estão todos de pé ao redor da piscina. A certa altura, Macunaíma consegue arrancar o muiraquitã de Venceslau, troca de lugar, e o coloca a balançar no trapézio. Os noivos, na outra plataforma, também dão sinais de ficarem mais agitados. A noiva gesticula e bate os pés, o noivo arranca alguma coisa de comer da mão da noiva e coloca na boca, ela arranca de volta. Macunaíma dá uma flechada certa em Venceslau, que cai na feijoada, mas antes de morrer, avisa que falta sal. Os noivos agora estão em pé agitando os braços, e se servem de uma bebida para festejar junto a todos os convidados (restantes).

Na cena seguinte Macunaíma surge muito satisfeito por trás de um morro com uma grande quantidade de produtos eletroeletrônicos. Os irmãos Jiguê e Maanape aparecem puxando morro acima, com muito esforço, um carrinho de cor vermelha, possivelmente simbólica da importância que Macunaíma e os irmãos atribuem aos produtos que transporta.

Figura 150: O início do retorno.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Ao longo de todo o filme, comparado aos irmãos, podemos notar que o figurino de Jiguê evidencia sua preocupação com a aparência: desde o colar de “prato” do início, passando pelos ternos da cidade. Agora ele veste um conjunto de jaqueta e calça laranja com faixas amarelo, azul, verde, vermelho e roxo nas mangas, de astro pop, mas que possui quase todas as cores a que associamos sentidos ao longo do filme: da fome, movimento, intensidade, e um lado sombrio. Compreendido desta forma, o laranja seria uma combinação do vermelho e amarelo, associando a intensidade e a fome. Ele veste também uma camisa verde, cordão de ouro e peruca de fios alisados.

Desde que os irmãos chegaram ao mundo da cidade Maanape possui um figurino para ficar na pensão, onde aparece na rede lendo gibis, que é um óculos de lentes grossas, camisa polo rosa e cueca samba canção. Para sair ele sempre veste o que vemos aqui: chapéu e um terno sem colete nas cores azul, verde e amarelo, que na tonalidade poderia se pensar simbolicamente semelhante à roupa da mãe na hora que morre. São as cores da bandeira brasileira, mas em tons menos saturados, lavados, e se for assim, associando-se à ideia de desgaste pelo tempo, da idade, mas apenas através da associação à cor, porque os tecidos

não apresentam sinais de desgaste.

Macunaíma veste um conjunto azul, verde e amarelo, que além das cores da bandeira brasileira, se relaciona pela forma e estilo com uma interpretação moderna do tema do “oeste norte-americano” consistindo de chapéu clássico de cowboy, óculos, calça, cinto, coldre e botas com esporas. No entanto, as cores da bandeira brasileira causam um sentido de mistura das duas referências. A combinação poderia ser interpretada com um sentido de absorção dos símbolos norte-americanos, semelhante à camisola amarela do início do filme.

A camisa polo que apareceu na cena em que os irmãos encontram a árvore mágica no jardim de Venceslau, retorna aqui. Faz referência à francesa Lacoste através do jacaré no peito e se destaca do figurino tradicional do vaqueiro norte-americano, que vestiria uma camisa fechada com botões. O fato de ser uma camisa Lacoste retira o conjunto de uma estilização autêntica, se transforma em releitura, e associa o figurino a uma percepção mais contemporânea e de valores como elegância, conforto, praticidade, dentro de uma esfera de conservadorismo. Ao mesmo tempo, o fato do símbolo de jacaré (Lacoste) surgir agigantado contribui para retirar o figurino da percepção no naturalismo porque, de tão grande, perde o equilíbrio da diagramação visual no campo de leitura da frente da camisa, tornando-a inverossímil e cômica. Por ser de Macunaíma, poderia ainda sugerir uma referência ao próprio animal e ao mundo da mata, reforçando a construção do humor e tornando a leitura mais complexa.

Suas botas possuem uma aparência de maciez do couro que requer bastante trabalho de preparação ou uso, e o cinto e coldre parecem de couro novo, bastante evidente, e dialogam com a jaqueta com franjas, um modelo tradicional do mercado norte-americano. Normalmente produzida em couro, aqui a jaqueta foi construída em feltro verde, o que a faz parecer uma fantasia por ser um material efêmero para este uso.

Os figurinos de Jiguê e Macunaíma evidenciam um processo de aculturação pelo tipo de peças que contêm, no entanto, no de Macunaíma há uma camada bem evidente de referência à bandeira do Brasil. A utilização das cores transformam a leitura do conjunto porque parece sugerir que existe um processo de releitura destas referências da cultura estrangeira representada.

É evidente que o figurino dos irmãos indica que ocorreu uma assimilação dos valores da civilização da cidade, onde age um sistema que promove incessantemente o consumo, mas no caso de Macunaíma há uma informação de que ocorreu mais do que uma simples absorção ou cópia: há um processo de apropriação que envolve uma reinterpretação. Especialmente no caso da jaqueta, o que vemos é uma versão mais barata daquilo que se

compra pagando caro do estrangeiro. Podemos associar à ideia de Venceslau que compra máquinas americanas velhas para usar no Brasil. Neste caso, é o indígena brasileiro se apropriando da jaqueta da moda americana que, por sua vez, faz referência ao modo de vestir do indígena norte-americano.

Relaciona-se aos temas do modernismo antropofágico, por exemplo, da camisa que o Macunaíma de Grande Otelo veste no início, no caso, uma representação da peça de vestir, que poderia ter sido de um europeu que um ancestral de Macunaíma comeu no passado, por causa da cor amarela (que ao longo do filme associamos à fome).

No caso da jaqueta de Macunaíma, a peça certamente passou por um processo de reconstrução através de uma “tropicalização”. O fato de ser uma peça construída em material frágil, diferente do couro como é na versão “original”, é o que permite sua identificação com uma fantasia, porque não suportaria a utilização no dia a dia. Ao mesmo tempo, a opção pelo material também poderia simbolizar a “tropicalização” em um sentido pejorativo, de reprodução em menor qualidade, que se identifica em detalhes como o tecido de caimento imperfeito, e na execução, pelos punhos de aberturas excessivas. Por outro lado, pode ser um objeto suficiente, que atende a intenção de buscar trazer a satisfação (imensa) de contato com o símbolo importado tão valorizado neste contexto, distante do lugar de origem.

Figura 151: O espaço de transição de retorno à mata.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

No caminho de volta para a mata a canoa agora se desloca em sentido contrário (à direita). Podemos observar amontoados na canoa os produtos eletroeletrônicos que pareciam ter valor no ambiente da cidade, mas que vistos em contraste, no contexto da imagem da mata, evidenciam o ridículo de sua incompatibilidade. No meio do caminho, Macunaíma ainda comanda à Princesa, a moça que os acompanha: “Toma nota aí Princesa: Carece de construir aqui uma ponte para facilitar a vida do povo goiano”, e novamente percebemos incoerência de Macunaíma diante da paisagem vazia de pessoas.

Na primeira noite após o retorno, os irmão parecem muito relaxados, com os objetos espalhados pela mata, tocam guitarra e descansam. Macunaíma entra em crise com saudade de Ci, começa a gritar para o céu, e vai deixando Princesa, a moça que trouxeram, impaciente. Com o passar do tempo, Macunaíma perde a camisa amarela, associada à fome, como se ele fosse perdendo a vontade de se alimentar.

Figura 152: A caracterização de Macunaíma começa a perder a cor amarela.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Os irmãos chegam de volta ao local da maloca, agora uma tapera. Eles caminham comendo bananas, jogando as cascas pelo caminho com gestos que expressam despreocupação em contraste com a a tapera, que está em decomposição, o que seria natural, mas por causa dos gestos de aparência displicente dos personagens, e da percepção da tapera sem manutenção e o roçado todo seco, a situação começa a causar apreensão. A voz do narrador conta:

Os outros foram trabalhar, pra ter o de comer. Maanape foi pescar no rio, mas peixe nem beliscou. A Princesa foi no roçado: não tinha nem uma espiga de milho e mandioca enterrada também não tinha nenhuma. Juguê foi caçar no mato, que ele era muito valente, mas não viu nem passarinho. (MACUNAÍMA, 1969)

Os irmãos tentam fazer com que Macunaíma participe do trabalho para a manutenção da subsistência, mas a natureza não oferece mais nada e ele não sai da tapera para ajudar a procurar comida. Os objetos do mundo da civilização ficam na tapera: a jaqueta de Juguê e a guitarra, que ele começou a tocar nas últimas cenas.

Figura 153: Macunaíma na rede, dentro da tapera, exibe a falta de manutenção.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Pelo que apreendemos na parte da história que se passa na civilização da cidade, a terra está sendo devastada, indicada pelos produtos de mineração que vimos com Venceslau no porto. A mudança poderia ser um reflexo da exploração. Ao mesmo tempo, sabemos desde o início que a natureza funciona em ciclos de reconstituição: é pisoteada, mas volta a crescer.

Os irmãos saem de novo para buscar alimento, e desta vez Jiguê deixa o paletó laranja. Quando voltam de suas tarefas e encontram Macunaíma dormindo, se irritam porque ele não realizou o esforço como eles que, no entanto, foi inútil. Eles apenas fizeram o movimento de fazer algo produtivo, mas não foi.

Eles ficam irritados com Macunaíma. Como foi caçar sem o paletó laranja, Jiguê fica com a camisa verde em evidência, a cor da mudança, e os irmãos deixam de tolerar o irmão e terminam por abandonar Macunaíma. Ele fica só.

Depois que Ci e o filho desapareceram, Macunaíma não voltou para a casa de Ci, foi morar com os irmãos na pensão, talvez porque fazer parte de um grupo fosse necessário para viver, e agora o grupo o deixou. Com o passar do tempo, ele vai perdendo os dentes, perde

todas as peças do vestuário e sobra apenas a jaqueta verde. Na transitoriedade, a ruína de sua corporalidade se acelera.

Figura 154: A decadência de Macunaíma.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Um papagaio falador, verde, vem se juntar a Macunaíma, e no quadro da imagem veremos apenas a cor da pele, muito próxima à cor da terra e da palha seca, e também o verde, da mudança.

Figura 155: A integração de Macunaíma às cores do mundo da mata.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A imagem de Macunaíma vai se encaminhando rapidamente para o desaparecimento. A câmera passa a percebê-lo pequeno no quadro, suas cores completamente integradas à paisagem.

De cima de uma pedra na margem do rio, ele vê a Uiara, e acredita que seja uma moça lindíssima. A voz da narração diz que “não era moça não”, que a Uiara é “comedora de gente”, o que está de acordo com a imagem que traz uma combinação do amarelo e vermelho, da fome e da intensidade, como estabelecemos ao longo do filme.

Figura 156: A cor da água onde está a Uiara na versão restaurada.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Macunaíma se projeta no espaço amarelo da Uiara, que durante a análise do filme passamos a relacionar com um sentido de intensidade associada à fome. Esta leitura poderia nos levar ao entendimento de que, a Uiara, como um ser da natureza, age conforme seus instintos, e vai atrair Macunaíma para devorá-lo.

Se compreendemos que Macunaíma é devorado pela natureza, podemos nos remeter à interpretação do início do filme, ainda no mundo da mata, quando observamos que as plantas pisoteadas marcando os caminhos cresciam novamente à beira das passagens, que interpretamos como uma expressão de seus ciclos de renovação.

Considerada neste contexto, a morte de Macunaíma se torna associada a um processo natural.

Figura 157: A cor da água do rio onde está a Uiara, vista a partir da superfície.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O que a câmera vai mostrar em seguida é o vermelho cor de sangue na água junto com a jaqueta verde. Do ponto de vista do mundo civilizado da cidade, o vermelho será interpretado como a morte, o fim. Ismail Xavier considera que o filme sugere que a comunidade abandona Macunaíma com toda a razão: que ele morre porque não consegue mais a adesão do seu próprio mundo de origem (2013, p. 213).

No entanto, no mundo de origem de Macunaíma, a Uiara é um ser que come as pessoas, não por vingança ou castigo, é da ordem do natural deste outro mundo.

Figura 158: O vermelho do final.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

A morte pode também resultar da perda da identidade, que para Macunaíma só existe no âmbito do coletivo, que foi destruído pela transformação que os irmãos sofreram no contato com a cidade. Depois deste percurso pela civilização da cidade eles abandonam Macunaíma e levam todos os objetos, inúteis, com eles. O desenraizamento é absoluto.

No momento intenso de seu desaparecimento, Macunaíma estará envolto pela cor vermelha, como no início do filme. A marcha militar dos créditos iniciais reinicia, estabelecendo uma simetria com a abertura estabelecendo uma simetria com a abertura e percebemos que o filme está terminando. Observamos a imagem da cor sangue se espalhando pela água, envolvendo o verde da jaqueta, por vários segundos, ao som da marcha. Na sequência ressurgem o quadro fixo do desenho a lápis com os créditos finais e se completa o sentido de um ciclo. A relva do desenho remete aos espaços de transição na recondução do espectador ao seu mundo.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa abordagem metodológica procurou, conscientemente, evitar uma análise isolada da direção de arte. Optamos por demonstrar suas inter-relações com outras áreas do audiovisual buscando uma compreensão mais integrada da direção de arte no contexto da criação audiovisual. Procuramos enriquecer sua percepção como campo legítimo de pesquisa em contato com outras áreas da criação.

Minha experiência pessoal de mais de 20 anos como diretor de arte e na atuação em diferentes funções da cadeia produtiva do audiovisual – desde o acompanhamento dos estágios iniciais da concepção do projeto até os processos de pós-produção e distribuição – permitiu um olhar abrangente sobre o processo criativo.

Quando Anísio Medeiros foi convidado para participar de seu primeiro trabalho no cinema, ele já possuía uma carreira amplamente reconhecida com prêmios nas carreiras como figurinista e cenógrafo do teatro, artista plástico e arquiteto. No entanto, esta deve ser a primeira pesquisa dedicada à sua obra para o cinema.

Procurando revelar características de seu trabalho, no Capítulo 1, apresentamos o contexto da produção de *Capitu* no momento de sua contratação para o trabalho e realizamos descrições detalhadas de algumas questões que caracterizam sua forma de criar a cenografia e os figurinos, que se observa em outros trabalhos posteriores.

Neste capítulo, também analisamos a interseção da direção de arte com outras áreas da criação audiovisual, por exemplo, em sua relação com a direção de fotografia, evidenciada na análise da seleção da locação do pátio e piscina do palacete do Parque Lage em Macunaíma. Esta análise nos aproxima do conceito de *production design* norte-americano, no qual a seleção de locações integra-se ao escopo do trabalho.

Em nossa pesquisa encontramos depoimentos de Anísio Medeiros e de Luiz Carlos Ripper apontando para a dificuldade do trabalho quando não se conta com uma infraestrutura para a produção de cinema, o que talvez tenha se aproximado de se concretizar na experiência de Ripper na Uzina Barravento para a realização de *Quilombo* e do Projac para a TV Globo, considerando o período de atividade destes diretores de arte.

O campo da direção de arte foi compreendido de forma abrangente, por exemplo, ao realizar a análise de peças gráficas da divulgação de *Capitu* e *Macunaíma*, e pela proposição de que todos os elementos gráficos dos materiais de divulgação podem fazer parte do início da visualidade da obra, mesmo antes do encontro da obra com o público na tela de exibição.

A trajetória profissional de Anísio Medeiros no cinema foi apresentada no momento do seu encontro com o cinema por meio da descrição do contexto de criação e características de suas soluções para os filmes *Capitu* e *Macunaíma*. Partindo de *Capitu*, sua carreira é marcada por uma significativa presença em filmes de época.

No capítulo 2, a pesquisa realizou uma análise do filme *Macunaíma* partindo da observação de sua visualidade. A experiência é um caso de estudo que, por um lado, permitiu identificar elementos técnicos e estéticos entrelaçando-se na construção da visualidade fílmica, estabelecendo múltiplas camadas de significação. Ao mesmo tempo, verificamos a complementaridade dessas interpretações com análises reconhecidas realizadas por Ismail Xavier, Randal Johnson e Heloísa Buarque de Hollanda.

A análise detalhada foi realizada a partir da direção de arte, considerada como a visualidade da obra segundo a definição de Débora Butruce em sua dissertação de mestrado *A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990* (2005). A valorização dos elementos visuais permitiu a análise de elementos como a imagem vermelha fixa que, logo na abertura, após os créditos, permanece por cerca de 11 segundos - um elemento significativo que não parece ter recebido atenção suficiente em análises anteriores do filme. Este trabalho, especificamente, demandou uma investigação que incluiu a localização de uma fita VHS do filme lançada em 1985 pela Globo Vídeo para confirmar a presença do elemento vermelho no filme original antes do processo de restauro (ver Apêndice F).

As escolhas cromáticas ao longo do filme foram consideradas, e demonstramos possíveis associações narrativas e simbólicas, especialmente com as cores amarela, vermelha e azul.

Um exemplo da inter-relação entre elementos descobertos pela pesquisa é a interpretação da cor da água vista a partir do plano subaquático na cena final, da morte de Macunaíma com a Uiara. Inicialmente, esta foi interpretada pela associação com a cor amarela da água que, ao longo do filme, a análise passou a relacionar com um sentido de intensidade associada à fome. Desta forma, chegou-se a uma interpretação da morte de Macunaíma como uma passagem intensa, mas natural, entre o plano da vida na terra e outro, que ia ao encontro da transformação de Macunaíma na constelação da Ursa Maior, como acontece no livro de Mário de Andrade. No entanto, a pesquisa com a fita VHS que permitiu o acesso à versão do filme anterior ao restauro indica que, antes, a cor da água era azul, e não amarela – uma modificação que afetou drasticamente a interpretação da cena, pois a análise das cores do filme associava o azul aos sentimentos sombrios.

Ao longo da pesquisa, realizamos contatos com os filhos de Joaquim Pedro de Andrade – Maria, Antônio e Alice de Andrade – que conduziram o processo de restauro de toda a obra do pai, e encontramos descrições do processo que envolveram, por exemplo, a decisão sobre a manutenção ou remoção da visibilidade de uma cânula que transporta tinta vermelha na cena final, em que uma jaqueta verde aparece mergulhada no rio na morte de Macunaíma.

Esta questão técnica – se os recursos técnicos disponíveis na época do restauro deveriam ser utilizados para ocultar o dispositivo que é visível no filme – dialoga diretamente com outras escolhas deliberadas de direção de arte no filme que levantamos aqui, como a exposição intencional da estrutura de andaimes das plataformas na cena da feijoada e a decisão de manter em evidência o acabamento da mesa dourada de pernas cabriole, na cena da banheira, evidenciando seu caráter de simulação. A decisão dos irmãos, com a qual concordamos, foi pela manutenção da visibilidade do dispositivo.

Ainda em relação ao restauro, a pesquisa procurou evidenciar a necessidade de acesso a uma cópia de mínima qualidade visual para que se possa realizar uma análise a partir da direção de arte, situação que fica ilustrada quando se tenta analisar peças do figurino de *Capitu* acessando a reprodução de baixa qualidade a que tivemos acesso. Na cópia que reproduzimos aqui, é impossível notar os problemas na construção dos vestidos apontados em depoimento de Anísio Medeiros, que só foram perceptíveis em fotografias encontradas em revistas, fora do contexto do filme. Desta forma, procurou-se estabelecer a relação multifacetada da direção de arte com os trabalhos de preservação e restauro das obras audiovisuais.

Outro aspecto que a pesquisa evidencia é a questão da autoria e do reconhecimento do trabalho no departamento da direção de arte. A colaboração entre Anísio Medeiros e Joaquim Pedro de Andrade exemplifica uma parceria criativa excepcional que se estendeu por vários filmes, mas a participação significativa de Teresa Nicolau, que atuou como cenógrafa, figurinista e produtora de objetos em vários filmes, frequentemente sem o devido reconhecimento, ilustra uma problemática mais ampla do campo.

A falta de reconhecimento de Nicolau em alguns de seus trabalhos com Anísio Medeiros foi um dos estímulos para a criação de um diagrama de redes para analisar a composição das equipes técnicas em todos os filmes em que Medeiros participou. A análise envolveu quase 600 profissionais e buscou identificar padrões de colaboração, especialmente com Medeiros. No entanto, os resultados indicaram que a estabilidade das equipes era baixa, com exceção de Paulo Chada, assistente de arte, que trabalhou em 5 dos 25 filmes analisados.

O diagrama de redes demonstrou ser uma ferramenta útil na preparação e mesmo durante as entrevistas, porque estamos lidando com fatos que aconteceram há cerca de 55 anos,

constituindo material de referência de acesso rápido e visual, facilitando a memorização das informações quando as conversas precisavam de auxílio para lembrar de relações. Esperamos que a ferramenta também seja útil para outras pesquisas a respeito das equipes da área do audiovisual, por exemplo, na análise do mercado de trabalho que apresenta muitas discontinuidades, na identificação dos profissionais mais requisitados e no estudo de núcleos de integrantes que apresentam maior continuidade.

O diagrama de redes evidenciou a necessidade de elaboração de uma linha do tempo que toma como eixo principal todos os filmes realizados com a participação de Anísio Medeiros, que se mostrou útil para perceber, por exemplo, a discontinuidade dos profissionais que realizam a direção de arte nos filmes realizados por Carlos Diegues.

A alternância entre dois diretores de arte nos filmes de Carlos Diegues é significativa. Anísio Medeiros trabalhou em *Joanna Francesa* e *Bye bye Brasil*, enquanto Luiz Carlos Ripper foi responsável por *Xica da Silva* e *Quilombo*. Esta escolha pode sugerir que o diretor reconhecia características estéticas e técnicas específicas em cada profissional, selecionando-os de acordo com o gênero, tema ou estilo visual desejado para cada filme. Tal observação levanta questões importantes sobre a caracterização destes profissionais: o que os diferencia? Haveria semelhanças em seus trabalhos que indicassem características de uma época?

A pesquisa analisou detalhadamente a forma com que Anísio Medeiros encontrou soluções criativas, garantindo unidade visual diante das limitações, na utilização dos espaços da sala de máquinas de ar-condicionado do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do Salão Assyrio e do pátio da piscina no palacete do Parque Lage, na cena da festa de casamento da filha de Venceslau em *Macunaíma*. Uma estratégia que a pesquisa ressalta no trabalho de Medeiros é o uso dos figurinos como elementos de continuidade visual, especialmente quando havia poucos recursos para o controle sobre as locações.

Em filmes como *Os Inconfidentes*, em que as externas foram filmadas na cidade de Ouro Preto da forma que se encontrava, contemporânea à época da filmagem, os figurinos de época também participam como elementos fundamentais para criar coerência visual. Esta solução demonstra como a direção de arte trabalhou utilizando elementos específicos para estabelecer uma visualidade singular, destacar os personagens do ambiente e trazer uma solução visualmente interessante mesmo em condições de produção desafiadoras.

A pesquisa demonstra que o desenho e o repertório desempenham papéis importantes na construção da visualidade das obras audiovisuais quando analisa a reação de Medeiros ao trabalho de Mário Carneiro na cenografia de *O padre e a moça*.

Ao trazer as capturas de tela das obras analisadas, a pesquisa evidencia a relação crítica da direção de arte com a preservação e o acesso a materiais originais. As imagens que a pesquisa conseguiu para a análise de *Capitu* ilustra este problema: a dificuldade de avaliar adequadamente detalhes do figurino em reproduções de baixa qualidade compromete criticamente a análise precisa do trabalho da direção de arte.

A questão da restauração cinematográfica emerge em vários momentos da pesquisa como um campo para futuras investigações. O caso de *Macunaíma* apresenta questões fundamentais sobre a relação entre direção de arte e restauração, exemplificadas na discussão sobre a visibilidade de elementos técnicos, como a cânula que transporta tinta vermelha na cena da morte do protagonista.

A análise detalhada do trabalho de Anísio Medeiros oferece perspectivas a respeito da prática da direção de arte no contexto brasileiro. Sua metodologia de trabalho, caracterizada pelo compromisso com a pesquisa histórica e a concentração das atenções no diálogo com a direção cinematográfica, estabelece parâmetros para a compreensão desta função criativa.

A atenção da análise do filme à questão da representação indígena em *Macunaíma* observa como a sensibilidade contemporânea possibilita novas interpretações sobre a relação entre a cultura dominante e possíveis percepções de civilizações originárias. O texto destaca uma diferença em relação à leitura do filme como representação da oposição entre o mundo moderno e o mundo arcaico, como se um fosse a versão contemporânea do outro, enquanto nossa análise permite a percepção de dois mundos coexistentes e em avanço constante.

Ao longo da pesquisa, encontramos declarações de Anísio Medeiros e de Luiz Carlos Ripper a respeito da falta de infraestrutura de produção para o cinema. No entanto, a pesquisa demonstra que a limitação de recursos no cinema brasileiro frequentemente resultou em soluções criativas inovadoras. Esta característica, embora desafiadora do ponto de vista da produção, contribui para uma diversidade de soluções técnicas e estéticas que enriquecem de forma inegável nossa cinematografia.

No mesmo sentido, como as soluções precisam ser criadas a cada vez que se fazem necessárias, há pouca repetição seriada. Essa situação nos parece retirar sentido da declaração de que a obra de um diretor de arte poderia ter responsabilidade pela caracterização de uma visualidade típica do cinema brasileiro da época. O que a pesquisa indica é que, se há necessidade de se caracterizar a direção de arte de uma época, será necessária a observação da riqueza de soluções criadas por um grupo de profissionais atuantes. Na fase em que estamos tratando, dois nomes muito importantes são os de Medeiros e Ripper.

Esta pesquisa procurou trazer sua contribuição para o entendimento da direção de arte no cinema brasileiro, estabelecendo conexões entre a análise fílmica e a prática artística. A análise do trabalho de Anísio Medeiros e suas colaborações revela a complexidade e a riqueza desta área da criação cinematográfica.

As análises apresentadas procuram enriquecer nossa compreensão histórica desta fase do cinema brasileiro, especialmente no que concerne à direção de arte, mas também como este campo pode ser compreendido no conjunto das áreas de criação do audiovisual.

Neste sentido, esta pesquisa buscou oferecer subsídios metodológicos e práticos para as atividades contemporâneas relacionadas à direção de arte, tanto no âmbito acadêmico quanto no profissional.

4 REFERÊNCIAS

ACERVO MEMÓRIA LAGE -- PROJETO MEMÓRIA LAGE -- ACERVO DIGITAL. 2014. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/>. Acesso em: 18 fev. 2022.

ALENCAR, Míriam. Panorama do Cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, RJ, ed. 136, seq. Cad. B, p. 5, 13 set. 1967a. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=104068. Acesso em: 24 ago. 2022.

_____. Panorama do cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, RJ, ed. 192, seq. Cad. B, p. 5, 16 nov. 1967b. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=107186 Acesso em: 24 ago. 2022.

ANDERSON, Barbara & Cletus; MUNIZ, Rosane; STANISLÁVSKI, Constantin. Léxico de pedagogia do teatro. (Ingrid Dormien Koudela & José Simões de Almeida Junior, orgs.). São Paulo: SP Escola de Teatro Perspectiva, 2015.

ANDRADE, Artur Sampaio. **Arquitetura residencial modernista**. 2005. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2005.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O herói mau** caráter - 2º tratamento. Rio de Janeiro, 1968. Acervo de Joaquim Pedro de Andrade na Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. Joaquim Pedro fala de Macunaíma. **Pressbook de Macunaíma**. Rio de Janeiro, RJ: EMBRAFILME, 1969. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cinetrab&id=4488803860648&pagfis=10168>. Acesso em: 20 set. 2022.

_____. **Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense**. [S. l.: s. n.], 1976a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VajQzptLLsc>.

_____. Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade. **Cineclube Macunaíma**, 1976b. Disponível em: https://web.archive.org/web/20050311061155/http://www.filmesdaoserra.com.br/jpa_entr_2.asp. Acesso em: 21 jan. 2024.

_____. **Casa-grande, senzala & cia: roteiro e diário**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo, SP: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1928.

ANDRADE SILVA, Priscila. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. 2006. Dissertação (Mestrado) – PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, Brazil, 2006. DOI 10.17771/PUCRio.acad.10163. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=10163@1. Acesso em: 15 out. 2024.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: ELINALDO, Francisco Teixeira (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 227-259.

_____. Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

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)**. 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5591/3567.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 jun. 2024.

BAK, János M. (Org.). **Coronations: medieval and early modern monarchic ritual**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BALAN, Willians Cerozzi. Um Breve Olhar pela evolução da TV no Brasil, do início a cor. **Revista Produção Profissional**, v. 124, p. 56-62, abril 2012. Disponível em: <http://willians.pro.br/textos/Artigo%20Willians%20%20Um%20breve%20olhar%20na%20evolucao%20pela%20TV%20no%20Brasil%20%20parte%201%20do%20inicio%20a%20cor.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.

BASTIDE, Roger. **The African religions of Brazil: toward a sociology of the interpenetration of civilizations**. Tradução: Helen Sebba. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. (Johns Hopkins studies in Atlantic history and culture).

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: RioArte, 1996. (Perfis do Rio).

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Berkeley: University of California Press, 2006.

BORGES, Mirelle Ferreira. Heitor Villa-Lobos, o músico educador. 2008. Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2008.

BORGHI, Renato. **Teatro Oficina: Seis décadas de cena radical brasileira**. [S. l.: s. n.], 26 ago. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xs_sclBdBmY. Acesso em: 4 nov. 2024.

BRAGA, Paula. Os sentidos e a urgência de transformação. **POIÉSIS**, v. 20, n. 34, p. 29, 19 dez. 2019. DOI 10.22409/poiesis.v20i34.38310. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/38310>. Acesso em: 4 jun. 2024.

BRATBY, John *et al.* **Recent paintings and sculpture by artists from 15 countries acquired**. [S. l.: s. n.], 30 jan. 1959. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2446/releases/MOMA_1959_0012.pdf.

BULCÃO, Heloisa Lyra. **Luiz Carlos Mendes Ripper: poesia e subversão**. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, Fundação Nacional de Artes, 2015.

BUTRUCÉ, Débora Lúcia Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro. In: HAMBURGER, Vera. **Prefácio: a poesia do espaço**. São Paulo, SP: Senac: Edições Sesc, 2014.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**. 2017. 398 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2017.

CAPITU. [S. l.: s. n.], 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C1g8rUiKkHY>. Acesso em: 15 out. 2024.

CARNEIRO, Mário. **Entrevista concedida a Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano parte 2**. [S. l.: s. n.], fev. 2000a. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/42/entrevistamariocarneiro2.htm>. Acesso em: 4 out. 2024.

_____. **Uma investigação - Entrevistas concedidas a Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano em 2000**. [S. l.: s. n.], jan. 2000b. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/42/investigacao.htm>. Acesso em: 4 out. 2024.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Jangada - Uma pesquisa Etnográfica**. Rio de Janeiro, RJ: Letras e artes, 1964.

_____. **Rede de dormir - uma pesquisa etnográfica**. 2. ed. São Paulo, SP: Global Editora, 2003.

CERBINO, Beatriz. Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno. **Histórias da dança**. Florianópolis, SC: UDESC, 2012. v. 2, p. 15-38. Disponível em: https://midiatecadedanca.com/wp-content/uploads/2019/08/E-Titulo_-Hist%C3%B3rias-da-Dan%C3%A7a-1.pdf.

_____. Dança, corpo e memória: as três temporadas do Original Ballet Russe no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, n. 1, 1 jan. 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rbep/771?lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2024.

_____. Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança. In: XIII ENCONTRO ANPUH-RIO, 2008. Rio de Janeiro, RJ: [s. n.], 2008. Disponível em: https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212981037_ARQUIVO_TextoANPUH2008.pdf.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Teatro Oficina**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/510622>. Acesso em: 18 jul. 2023.

_____. STAAL, Ana Helena Camargo de. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 1998.

CORRÊA, Rubens. **A paixão do teatro**. In: LUCCHESI, Marco Americo (org.). **Artaud: a nostalgia do mais**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Numen, 1989.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Folk-Lore Pernambucano**. Rio de Janeiro, RJ: Imprensa Nacional, 1908.

COSTA, Maria Heloísa Fénelon; MALHANO, Hamilton Botelho. **Tecnologia indígena**. In: RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta Gleizer (orgs.). **Suma etnológica brasileira**. Petrópolis:

Vozes/FINEP, 1986. v. 2, p. 27-94. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local/---files/suma%3Avol2p027-094/Suma_Vol2_p_027-094.pdf. Acesso em: 22 jan. 2024.

CUNHA, Manuela Carneiro da; SALZANO, Francisco M. (Orgs.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo, SP: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.

DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema: antes, durante e depois do cinema novo**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2014.

DUARTE, Marcílio De Castro. **Diretriz de Tombamento da casa de Herbert Richers**. [S. l.]: Prefeitura de Ribeirão Pires, 2015.

EBERT, Carlos. Desafio Da Luz Tropical. **Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)**, seq. Artigos, 1 jun. 2010. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/desafio-da-luz-tropical/>. Acesso em: 5 out. 2024.

ECKSTEIN, K. M. Cinema Novo, Über den jungen brasilianischen Film. **Der Monat**, n. 197, 1965.

_____. **Entrevista para esta pesquisa**. [S. l.: s. n.], 26 jun. 2024.

FILMANDO DONA FLOR. [S. l.: s. n.], 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAKtJy2KXhk>.

FONTANA, Carla Fernanda. O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da FGV e o Ensino da Gravura como Arte Aplicada -- Rio de Janeiro, 1946. In: 13º CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, mar. 2019. **Blucher Design Proceedings**. Joinville, Brasil: Editora Blucher, mar. 2019. p. 118-131. DOI 10.5151/ped2018-1.2_ACO_08. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-curso-de-desenho-de-propaganda-e-de-artes-grficas-da-fgv-e-o-ensino-da-gravura-como-arte-aplicada-rio-de-janeiro-1946-29907>. Acesso em: 14 out. 2024.

FRANÇA É CONTRA AS PRISÕES. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, RJ, ed. 5760, p. 1 e 9, 21 mar. 1969. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=%22fran%C3%A7a%20%20C3%A9%20contra%20as%20pris%C3%B5es%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38496. Acesso em: 10 jul. 2024.

GALVÃO, Tânia Nunes. **Sérgio Rodrigues: arquiteto e desenhista de móvel**. 2001. Mestrado (Estruturas Ambientais Urbanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. DOI 10.11606/D.16.2001.tde-07072023-124604. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-07072023-124604/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

GANDRA, Manuel J. **Portugal Sobrenatural: Deuses, Demónios, Seres míticos, Heterodoxos, Marginados, Operações e Lugares Mágicos e Iconografia da Tradição Lusíada**. Lisboa: Ésquilo, 2007.

GONÇALVES, Renata de Sá. Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.epublicacoes.uerj.br/tecap/article/dow>

[nload/12622/9800/42829&ved=2ahUKEwj4ytCN0LJAxUNpJUCHT3fDzcQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw13FqGw7nQNswtcl8upNoff](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=182519).

GRANDE OTELO RECONHECE QUANTO DEVE À DIREÇÃO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, RJ, ed. 290, seç. 1º Caderno, p. 22, 17 mar. 1970. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=182519. Acesso em: 15 jan. 2023.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo, SP: Senac: Edições Sesc, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

JACOB, Elizabeth Motta. Luis Carlos Ripper na cenografia cinematográfica brasileira: a criação de uma identidade visual nacional. **O Percevejo Online**, 1 nov. 2012. Disponível em: <https://seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/2406>. Acesso em: 1 fev. 2024.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. v. 3, (Estudos Brasileiros, 1).

KULTERMANN, Udo. Acervo: Lygia Clark - Galeria M.E. Thelen. 1968. **Lygia Clark**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8236/lygia-clark-galeria-m-e-thelen>. Acesso em: 4 jun. 2024.

LACERDA, Carlos. Macunaíma é de chorar. **Manchete**, n. 932, p. 23-29, 28 fev. 1970. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=103514>. Acesso em: 21 maio 2024.

LESKOVA, Tatiana. **Novo Ballet da Juventude**. [S. l.: s. n.], 1983. Disponível em: <https://portalmud.com.br/museudadanca/uploads/publicacoes/espeticulos-de-ballet-do-novo-ballet-da-juventude-direcao-geral-tatiana-leskova2023-08-31360366294.pdf>.

LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. New York: Allworth Press, 2002.

LOUREIRO, Felipe Pereira. The Alliance For or Against Progress? US-Brazilian Financial Relations in the Early 1960s. **Journal of Latin American Studies**, v. 46, n. 2, p. 323-351, maio 2014. DOI 10.1017/S0022216X14000029. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifer/S0022216X14000029/type/journal_article. Acesso em: 15 jan. 2024.

MACUNAÍMA. Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Condor Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1969.

_____. DVD. Rio de Janeiro, RJ: Bretz Filmes, 1969.

_____. STREAMING. [S. l.: s. n.], 3 nov. 1969. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9376309/>. Acesso em: 16 set. 2022.

MALKIEWICZ, J. Kris; ROGERS, Bob. **Cinematography: a guide for film makers and film teachers**. New York: Van Nostrand Reinhold Co, 1973.

MANDU - POR BAIXO DO PANO. [S. l.: s. n.], 2007. Disponível em: <https://vimeo.com/64896623>. Acesso em: 1 jul. 2024.

MARTONI, Alex Sandro. **Macunaíma e a experiência de vanguarda no modernismo literário e no Cinema Novo**. 2006. 96 f. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3385/1/alexsandromartoni.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2024.

MATZENBACHER, Carila Spengler. **Arquitetura teat(r)al urbanística: transformação do espaço cênico - Teat(r)o Oficina [1958-2010]**. 2018. Mestrado (História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI 10.11606/D.16.2018.tde-06122018-171435. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-06122018-171435/>. Acesso em: 4 nov. 2024.

MAYNARDES, Ana Cláudia. **A dimensão emocional no design do móvel brasileiro**. 2015. Doutorado – Universidade de Brasília, 2015. DOI 10.26512/2015.03.T.20320. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/20320>. Acesso em: 26 jun. 2024.

MEDEIROS, Andressa Aparecida de Jesus. **Capitu no cinema é vestida por Anísio**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, seq. Cad. B, p. 4, 27 set. 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=104703. Acesso em: 6 ago. 2022.

MEDEIROS, Anísio. **Entrevista de Anísio Medeiros para a Série Depoimentos do SNT (Serviço Nacional do Teatro)**. [S. l.: s. n.], 14 jul. 1977. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-anisio-medeiros/>. Acesso em: 15 set. 2016.

_____. "Macunaíma" trabalho dos meus encantos. *O Globo*, Rio de Janeiro, RJ, seq. Ela, p. 7, 13 dez. 1969. Disponível em: https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1969/12/13/03-ela/ge131269006ELA1-1234_g.jpg. Acesso em: 14 jan. 2024.

_____. O arquiteto de um momento. *Dionysos*, n. 11, p. 18-21, dez. 1961.

MEDEIROS, Maria Carolina; SICILIANO, Tatiana. A fachada de Maria Augusta Nielsen: biografia, mediação e campo de possibilidades da fundadora da Socila. *esferas*, n. 25, p. 244-274, 17 nov. 2022. DOI 10.31501/esf.v1i25.14102. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14102>. Acesso em: 22 out. 2024.

MELO, Laudelino de Miranda. Crençices e superstições, Vol. XVII, pp. 86-96. 1951. **Arquivo do distrito de Aveiro**. Disponível em: <http://ww3.aeje.pt/avcultur/Avcultur/ArkivDtA/Vol17/Vol17p086.htm>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho**. 2015. 474 f. Tese – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751/publico/CAROLINABASSIDEMOURA.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2021.

NANNI, Rodolfo. **Quase um século: imagens da memória**. São Paulo, SP: Akron Ltda.-Me, 2014.

NEDER, Rodolfo. O desafio da cor. **Filme Cultura**, v. 12, p. 49, maio 1969. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-12/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

NEKHOROSHEV, IŪ I.; FRYER, Paul; TOROS, Anastasia. **Viktor Simov: Stanislavsky's designer**. New York, NY: Routledge, 2020.

NICOLAU, Teresa. **Depoimento de Maria Teresa Joaquim Nicolao ao Projeto Portinari**. [S. l.: s. n.], 25 out. 1984. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/32747/depoimento-de-maria-teresa-joaquim-nicolao>. Acesso em: 15 out. 2024.

O PADRE E A MOÇA. [S. l.]: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 28 mar. 1966.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1986.

OS INCONFIDENTES. [S. l.]: Mapa Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1 maio 1972.

PAÍS REPUDIA DITADURAS, DECLARA COSTA E SILVA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, RJ, ed. 188, p. 1, 11 nov. 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=106902. Acesso em: 3 out. 2024.

PAULO CÉSAR SARACENI (1933-2012). 3 jan. 2011. **Abraccine - Associação Brasileira de Críticos de Cinema**. Disponível em: <https://abraccine.org/2012/04/18/paulo-cesar-saraceni-1933-2012/>. Acesso em: 17 out. 2024.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): Trajetória de uma Rebelião Cultural**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1982.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros**. 2007. Doutorado em Projeto de Arquitetura – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. DOI 10.11606/T.16.2007.tde-27042010-135104. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-27042010-135104/>. Acesso em: 22 fev. 2025.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1940. v. 1, (Etnografia religiosa, 5). Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/272/1/188%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.

RIZZO, Michael. **The art direction handbook for film & television**. Second edition. London New York: Routledge, 2005.

ROCHA, Rosane Muniz. **Um panorama do traje teatral brasileiro na quadrienal de Praga (1967-2015)**. 2016. Doutorado (Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI 10.11606/T.27.2016.tde-22092016-153159. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-22092016-153159/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

RODRIGUES, Sergio. **poltrona Mole**. [S. l.: s. n.], 1957. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/772912>. Acesso em: 23 out. 2023.

RYAN, Rod (Org.). **American cinematographer manual**. 7. ed. Hollywood, Calif: ASC Press, 1993.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Poema sinfônico Mandú-Çarará: análise do argumento e texto em nheengatu**. In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2016, Belo Horizonte, MG. Anais [...]. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4545/public/4545-14189-2-PB.pdf. Acesso em: 4 jun. 2024.

_____. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará**. 2017. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, SP, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/457bf69f-397b-4c9e-ad80-5565df5c11ab/content>. Acesso em: 25 jun. 2024.

SANTOS NETO, Benedito Ferreira dos. **Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro**. 2019. Mestrado – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993.

SCHILD, Susana. Paulo José dá-se o prazer de interpretar. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, SP, seq. Caderno 2, p. 127, 12 jun. 1997. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19970612-37857-spo-0127-cd2-d3-not>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 1998.

SILVEIRA, Icléia; GIORGIO, Silva; VALENTE, Bianca. A formação e o trabalho dos modelistas nas empresas do vestuário do Estado de Santa Catarina. **Modapalavra e-periódico**, v. 2, n. 4, 1 jul. 2009. DOI 10.5965/1982615x02042009004. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7686>. Acesso em: 2 fev. 2025.

SOUZA, Eneida Maria de. Muiraquitã - a pedra mágica do discurso. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 2, p. 85-97, 30 jun. 1984. DOI 10.17851/2358-9787.2.0.85-97. Disponível em: https://tst08.lcc.ufmg.br/seerufmg/migracao/letras/temp/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4152. Acesso em: 29 maio 2024.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

VIANA, Fausto. **O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX**. São Paulo: Editora estação das letras e cores, 2010.

_____. O Teatro de Arte de Moscou e seus arquivos. **Revista Aspás**, v. 9, n. 1, p. 43-62, 29 ago. 2019. DOI 10.11606/issn.2238-3999.v9i1p43-62. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/156152>. Acesso em: 3 nov. 2024.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Villa-Lobos: sua obra**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Museu Villa-Lobos, 2021.

WERNER, Klaus. **Teteriev, em Os Pequenos Burgueses**. [S. l.: s. n.], 1963. Disponível em: <https://projetoklauswerner.org/portfolio/os-pequenos-burgueses/>. Acesso em: 14 out. 2023.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAPPA, Regina. **Sergio Rodrigues: o Brasil na ponta do lápis**. 2015. Instituto Sergio Rodrigues. Disponível em: <http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia/1/O-Brasil-na-ponta-do-lapis>. Acesso em: 3 jun. 2024.

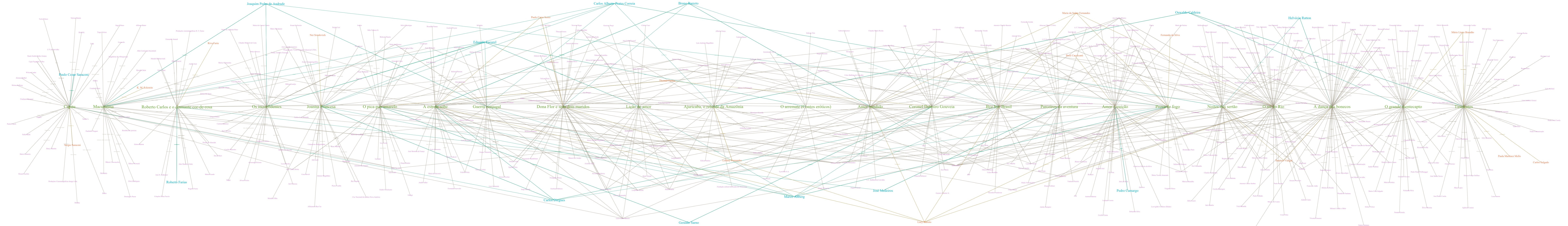
ZUCCOLOTTO, Simone *et al.* **40 anos de "Bye Bye Brasil" | Podcast Canal Brasil**. [S. l.: s. n.], 17 ago. 2020. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/311801/40-anos-de-bye-bye-brasil-podcast-canal-brasil.htm>. Acesso em: 11 ago. 2023.

5 APÊNDICE

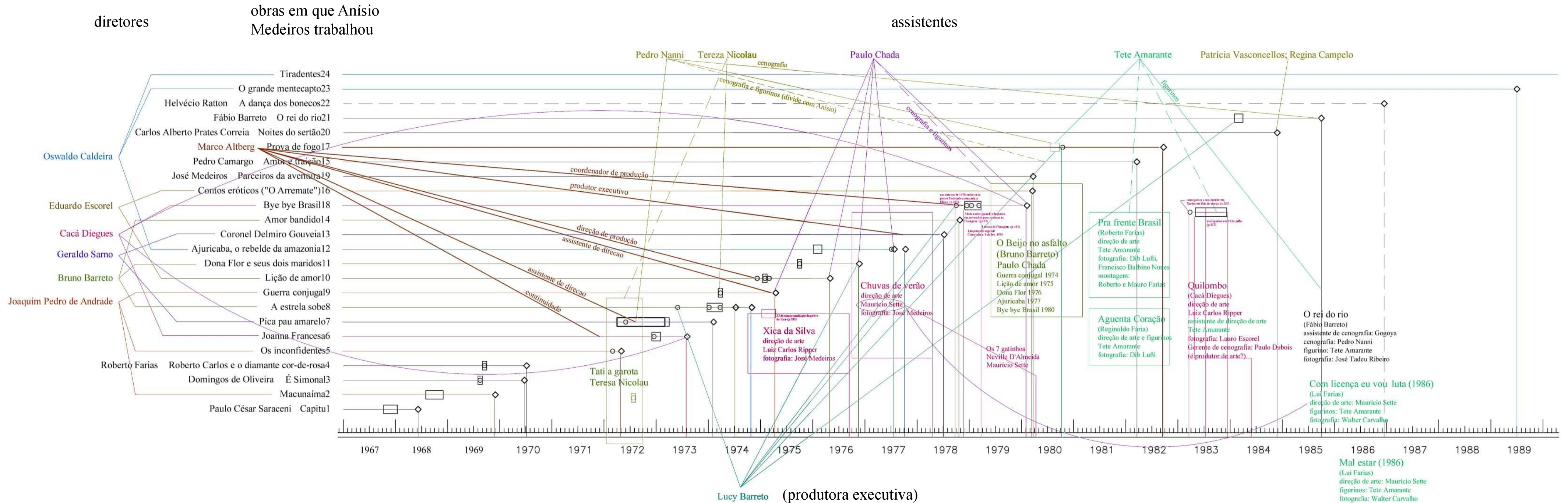
Apêndice A

Diagrama de rede

Representação gráfica das redes de relações entre os componentes das equipes dos filmes em que Anísio Medeiros participou. (o título dos filmes está no centro e o nome das pessoas da equipe estão ao redor de cada filme)



apêndice B Linha do tempo



Apêndice C – Filmografia de Anísio Medeiros

- Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1999), Cenografia e figurino (com outros).
- O grande mentecapto* (Oswaldo Caldeira, 1989), Cenografia e figurino.
- A dança dos bonecos* (Helvécio Ratton, 1986), Cenografia inicial.
- O rei do Rio* (Fábio Barreto, 1985), Cenografia.
- Noites do sertão* (Carlos Alberto Prates Correia, 1984), Cenografia e figurino.
- Parceiros da aventura* (José Medeiros, 1980), Cenografia e figurino.
- Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), Cenografia e figurino.
- Prova de fogo* (Marco Altberg, 1980), Cenografia e figurino.
- Contos eróticos* (segmento *O arremate*) (Eduardo Escorel, 1977), Cenografia.
- Amor e traição* (Pedro Camargo, 1979), Cenários e figurinos, com Pedro Nicolao Nanni.
- Amor bandido* (Bruno Barreto, 1978), Cenografia e figurino.
- Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978), Cenografia e figurino.
- Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira, 1977), Cenografia e figurino.
- Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), Cenografia e figurino.
- Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975), Cenografia e figurino.
- Guerra conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1974), Cenografia, figurino e letreiros.
- A estrela sobe* (Bruno Barreto, 1974), Cenografia e figurino.
- Joanna francesa* (Carlos Diegues, 1973), Cenografia e figurino.
- O pica-pau amarelo* (Geraldo Sarno, 1973), Cenografia e figurino.
- Missa do galo* (Roman Bernard Stulbach, 1973), Cenografia.
- Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), Cenografia e figurino.
- É Simonal* (Domingos de Oliveira, 1970), Cenografia e figurino.
- Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (Roberto Farias, 1970), Cenografia e costumes.
- Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), Cenografia e figurino.
- Capitu* (Paulo César Saraceni, 1969), Cenografia e figurino.

Apêndice D – Correção de cor

As imagens pesquisadas em materiais impressos, como revistas, jornais e programas de peças, muitas vezes apresentavam cores bastante distorcidas pelo tempo. Mesmo quando acessadas digitalmente, o material pode ter sido digitalizado (escaneado) décadas após sua impressão. As tintas que compõem as imagens se deterioram em velocidades diferentes, distorcendo a percepção geral das cores devido ao desequilíbrio que se estabelece.

Para acessar uma reprodução minimamente semelhante às cores reais em revistas (onde indicado), preferimos realizar a correção de cor quando o estado do material se encontrasse muito alterado porque não nos interessava observar os efeitos do tempo no suporte dos materiais, mas apenas o material sendo reproduzido.

Estas correções foram realizadas apenas nos casos de grandes distorções, utilizando principalmente a cor branca como referência para ajuste.







Apêndice D: Exemplo de correção de cor aplicada.









Fonte: *Manchete* de 17 de fev., 1968, p.132-133. (foto de Jorge Aguiar).

Apêndice E – Estimativa dos horários de filmagem da cena da festa no palacete do
Parque Lage

Plano	Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme	Projeção da luz solar calculada através de modelagem	Hora da filmagem	Observações
1			indeterminado	<p>Não há indicações visuais conclusivas da posição do sol neste plano.</p> <p>Ver observações no anexo Diagrama do Relógio.</p>
2			depois de 12:00	<p>Neste plano não há indicações conclusivas para determinar de forma precisa a posição do sol no momento de filmagem deste plano.</p> <p>No entanto, a imagem revela que não há projeção da luz diretamente na área da loggia (lateral à piscina da locação no Parque Lage) o que indica que o plano foi filmado após 12:00, mas antes de 12:30 (do plano 6)</p>
3			11:45	<p>A luz do sol já subiu um pouco e está entrando menos no espaço.</p>

Plano	Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme	Projeção da luz solar calculada através de modelagem	Hora da filmagem	Observações
4			11:00	<p>Maior inclinação da luz do sol, o que permite que a luz penetre mais profundamente no espaço, portanto, é o horário mais cedo.</p>
5			12:00	<p>O sol está alinhado com o eixo da passagem de entrada, com certa inclinação de forma a projetar sombras neste mesmo eixo, em direção à câmera.</p>
6			12:30	<p>Neste plano filmado próximo ao meio-dia e meio temos a referência da projeção da luz nas colunas.</p>

Plano	Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme	Projeção da luz solar calculada através de modelagem	Hora da filmagem	Observações
7			12:30	A projeção da luz do sol encontra-se no capitel da coluna atrás da roda de sorteio.
8			12:15	A projeção de luz está na beirada da plataforma, próximo às bexigas. Podemos observar a descontinuidade no laço do vestido lilás de Ceiuci em relação ao plano anterior, então sabemos que aqui não estão utilizando 2 câmeras e existe alguma distância de tempo entre a filmagem do plano anterior e este.
9			17:00	O ângulo de projeção bastante inclinado e a cor alaranjada da luz sugerem o entardecer. A projeção da luz do sol na parede a leste define que é o fim do dia. Uma moça sentada à mesa à direita veste o paletó de um homem nas costas, o que também sugere que seja o fim (de um longo) dia, e não o início da filmagem.

Plano Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme

Projeção da luz solar calculada através de modelagem

Hora da filmagem

Observações

10



17:00

Há um corte do plano anterior para este, mas há bastante continuidade na ação e nas peças boiando na piscina.

Como veremos novamente mais adiante, este é o primeiro indício de que há outra câmera, que neste caso, está preparada com uma lente de maior distância focal.

11



13:15

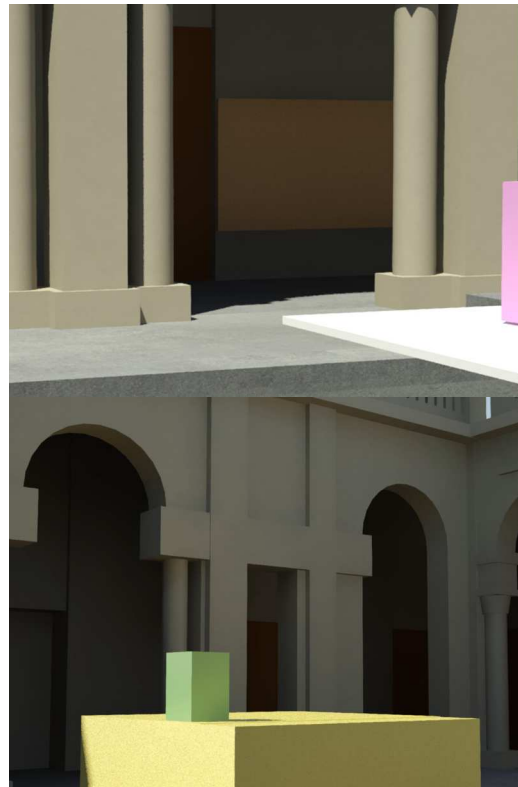
Neste plano podemos observar a descontinuidade da luz do sol em relação aos planos anteriores, pela cor e pela projeção da luz que, por vir mais da vertical, não alcança a parede na *loggia* atrás das colunas, que fica mais escura.


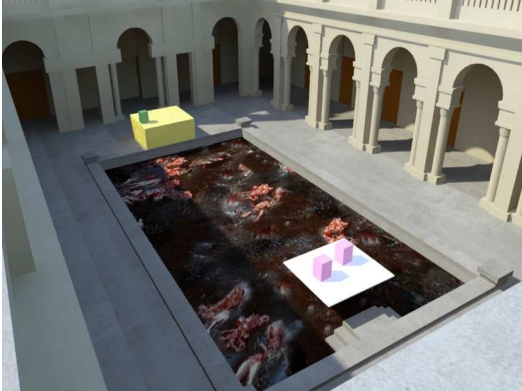




A melhor indicação da hora do dia, foi encontrada no ângulo das sombras projetadas no chão.

12



14:30



Plano	Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme	Projeção da luz solar calculada através de modelagem	Hora da filmagem	Observações
13			14:30	<p>Câmera 1.</p> <p>A ação dos planos 13 e 14 é a mesma, que foi captada por duas câmeras ao mesmo tempo. Localizadas na cobertura, muito próximas, foram equipadas com lentes de distância focal diferentes. Passo a me referir à câmera fixa que registra o plano geral como Câmera 1, e Câmera 2 será aquela que acompanha os movimentos em detalhe, com uma lente de maior distância focal (ver estudo de demonstração das duas câmeras),</p>
14			14:30	Câmera 2.
15			15:00	<p>Câmera 1.</p> <p>A altura da projeção da luz solar no banco verde sobre a plataforma, e a projeção da sombra da balastrada da cobertura na lateral da plataforma informam o ângulo da luz.</p>

Plano Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme

16



17



18



Projeção da luz solar calculada através de modelagem



Hora da filmagem

Observações

Câmera 1.

15:30

A referência é a projeção da forma dos arcos na parede ao fundo.

Câmera 2.

15:45

A projeção da luz do sol está na altura da cintura de Macunaíma sobre a plataforma e coincide com a beira da piscina ao nível do piso.

15:45

A projeção da luz do sol está na altura da cintura.

Plano Imagem dos planos, na ordem como aparecem no filme

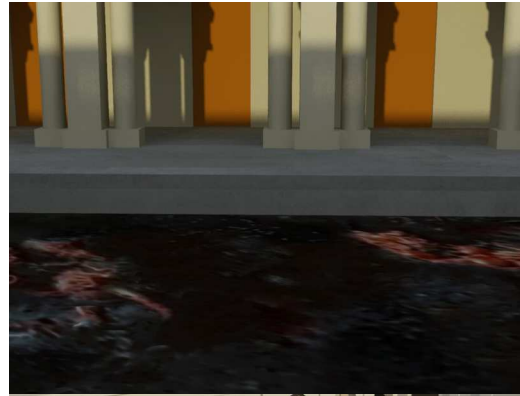
19



20



Projeção da luz solar calculada através de modelagem



Hora da filmagem

16:30

16:30

Observações

Câmera 1.

A projeção da luz do sol está na altura dos ombros das pessoas em pé, igual ao que acontece no plano 20 (seguinte).

Para localizar esta câmera a partir da imagem do plano 20, temos a referência da pessoa com vestido verde, que também aparece no plano 20. Reparamos que a câmera mudou de posição em relação ao plano 16.

Câmera 2.

As mesas do lado direito passam a ficar bem próximas à borda da piscina, para entrar em quadro e para permitir a instalação da câmera 1 fora do quadro no canto à direita em cima.

Apêndice F – Observações realizadas na fita VHS comercializada pela Globo Vídeo em 1985, que possui a versão do filme anterior ao processo de restauro.

Inicialmente, a intenção de assistir à fita da versão anterior ao processo de restauro era uma forma de confirmar a existência da imagem vermelha fixa, primeira imagem do filme após os créditos de abertura, que surge antes da primeira imagem com atores (a mãe de Macunaíma) e enquanto ouvimos pela primeira vez a voz do narrador.

Figura 159: A imagem vermelha no início do filme na fita VHS.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969, na versão lançada em VHS pela Globo Vídeo em 1985.

Na sequência da figura acima podemos observar a imagem vermelha e a captura da tela na passagem para a imagem da mãe de Macunaíma no momento em que está dando a luz, em meio a gritos de dor, que se iniciam durante a imagem vermelha.

Uma outra revelação, inesperada, ocorreu na observação dos planos finais do filme, quando percebemos a cor azul que envolve a Uiara, quando a câmera se encontra dentro da água, que na versão restaurada é amarela, como podemos ver na Figura 156.

Na fita VHS, da versão anterior ao restauro, percebemos que há muitas distorções de cor que podem ter se estabelecido pela passagem do tempo e deterioração da fita e pelo estado de conservação do aparelho onde a fita foi acessada.

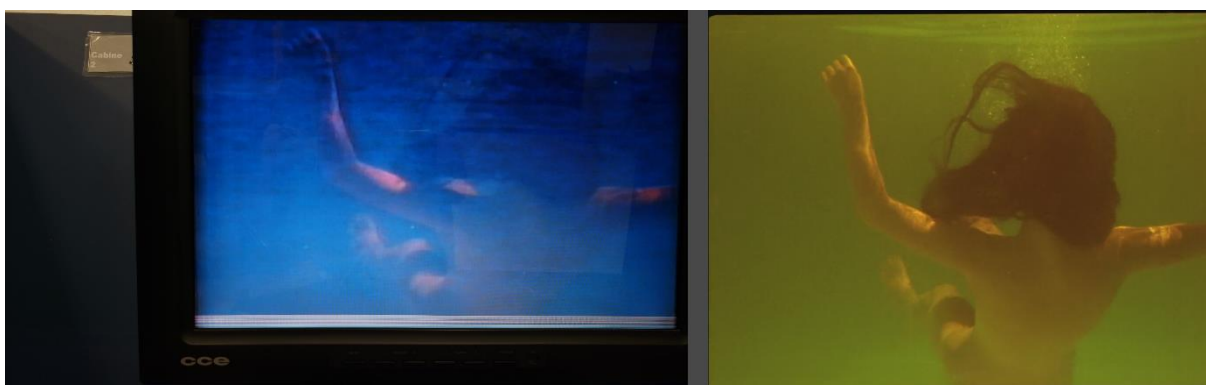
Figura 160: Plano de Macunaíma observando a água fria.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969, na versão lançada em VHS pela Globo Vídeo em 1985 à esquerda. À direita, a versão restaurada e exibida em streaming.

A comparação da imagem nas duas versões (acima) permite a observação de diversas distorções. À esquerda, observa-se a imagem do VHS no monitor de televisão de tubo e uma parte da moldura do equipamento. O campo da imagem está esticado horizontalmente, o que talvez ocorra pela falta de algum ajuste no equipamento, mas para realizar a observação que gostaríamos de fazer, é menos relevante.

Figura 161: A diferença da cor da água, quando a câmera está submersa.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969, na versão lançada em VHS pela Globo Vídeo em 1985 à esquerda. À direita, a versão restaurada e exibida em streaming.

O que nos chama a atenção é a cor da água que envolve a Uíara. Em nossas observações ao longo do filme, encontramos associações específicas, possíveis de se fazer, em relação à cor amarela (que associamos à fome), e ao azul, que associamos a um sentido sombrio.

Figura 162: A semelhança da cor da água quando a câmera observa a água por cima.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969, na versão lançada em VHS pela Globo Vídeo em 1985 à esquerda. À direita, a versão restaurada e exibida em streaming.

Na imagem da fita em VHS (à esquerda, acima), podemos ver sujeira na imagem nos riscos escuros no lado esquerdo. As distorções na cor geral são evidentes na versão em VHS, mas nos planos em que se observa a água por cima, a cor da água é amarela, semelhante à versão restaurada, e só é azul quando a câmera está captando a Uiara submersa em seu mundo.

Portanto, há uma indicação de que o amarelo provavelmente não teria se transformado em azul de um modo geral por uma questão de deterioração da fita, mas possivelmente ocorreu uma mudança da cor do mundo da Uiara no processo de restauro. Se fosse apenas deterioração, dificilmente a cor iria se alterar de forma diferente no corte de um plano a outro. Se fosse resultado da deterioração, observada por cima, provavelmente, o amarelo também teria se tornado azul, e não é o que acontece.

Figura 163: A diferença da cor da água se repete quando a câmera está submersa no plano seguinte.



Fonte: *Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade, 1969, na versão lançada em VHS pela Globo Vídeo em 1985 à esquerda. À direita, a versão restaurada e exibida em streaming.

Na fita em VHS, o que se vê é uma diferenciação visual entre o que se vê quando se está observando a água por cima, daquilo que seria a percepção do mundo da Uiara que se perdeu na versão que assistimos em streaming. De acordo com a associação que viemos fazendo, o azul carrega um aspecto sombrio, que poderia alterar a interpretação do lugar para onde Macunaíma se atira, e assim a sua morte distancia-se da nossa percepção inicial da naturalidade de um ciclo relacionado ao seu desaparecimento, aproximando-se de um aspecto mais relacionado à consciência de um fim, de vazio, um final mais terrível.

A questão da mudança da cor não pode ser observada em tempo para uma verificação mais cuidadosa da versão original da obra por esta pesquisa, buscando uma cópia em 35mm ou através da memória do processo. No entanto, é relevante trazer a observação da diferença das duas versões no sentido de ilustrar um aspecto que relaciona a direção de arte com os processos de restauro, e da preservação fílmica.