
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DE ANDRADE A ANDRADE: A REESCRITURA DE VENCESLAU E CI EM MACUNAÍMA

Verônica Daniel Kobs¹ (Uniandrade e Fae)

RESUMO: Este artigo analisa comparativamente a rapsódia *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e o filme homônimo (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Focalizando o contexto histórico da ditadura militar, que influenciou a produção cinematográfica, são analisadas as reconfigurações dos personagens Venceslau e Ci. A partir dos postulados de Zilá Bernd, Lilia Schwacz, Stuart Hall, Judith Butler, Nelly Richard, entre outros, as duas partes deste estudo apresentam: 1) o gigante Venceslau como metáfora do domínio estrangeiro e a vitória de Macunaíma sobre seu oponente, por meio de características que exaltam a cultura autóctone e a mestiçagem; 2) a transição de Ci – de heroína mítica a guerrilheira urbana –, de modo a questionar a representação hegemônica do gênero feminino. Em ambos os casos, demonstra-se que as mudanças feitas pelo diretor são inerentes ao processo de adaptação do texto literário e ao caráter transitório das identidades, sobretudo considerando as quatro décadas que separam livro e filme.

PALAVRAS-CHAVE: *Macunaíma*, Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, Ci, Gigante Venceslau.

FROM ANDRADE TO ANDRADE: THE REWRITING OF WENCESLAU AND CI IN MACUNAIMA

ABSTRACT: This article comparatively analyzes the rhapsody *Macunaíma* (1928), by Mario de Andrade, and the homonymous film (1969), by Joaquim Pedro de Andrade. Focusing mainly on the historical context of the military dictatorship, which influenced film production, the reconfigurations of the characters Venceslau and Ci are analyzed. Based on the postulates of Zila Bernd, Lilia Schwacz, Stuart Hall, Judith Butler, Nelly Richard, among others, the two parts of this study present: 1) the Wenceslau giant as foreign domination's metaphor and Macunaíma's victory over his opponent, through characteristics that exalt the indigenous culture and miscegenation; 2) the Ci's transition – from mythical heroine to militant – in order to question the hegemonic representation of the female gender. In both cases, it is demonstrated that the changes made by the director are inherent to the adaptation process of literary text and to the identities' transitory character, especially considering the four decades that separate book and film.

KEYWORDS: *Macunaíma*, Mario de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, Ci, Wenceslau giant.

Recebido em 9 de março de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ danielkobs.veronica@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0108-160X>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p49>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

INTRODUÇÃO

Oficialmente inaugurado em 1922, o Modernismo revisou a identidade nacional sob a ótica da *dessacralização*, que, segundo Zilá Bernd, exige “um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras” (Bernd 1992: 18, grifo no original). Orientando-se por esse princípio, em 1928 Mário de Andrade lançou a rapsódia *Macunaíma*. Revisitando as histórias do Brasil e da literatura brasileira, o autor, nas palavras de Zilá Bernd, tenta “escutar as vozes [...] mantidas na periferia do sistema, marginalizadas pela fala hegemônica das elites culturais do país” e “captar o discurso excluído” (Bernd 1992: 50, grifo no original). Entretanto, nesse processo, o escritor não anula o passado. Pelo contrário, ele o revisa, mantendo ou realçando algumas características e acrescentando outras. Isso se assemelha a uma tradução, que Antoine Berman metaforiza desta forma: “Arrancado de seu solo, o poema corre o risco de perder seu frescor. Mas o tradutor o coloca na taça fresca de sua própria língua e ele floresce de novo” (Berman 2002: 122). Sendo assim, fica claro que a revitalização só é possível a partir da convivência entre culturas diferentes, tal como ocorre no antropofagismo.

Quarenta e um anos depois da publicação do livro *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade lança o filme homônimo. Era o ano de 1969 e o AI-5 já estava em vigor. Isso fez com que a versão apresentada para o público acumulasse muitos cortes. Apenas em 1985 o conteúdo omitido foi liberado, fazendo com que o longa pudesse ser exibido na íntegra e em censura livre, nos cinemas; e após as 22 horas, na TV. Considerando o fato de a produção fílmica ser uma adaptação, as comparações com a rapsódia de Mário de Andrade são inevitáveis. Entretanto, considerando o período de quase meio século que separa a obra literária da versão cinematográfica, várias mudanças foram necessárias, a fim de adaptar a história ao novo público e ao novo contexto histórico. De acordo com o teórico Robert Stam:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (2006: 48)

A partir disso, este artigo objetiva demonstrar as alterações iniciadas por Mário de Andrade e depois reavaliadas por Joaquim Pedro de Andrade, na adaptação cinematográfica. É certo que, principalmente nas últimas duas décadas, tanto o livro quanto o filme têm sido temas de artigos e dissertações escritos por autores filiados a diversas instituições brasileiras. Nessa produção acadêmico-científica, predominam dissertações, teses, bem como trabalhos publicados em revistas indexadas e em anais de Letras e áreas afins. As abordagens variam entre política, filosofia, estética e intermedialidade, associadas, respectivamente, aos seguintes títulos: “Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia”, artigo publicado em 2018,

na revista *Novos Estudos*, por André Botelho e Maurício Hoelz; *Macunaíma: enumeração e metamorfose*, tese defendida na Universidade de São Paulo, em 2006, por Priscila Loyde Gomes Figueiredo; “Do leitor fantasma da obra ao leitor ficcional da obra *Macunaíma*, de Mário Andrade”, artigo publicado nos *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, em 2015, por Sonia Inez G. Fernandez; e “Texto-livro, texto-filme: aparições de *Macunaíma* inspiradas na poética de Mário de Andrade”, artigo escrito por Luciano Tasso, Aparecido José Cirillo e Stela Sanmartin e publicado em 2021, na revista *Poiésis*.

Outras análises pesquisadas investem na comparação entre livro e filme no âmbito mais geral, com ênfase à antropofagia e às relações da literatura modernista com o Cinema Novo. Além disso, um número bastante expressivo de produções acadêmicas privilegia a adaptação cinematográfica, investigando as tensões entre ficção e realidade e também a ênfase tropicalista. Abrangendo a maioria dos temas arrolados neste parágrafo, pode ser citada a dissertação intitulada *Brasil canibal: antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade* e defendida por Wallace Andrioli Guedes, em 2011, na Universidade Federal Fluminense. Outro ponto a ser mencionado, nesta revisão do estado da arte, é que poucos trabalhos elegeram assuntos diferenciados, a exemplo das relações entre corporeidade e etnia.

Com base nesse levantamento, este artigo propõe uma análise comparativa do livro *Macunaíma* e do filme homônimo, focalizando os perfis de dois personagens: o gigante Venceslau e Ci, os quais nortearão as discussões das duas partes que compõem este trabalho. Embora a abordagem relativa a Venceslau esteja associada a temas recorrentes em outras produções acadêmicas, entende-se que ela é absolutamente necessária para a compreensão das mudanças propostas por Joaquim Pedro de Andrade, sobretudo se for considerado o contexto da ditadura militar. Além disso, ressalte-se que as análises aqui propostas serão vinculadas a passagens do livro e do filme. No que se refere às discussões sobre Ci, este estudo oferece novas perspectivas analíticas, interligando os estudos feministas, a moda e a música ao comportamento e ao ambiente definidos pelo diretor, em sua releitura da obra modernista. Por essa razão, no caso específico do filme, será dado destaque ao aspecto visual, a fim de evidenciar a simbologia do figurino e da casa de Ci.

DA MACARRONADA À FEIJOADA: A DERROTA DO GIGANTE VENCESLAU

Macunaíma enfrenta Venceslau quando chega a São Paulo. A viagem do protagonista, além de acentuar o hibridismo, desempenha inúmeras funções. A jornada do herói marca, principalmente, uma transição sociocultural, obrigando-o a abandonar velhos hábitos, comuns na aldeia em que *Macunaíma* e os irmãos dele moravam, e confrontando-o com um novo estilo de vida. Além disso, a chegada à cidade representa a fascinação do brasileiro em relação a tudo o que é estrangeiro e, nesse sentido, São Paulo representa os grandes centros urbanos, destino dos sonhos de muitas pessoas, que deixam a terra natal em busca de uma vida melhor.

Dessa forma, Mário de Andrade promove o diálogo entre passado e presente: *Macunaíma* representa o Brasil primitivo, ao passo que a sociedade que se descortina para ele representa um país evoluído e aberto às culturas estrangeiras. Em “Carta pras icamiabas”, capítulo que faz clara referência às crônicas quinhentistas, *Macunaíma* trata de ver um lado bom em tudo. Como resultado, estabelece-se um tom extremamente irônico, como evidenciam estes trechos:

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas cascas de frutitos; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente li e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma, resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários. (Andrade 2001: 77)

Assim tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e lhes não é escasso o tempo para cosntruírem generosos hospitais, atraindo para cá todos os leprosos sulamericanos, mineiros, paraibanos, peruanos, bolivianos, chilenos, paraguaios. (Andrade 2001: 78-79)

Quando a ironia cede lugar à realidade, o herói de Mário de Andrade admite:

Porém, senhoras minhas! Inda tanto nos sobra, por este grandioso país, de doenças e insectos por cuidar!... Tudo vai num descalbro sem comedimento, [...]! Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!... (2001: 79)

Esse trecho apresenta, metaforicamente, o gigante Venceslau. Ele representa o colonizador. Considerando que o filme foi produzido em 1968, auge da ditadura militar no Brasil, a associação entre estrangeiros e imperialismo é reforçada. Devido à censura, Joaquim Pedro de Andrade não abandona totalmente a representação alegórica e, com a reconfiguração de Venceslau, retoma a rapsódia de Mário de Andrade, inserindo-a em outro contexto. O resultado é uma releitura da obra modernista e do próprio país, simultaneamente. Mantém-se, no entanto, o ideal antropofágico, que, segundo Haroldo de Campos, “não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história [...]. capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos 2004: 235, grifo no original). Contudo, o contexto da ditadura impõe mudanças, como será demonstrado a seguir.

O perfil de Venceslau, no filme, tem sua simbologia realçada pelo figurino e pelo cenário. O gigante usa faixa presidencial e fraque, nos quais predominam os tons azul, vermelho, roxo e branco, em clara alusão às cores da bandeira norte-americana. Quanto ao ambiente, merece destaque a fachada da casa do personagem, lembrando um prédio antigo, histórico, com colunas gregas e com amplitude e imponência dignas de uma instituição sólida e tradicional. *Macunaíma* enfrenta Venceslau e se

sobrepõe várias vezes a ele, mesmo que apenas por coragem ou esperteza. Para o herói, o gigante representa, a um só tempo: a ditadura; e o domínio estrangeiro. He-loísa Buarque de Hollanda compara livro e filme, mencionando que: “A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica” (2002: 54). Assim, a relação de Macunaíma com Venceslau pode ser interpretada como a luta entre o trabalhador e o burguês, na sociedade capitalista. No filme, essa referência surge no instante em que Macunaíma lê um jornal e se depara com este texto: “Os campeões da iniciativa privada. O gigante da indústria do comércio” (*Macunaíma* 1969). Venceslau é patrão, tem inúmeros operários trabalhando para ele e, em sua busca desenfreada pela muiiraquitã, não esconde o desprezo que sente pelos trabalhadores: “Qualquer um desses operário miserável poderia ter encontrado a pedra, mas não” (*Macunaíma* 1969). Seguindo essa interpretação, Macunaíma, oponente do gigante, passa a representar não apenas o nacional, o povo brasileiro, mas também o proletariado.

Por causa dos embates sucessivos entre Macunaíma e Venceslau, há, no filme, várias referências ao canibalismo, que serve de metáfora para a luta de classes. Possuindo íntima relação com o antropofagismo, o canibalismo recebe destaque nas cenas em que mulher e filhas do gigante tentam cozinhar e devorar Macunaíma. Contudo, a passagem de fato exemplar sobre o canibalismo, no filme, é a festa promovida pelo gigante. Entre as atividades de lazer, destaca-se o bingo misturado ao jogo do bicho. No cardápio, feijoada. O detalhe a ser observado é que a feijoada era feita com carne humana, na piscina de Venceslau, que servia de caldeirão para o preparo do prato. O convidado sorteado era jogado lá e, minutos depois, a carne boiava, misturando-se aos demais ingredientes da gigantesca feijoada. Obviamente, Macunaíma é um dos escolhidos. Mesmo com perigo iminente, o herói inverte o jogo, trocando de posição com Venceslau, que passa a ser embalado sobre a piscina, até que é flechado por Macunaíma e cai. Como afirma Ismail Xavier, finalmente o herói consegue “manejar as dificuldades e enfrentar o darwinismo social, o domínio do mais forte e o impulso explorador que domina todos os personagens” (Xavier 1993: 144). A vitória se concretiza, mesmo sendo efêmera. O gigante é exterminado, mas as marcas que ele deixou em Macunaíma e em sua cultura são indelévels, razão pela qual o herói volta ao mundo primitivo totalmente modificado – por suas andanças na cidade grande e pelo contato com Venceslau.

No texto de Mário de Andrade, o herói vence o gigante, fazendo-o cair em uma macarronada à qual o sangue de Venceslau serve de molho:

O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os ticóticos da cidade e o herói teve uma sapituca. Paiamã se debateu muito e já estava morre-não-morre. Num esforço gigantesco inda se ergueu no fundo do tacho. Afastou os macarrões que corriam na cara dele, revirou os olhos pro alto, lambeu a bigodeira:
–Falta queijo! exclamou...
E faleceu. (Andrade 2001: 129)

A mudança de macarronada para feijoada, no filme, acentua a crueldade e a brutalidade da luta travada pelos personagens, exemplificando a devoração que caracteriza as relações socioeconômicas. Além disso, há o reforço da mestiçagem, lembrando que Mário de Andrade revisou, em sua rapsódia, o mito das três raças, garantindo ao negro o espaço que lhe cabe na formação da sociedade brasileira, conforme pontua a estudiosa Lilia Schwarcz:

Apartir desse momento, o “mestiço vira nacional”, paralelamente a um processo crescente de desfrancização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto. [...]. É esse o caso da feijoada, hoje destacada como um “prato típico da culinária brasileira”. Originalmente conhecida como “comida de escravos”, a feijoada se converte, a partir dos anos 30, em “comida nacional”, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem associada à ideia da nacionalidade. (2007: 14-15, grifo no original)

Coerente com o resgate da mestiçagem, Joaquim Pedro de Andrade faz uso de elementos da cultura autóctone, porque *Macunaíma* usa arco-e-flecha para desequilibrar Venceslau e derrubá-lo na piscina (Fig. 1). Esse detalhe acentua a brasilidade e se insere perfeitamente na perspectiva defendida por Frantz Fanon, segundo o qual: “a implantação do regime colonial não traz consigo a morte da cultura autóctone [...]. Esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão” (2012: 275).



Figura 1: *Macunaíma* com seu arco-e-flecha (*Macunaíma* 1:29:14)
e a feijoada na piscina de Venceslau (*Macunaíma* 1:28:22)

Junto com a mestiçagem, assume-se também a malandragem como traço constitutivo do brasileiro. Desde 1928 (quando *Macunaíma* foi publicado e quando surgiu o *Manifesto regionalista*, idealizado por Gilberto Freyre) até 1952 (quando o manifesto, enfim, veio a público), a capoeira, o samba, a macumba e até a feijoada foram revistos e, aos poucos, foram transformados em diferenciais da cultura brasileira. Lilia Schwarcz faz menção a esse processo lento e paulatino nesta passagem:

Conviviam assim duas imagens contraditórias da malandragem mestiça. A primeira [...] era aquela que associava a malandragem à falta de trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial [...]. Foi a segunda interpretação, porém, que imperou nesse contexto. Nela, o malandro aparecia definido como um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso. Por meio da versão “Zé Carioca” da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 50, o modelo do “jeitinho” brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar. (2007: 18, grifo no original)

A feijoada mostrada no filme e a macarronada apresentada no livro não simbolizam apenas a morte de Venceslau. Macunaíma derrotou um gigante e conseguiu isso, apesar de ser o personagem mais fraco fisicamente (e também politicamente, considerando os aspectos metafóricos dos dois personagens). Entretanto, o herói soube usar a esperteza e a malandragem em seu favor, com expedientes que consolidam o “desarraigamento irregular das relações sociais” (Hall 2003a: 58). Tal disparidade, no entanto, é condição essencial para o estabelecimento das identidades, no entendimento de Tomaz Tadeu da Silva: “A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que [...] está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (2003: 81).

Contrariando, então, todas as probabilidades, Macunaíma consegue derrotar o gigante, tentando superar o complexo de colonizado. Segundo Albert Memmi, é muito difícil para o “colonizado recusar o colonizador”, afinal, “não há uma vontade sem reserva de assimilação e depois uma rejeição total do modelo. [...] o colonizado conserva os empréstimos e as lições de uma longa coabitação” (2007: 170). Portanto, o esforço do colonizado implica uma ruptura com o sistema. Para Memmi, no processo de colonização, o colonizado “obstina-se em empobrecer-se, em arrancar-se de si mesmo” (2007: 163). Sendo assim, na tentativa de se descolonizar, o colonizado deve resgatar sua essência, redescobrendo qualidades que o integravam antes de ele ser subjugado pelo colonizador.

Cumprindo esse intrincado ciclo, de transformação e liberdade, Macunaíma vence o “gigante Paiamã, comedor de gente” (Andrade 2001: 53) e consegue que o inimigo prometa não *comer* mais ninguém. No entanto, para fazer valer essa promessa, o herói tem que confiar também na tenacidade dos outros colonizados, que precisam abandonar a subserviência, a fim de, antropofagicamente, resistirem à assimilação completa, preservando parte de sua identidade, ao mesmo tempo em que assumem algumas influências estrangeiras.

CI: DE PERSONAGEM MÍTICA A GUERRILHEIRA URBANA

No livro, Macunaíma desejava ampliar seus horizontes e queria o mesmo para o filho: “– Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro”

(Andrade 2001: 28). O filho não conseguiu realizar o desejo do pai. Apenas Macunaíma e os irmãos tiveram essa oportunidade. Tal passagem, que, no texto literário, aparece logo no começo, no filme é adiada. Na versão fílmica, Ci pertence à cidade. De modo inverso, no texto modernista, quando Macunaíma chega à cidade, ele já havia perdido o filho e também Ci, que tinha virado estrela, transformando-se na Beta do Centauro. Exatamente por isso, no livro, Ci acompanha o herói, no momento em que ele cruza a fronteira, em busca do mundo civilizado da metrópole.

A alteração feita pelo diretor era necessária para inserir Ci no contexto da ditadura e da guerrilha urbana. No momento em que ela surge no filme, os três irmãos estão em uma rua deserta e silenciosa. O medo e o toque de recolher impediam que as pessoas transitassem pelas ruas. No entanto, a ingenuidade dos personagens não os deixa perceber isso, razão pela qual o narrador, no filme, afirma: “Macunaíma percebeu que *estava livre* outra vez e foi passear com os manos” (*Macunaíma* 1969, grifo nosso). A fala, acentuadamente irônica, menciona a liberdade suprimida pela ditadura. A inocência de Macunaíma é tanta que serve de instrumento para o diretor driblar a censura, porque o passeio, que parece agradável ao protagonista, inquieta o espectador, já que o ambiente que cerca os personagens não condiz com a ideia de diversão. A cidade está sitiada, não há ninguém em volta deles, todos os estabelecimentos e casas estão fechados. Mesmo assim, só o espectador espera pelo pior, que de fato acontece. Os irmãos são surpreendidos por sons de explosão, tiros de metralhadora e apitos. Apenas nesse instante a referência à ditadura torna-se evidente. É justamente quando Ci aparece, armada, como uma típica guerrilheira urbana, e, dentro de uma Kombi, mata todos os homens que a perseguiam. Guardando as devidas proporções, essa passagem do filme é similar ao momento em que, no livro, Macunaíma e Ci se conhecem:

O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói [...]. Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos:

– Me acudam que sinão eu mato! me acudam que sinão eu mato! (Andrade 2001: 21-22, grifo nosso)

A superioridade de Ci em relação a Macunaíma e aos homens que ela assassinou na Kombi é inquestionável. Consequentemente, isso favoreceu a inserção da personagem Ci como guerrilheira urbana, durante o período da ditadura militar no Brasil. Aliás, considerando apenas o *status* de Ci, no filme, como guerrilheira, a superioridade surge como característica inerente, porque estudos comprovaram que, no Brasil, as mulheres que atuavam dessa forma geralmente pertenciam a uma classe privilegiada, com “alto grau de instrução, o que permite supor que elas recebem boa remuneração” (Andrade 2001: 21-22).

neração, exercem um trabalho qualificado e não manual e eventualmente têm uma posição operatoricamente sobreposta à dos demais trabalhadores” (Ridenti 1989: 90). Conforme dados divulgados por Marcelo Ridenti (1989) e também por outros pesquisadores do assunto, a militância feminina no Brasil, durante a ditadura, atingiu a marca de 12%. Evidentemente, se esse índice for comparado à participação masculina, no mesmo período, constata-se grande disparidade. Entretanto, o fato de o diretor inserir Ci nessa minoria revela extrema coerência com o papel que ela desempenhava no livro e que continua a mostrar no filme. Em ambas as obras, Ci exemplifica o protagonismo social, lutando pelo que quer e questionando os padrões vigentes, perfil que se adapta à ação das mulheres na guerrilha urbana, pois, conforme Cynthia Andersen Sarti, o objetivo delas era romper com “as relações de poder tanto no mundo naturalizado das relações entre homem e mulher, quanto em todos os âmbitos da sociedade, articulando as relações de gênero à estrutura de classes” (2004: 37).

Como se vê, o contexto da ditadura permitiu que o diretor atualizasse o perfil de Ci, já que, conforme Kathryn Woodward: “As identidades são contestadas. [...]. A discussão sobre identidades sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes” (2003: 19). Corroborando essa afirmação, no livro *Identidade e diferença*, Stuart Hall menciona que, de certa forma, as leituras evoluem e se alteram, tal como as identidades, pois “estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (2003b: 108). Em prol da verossimilhança e para tentar promover arraigada identificação entre público e filme, o diretor reinventa Ci, representada pela atriz Dina Sfat, encaixando-a perfeitamente na atmosfera política e no contexto histórico que predominam no fim da década de 1960. Vestindo *jeans* e tênis, Ci representa civilização, exalando modernidade. Ci é *pop*. Além disso, ela tem iniciativa própria, é ativa, independente e, exatamente por isso, nas cenas em que comete os assassinatos dentro da Kombi, o pano de fundo é a música “É papo firme”, na voz de Roberto Carlos. Emblemático da Jovem Guarda, que lançou o *lê-iê-iê*, o *hit* marca importante mudança de comportamento, em relação ao gênero feminino.

Durante anos, no Brasil, um dos ícones da juventude foi Celly Campello. Porém, tudo mudou em 1965 (quatro anos antes do lançamento do filme de Joaquim Pedro de Andrade), em meio à transmissão de um dos episódios do programa *Jovem Guarda* (da rede Record), que animava as tardes de domingo. Na ocasião, Wanderléa, a garota papo firme, foi apresentada ao público. Segundo Francisca Severino:

Ela encarna a imagem da mulher ativa, liberada, meiga e sensual. De fato, essa imagem passa a ser veiculada como o perfil da mulher idealmente liberada que irá competir no plano social pela sua inserção no mercado de trabalho. Wanderléa, ao mesmo tempo que rompe com os padrões comportamentais, mistura a moral arcaica e familiar com essa imagem. (2002: 226)

Portanto, pode-se dizer que, a exemplo do filme *Macunaíma*, a Jovem Guarda também evoluiu, para acompanhar mudanças fundamentais que marcavam o novo

contexto sociopolítico. Como explica Paulo Tarso de Medeiros, o movimento musical brasileiro deu forma:

àquilo que os rebeldes do Maio de 68 em Paris (e em outros centros) reivindicavam: o direito de falar, gritar e cantar discursos provindos da própria experiência, ultrapassando as palavras-de ordem emitidas da exterioridade idealizante das ortodoxias de esquerda. E para os nossos primeiros roqueiros, a “revolução” que se queria era a da festa do corpo, a liberação e expansão dos limites da sexualidade. (2006: 74, grifo no original)

O caminho trilhado pela Jovem Guarda, a partir de 1965, evidencia o traço permanentemente incompleto das identidades, que sempre devem acompanhar as transformações sociais. Ernesto Laclau e Chantal Mouffe postulam a respeito disso, neste excerto: “Este campo das identidades, as quais nunca se fixam completamente, é o campo da sobredeterminação”² (1985: 11). Nesse sentido, sempre há uma sobreposição, garantindo a convivência de formas identitárias múltiplas e complementares.

Desde que *Macunaíma* encontra Ci, no filme, a ânsia de liberdade é o que caracteriza o personagem feminino. Para reforçar isso, o diretor coreografa cenas que mostram Ci em posição dominante, estabelecendo superioridade em relação ao malfadado herói (Fig. 2):



Figura 2: A predominância de Ci (*Macunaíma* 33:13 e 39:42)

No filme, além da postura e do gestual, o figurino (ou a ausência dele, já que, em uma das cenas, Ci está nua, enquanto *Macunaíma* usa um penhoar) contribui para a reconfiguração de Ci. As roupas que ela usa são emprestadas da moda masculina: “como os sexos já eram oficialmente iguais, o novo método para fugir do mito romântico era fazer com que parecessem idênticos tomando por base o modelo superior masculino” (Hollander 1996: 207). Nesse contexto, o *jeans* desempenhou um importante papel, pois, conforme Anne Hollander, “o material expressivo usado para combater a situação veio desta vez das roupas de trabalho masculinas produzidas em série, mais notavelmente do célebre blue jeans, que dominou a segunda metade do século” (1996: 208). Inicialmente, o *denim*, tecido usado na fabricação do *jeans*, era restrito à classe trabalhadora. No entanto, já nas primeiras décadas, “as calças jeans

² This field of identities which never manage to be fully fixed, is the field of overdetermination.

ganham novos adjetivos: liberdade, igualdade e ausência de classe” (Martins, Rinsa & Silva 2014).

Por essa razão, a revolução de Ci não se estabelece apenas na luta armada. Ela também inverte padrões, ao subverter estereótipos de gênero, por meio do figurino e de suas atitudes. Para Edgar Morin: “A mulher modelo desenvolvida pela cultura de massa tem a aparência da **boneca do amor**. [...]. A boca perpetuamente sangrenta, o rosto pintado seguindo um ritual são um convite permanente a esse delírio sagrado de amor” (2002: 141, grifo no original). Contrariando essa perspectiva, a Ci idealizada por Joaquim Pedro é sujeito, e não objeto. É ela quem seduz e também é ela quem decide quando precisa de sexo (Fig. 2, à dir.). Sendo assim, a atmosfera do “delírio sagrado de amor” desestabiliza-se por completo. Por fim, é preciso lembrar que o único tom que tinge a boca de Ci é o vermelho-sangue, principalmente depois do massacre na Kombi.

Durante o dia, Ci saía para guerrear na cidade, enquanto Macunaíma ficava descansando. Além disso, depois do parto, quem fica de resguardo é o homem. No livro, de modo inverso, por ter conseguido se aproximar de Ci e por ter sido aceito por ela, o herói é saudado como “o novo Imperador do Mato-Virgem” (Andrade 2001: 26). Excetuando isso, a força e a autossuficiência de Ci também são exaltadas por Mário de Andrade, pois ela “comandava nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas” e, à noite, “chegava rescendendo resina de pau, sangrando das brigas” (Andrade 2001: 26).

Voltando ao filme, outro fator que corrobora a sobreposição de Ci em relação ao herói é a caracterização do ambiente. Ci é essencialmente urbana e sua casa tem cores quentes e contrastantes (Fig. 3):



Figura 3: A casa de Ci (*Macunaíma* 44:26 e 45:15)

Na opinião de Heloísa Buarque de Hollanda: “Se no texto Ci trançou uma rede com os fios do cabelo e o enfeitiçou, no filme a Ci moderna trança uma rede com notas de dinheiro. [...]. O feitiço na cidade tem outro nome” (2002: 78). Além disso, a superioridade de Ci é devida ao mito das amazonas, usado por Mário de Andrade e aproveitado por Joaquim Pedro. Associando o mito das amazonas à *matrilinhagem*, Junito Brandão afirma que:

[as amazonas] sacrificavam sua feminilidade, mutilando [...] um dos seios, [...] para combater como um homem em sua luta com o masculino pela independência. (2000: 2.232)

em épocas muito remotas, as relações sexuais eram promíscuas e [...] somente era indiscutível o parentesco matrilinear. Sabia-se quem era a mãe, jamais o pai. Desse modo, somente à mulher se poderia atribuir a consanguinidade. Ela, unicamente ela, era a autoridade, a legisladora: governava tanto o grupo familiar como o social. Tratava-se da ginecocracia, o poder, o governo da mulher. (2000: 2.230-231)

Sem dúvida, a autonomia das amazonas é acentuada pelo figurino de Ci, no filme. Além do *jeans*, o personagem usa roupas de couro, que dão maior poder e representatividade. Ci é, então, despida da feminilidade estereotipada para significar um novo perfil de mulher. A simbologia das roupas de couro acompanha a independência e a militância de Ci. Nos anos 1960, o couro passou a ser usado na moda unissex, o que representou grande conquista para o público feminino, em uma espécie de abertura à igualdade em relação ao gênero masculino. Originalmente a jaqueta de couro foi idealizada para os homens da aviação, no estilo *bomber*. Depois disso, durante a Primeira Guerra, o *designer* Irving Schott lançou uma variação: o modelo *perfecto*, que uma década mais tarde tornou-se a jaqueta oficial da marca Harley Davidson. Posteriormente, em 1970, o couro foi marca da androginia, tendência de moda e de comportamento que foi decisiva na revisão dos estereótipos de gênero. No mesmo período, em Londres, surgiu o movimento *punk*, cujos adeptos abusavam do couro, da cor preta e dos acessórios de metal. Essa relação é bastante significativa, pois consolida o caráter transgressor de Ci, afinal, o *punk rock* “surgiu como expressão de niilismo extremo” (Crane 2006: 369) e de “angústia individual” (Crane 2006: 369), passando a significar inconformismo e tentativa de ruptura dos padrões vigentes. Aliás, nesse sentido, o *jeans* e o couro igualam-se, porque passam a representar “valores e identidades sociais que anteriormente não haviam se expressado no vestuário das classes média e alta” (Crane 2006: 165). Ambos os materiais podem ser associados à rebeldia. Enquanto o *jeans* “passa a simbolizar o rock e sua rebeldia” (Altafim, Campos & Catelão 2010), na década de 1950, com “Elvis Presley, que se tornou garoto-propaganda de uma linha de jeans lançada pela Levi Strauss” (Altafim, Campos & Catelão 2010), o couro ganha importância junto à identidade individual, tornando-se “largamente utilizado para expressar, através do vestuário, uma rebeldia totalmente dissociada das [...] crenças das contraculturas” (Crane 2006: 369).

No caso das experiências da Ci, no filme, o predomínio da mulher sobre o homem atinge a esfera política. A emancipação da mulher marcou época em 1970 e isso justifica o fato de o diretor ter investido na reconfiguração de Ci. Além disso, Junito Brandão também aponta que o amazonismo é uma das fases da ginocracia e se caracteriza por ser “o estágio agressivo da mulher, uma espécie de imperialismo feminino” (2000: 2.231). De fato, no longa, Ci e Macunaíma fundam uma nova ordem, que exigia redistribuição de papéis. Para acentuar a crítica ao patriarcalismo, as funções do ho-

mem e da mulher são questionadas. Portanto, o diretor rompe com a *socialização de gênero*, que Jane Flax define como “o processo através do qual as mulheres passam a se identificar como seres sexuais [...] que existem para os homens” (1992: 244). A consequência é uma nova proposta, denominada *feminização* e “que se produz a cada vez que uma poética [...] extravasa o marco de retenção/contenção [...], para desregular a tese do discurso majoritário” (Richard 2002: 133).

Outra conquista do filme é que o perfil de Ci colabora com a dissociação entre gênero e sexo. Nas palavras de Judith Butler:

A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna [...] flutuante, com a consequência de que **homem** e **masculino** podem [...] significar tanto um corpo feminino como um masculino, e **mulher** e **feminino**, tanto um corpo masculino como um feminino. (2003: 24, grifo no original)

Considerando esse aspecto, Ci ultrapassa os limites do feminismo. Emprestando a concepção de Richard, pode-se afirmar que a heroína do filme desafia “a constituição ideológica dos modos predominantes de representação”, no instante em que “uma prática da diferença interrompe o sistema da identidade e da repetição oficiais” (Richard 2002: 136). Em outros termos, Ci não luta apenas pela independência feminina, mas pela independência do país, igualando-se aos homens, ou mesmo superando-os, para reagir à censura e à opressão – impostas pela ditadura e pela sociedade patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, destacou-se o valor da reescrita, que ajuda a redefinir o curso das discussões sobre conceitos já há muito estabelecidos. Mário de Andrade revisitou o projeto nacionalista do Romantismo e, décadas depois, teve sua obra revisitada por Joaquim Pedro de Andrade, diretor que inseriu *Macunaíma* em um novo contexto. Nessa corrente de três elos, as sucessivas retomadas não tiveram o propósito de desconsiderar ou abandonar as reflexões e as certezas que vigoravam até determinado momento. Em vez disso, elas consolidavam algumas constatações, ao mesmo tempo em que evidenciavam a transitoriedade e a consequente necessidade das revisões, visando reajustar a cultura, em conformidade com as mudanças de tempo e comportamento. Stuart Hall refere-se a esse processo, nesta passagem: “As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, [...]; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional” (2001: 56). Em publicação posterior, o autor afirma que, na questão das identidades, é fundamental “superar a crise de compreensão produzida pela incapacidade das velhas categorias de explicar o mundo” (Hall 2003b: 116).

Sem dúvida, o projeto do Romantismo era coerente com anseios e necessidades daquela época, quando a autonomia do Brasil exigia a tentativa de forjar uma identidade cultural paralela à do colonizador. Indubitavelmente, a rapsódia *Macunaíma* também correspondeu aos princípios estéticos e filosóficos que nortearam a Semana de Arte Moderna e a primeira fase modernista. Entretanto, em 1969, o contexto histórico e o público eram distintos. O que Mário de Andrade tinha feito, em 1928, precisava ganhar continuidade e isso exigiu que o diretor, entre cortes e acréscimos, recriasse a história, valorizando, simultaneamente, o antigo e o novo.

Em plena ditadura militar no Brasil, Joaquim Pedro de Andrade reinterpretou a rapsódia modernista, sob a perspectiva sociopolítica que predominava, entre 1960 e 1970, desencadeando debates sobre a brasilidade, o colonialismo, a repressão e a falta de liberdade. Com base nesses temas, o gigante Venceslau e Ci foram ressignificados, assegurando, a um só tempo: a relevância do projeto modernista de Mário de Andrade – que se manteve atual, tendo sido aplicado a uma realidade diferente, quarenta anos depois de seu lançamento; e a importância da adaptação fílmica na discussão de assuntos essenciais à democracia e à identidade cultural do país, durante um período histórico que privilegiava a censura e reprimia qualquer tipo de conflito ideológico.

OBRAS CITADAS

ALTA FIM, Elisete, Marcela Zaniboni Campos & Evandro de Melo Catelão. Comunicação, moda e semiótica: pressupostos para o estudo da história do jeans em campanhas publicitárias. 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/mr3bh6jz>.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Garnier, 2001.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. São Paulo: EDUSC, 2002.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 2 v. Petrópolis: Vozes, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. Manuela Ribeiro Sanches, org. *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012. 273-285.

- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda, org. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 217-250.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003a.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Tomaz Tadeu da Silva, org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003b. 103-135.
- HOLLANDA, Heloisa Helena Oliveira Buarque de. *Macunaíma da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LACLAU, Ernesto & Chantal Mouffe. *Hegemony and the socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985.
- MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes; Difilm, 1969. DVD, 108 min.
- MARTINS, Clovis, Andressa Marluce Rinsa & Fernanda Silva. A evolução do jeans e sua estratégia para permanência no mercado. 2º CONTEXMOD | Congresso Científico Têxtil e de Moda. *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2014. Disponível em: <https://tinyurl.com/3fccwef2>.
- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. A brasa da Jovem Guarda ainda arde. *Temas & matizes*, Cascavel, n. 10, p. 69-76, jul./dez. 2006.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002. 127-141.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira: raízes sociais das esquerdas armadas, 1964-1974*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1989.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos de 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, mai./ago. 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. [1994]. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs29_03.pdf.
- SEVERINO, Francisca Eleodora Santos. À beira do caminho: a jovem guarda prepara a mudança social. *Psicologia política*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 209-232, jul./dez. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. Tomaz Tadeu da Silva, org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. 73-102.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Tomaz Tadeu da Silva, org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. 7-72.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

YAKHNI, Sarah. *Macunaíma: um herói sem causa*. Disponível em: <https://tinyurl.com/52mm6x76>.