

Tupi or not tupi A dialética da «ninguendade» no cinema brasileiro¹

■ MARIA REGINA PAULA MOTA *

RESUMO

Este artigo analisa os filmes *Macunaíma* (1969) e *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. A antropofagia oswaldiana, materializada no aforismo do título (*Manifesto Antropófago*, de 1928), e a «ninguendade», noção oposta ao sentido de identidade, enunciada por Darcy Ribeiro em sua obra *O povo brasileiro* (1995), são as idéias que orientam a leitura dessas obras. Ambas remetem de forma crítica ao problema ontológico ou essencialista, que parece escapar sempre que se quer apreender numa totalidade, o que delimitaria em uma comunidade a multiplicidade própria da sociedade brasileira. As obras retratam, na escolha de seus personagens, os caracteres (ou a falta deles) que (de)compõem a face da «ninguendade» brasileira.

Palavras-chave: cinema brasileiro, antropofagia, ninguentade

ABSTRACT

This article analyzes Joaquim Pedro de Andrade film's *Macunaíma* (1969) and *Garrincha, alegria do povo* (1963). Oswald de Andrade's anthropophagy manifesto (1928) and the conception of "nobodies", notion that is the opposite of identity, as written by Darcy Ribeiro in his book *O povo brasileiro* (1995), guide the interpretation of these films. Both concepts are critical about the ontological or essentialist problem that seems to scape whenever we try to apprehend in a totality, the multiplicity that characterizes the Brazilian society. Joaquim Pedro de Andrade contributes for the enlargement of this vision, by recreating the characters or the lack of it, (de)composing the portrait of the brazilian "nobodies".

Key words: Brazilian cinema, anthropophagy, nobodies

* Pesquisadora e professora do Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e realizou o seu Pós-doutorado na ECA/USP, em 2006-2007. Além de artigos sobre cinema e televisão, publicou em livro "A Épica Eletrônica de Glauber, um estudo sobre cinema e televisão", Belo Horizonte, UFMG, 2001. rmota@fafich.ufmg.br

1. Este texto é parte da pesquisa *O heterologos no cinema brasileiro - Modernismo, antropofagia e transe*, realizada em pós-doutorado na ECA/USP, em 2006-2007. No segundo semestre de 2007, expus sua versão provisória em curso ministrado para a pós-graduação em Comunicação Social (Fafich/UFMG) sobre a temática. Neste artigo, incorporei principalmente as sugestões de edição das colaborações feitas por Cristiane Lima.

2. Darcy Ribeiro toma o Brasil na perspectiva de uma produção antropológica original que supõe uma consciência de si mesmo, autonomizando-se de uma antropologia que é reprodução não discutida de um olhar colonial. Nesse ponto, a empresa intelectual de Ribeiro encontra-se em sintonia com o problema central do debate da antropofagia de Oswald de Andrade, retomada depois pelo Cinema Novo brasileiro.

EM SUA «narrativa do fazimento»², Darcy Ribeiro (1995) esquece as explicações clássicas para a situação brasileira e ousa construir uma teoria do Brasil na qual tece a gênese de nossa negativa ontologia. Não temos essência, portanto é a carência identitária que nos define. Segundo Ribeiro, o brasileiro não é exatamente uma identidade, mas uma maneira criativa de se colocar no mundo, que surgiu da destruição étnica dos povos que se encontraram no Brasil no século XVI. Europeus, índios e africanos se refizeram de forma coercitiva e violenta para sobreviver. Brasileiros eram aqueles que não eram brancos europeus, índios nativos ou africanos trazidos como escravos. Mestiçados, misturados e sem domínio dos costumes de cada um desses povos, sem falar a língua materna, sem conhecer seus credos e hábitos, passam a ser ninguém ou uma «ninguendade», como classifica o autor. O conflito, a violência e a falta de pertinência são as marcas mais profundas dessa criação, que passou pela história do país em diversas narrativas, que ora acentuam ou dissimulam essas características.

Ribeiro atenta para dois fatos traumáticos, que foram resultado da empresa colonial, manifestos na dupla rejeição dos progenitores da mestiçagem entre colonos e índios e entre africanos e senhores. O europeu não reconhecia o filho da índia como branco, nem os índios reconheciam o filho do branco como índio, assim como os senhores não reconheciam os seus mulatinhos bastardos, nem os africanos os aceitavam como seus. É dessa ausência de pertencimento que emergem os chamados mamelucos e cafuzos, que assumirão o lugar dos impositores da própria dominação que os oprimia.

Essa nova configuração gentílica de brasilíndios e afro-brasileiros se afirma não apenas de forma diferente, mas oposta ao mundo dos índios, dos portugueses e dos africanos, já marcada desde sempre por antagonismos. Segundo Ribeiro (1995:127), “é bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela estranheza que provocava no lusitano do que por sua identificação como membro das comunidades socioculturais novas...”. Nesse grupo se incluía ainda o mazombo, nascido de pais portugueses no Brasil, ocupante de uma situação inferior aos europeus de ultramar e vexado de sua condição de filho da terra. Os brancos descendentes de europeus eram também colonos desterrados, tendo que aprender a dominar a difícil arte de sobrevivência nos trópicos.

Assim, mamelucos, mulatos e mazombos se viram na condição de ser o que não era nem existia: o brasileiro. Não eram índios, não eram africanos, não eram europeus. Os brasileiros se fizeram na condição única de saída de sua «ninguendade», ferrados como em couro de boi pelo ressentimento à rejeição dos seus ascendentes e pelo pecado original de não ser. Então, resta-lhes

a tarefa do «fazimento de si», em eterno devir da nova configuração étnica e antropológica, como demonstra a tese de Darcy Ribeiro em seu derradeiro livro-síntese (1995).

Dentre os clássicos da literatura brasileira, a saga *Macunaíma – herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1928), é um exemplar dessa dialética em que a negação é a própria síntese (antropofagia) e o retorno ao primitivo (bárbaro tecnizado), sua resolução. Na lenda que inspira o livro, o mito do grande mal que habita a figura indefinida de Macunaíma surge como uma prova da sua preexistência no imaginário coletivo ameríndio, anterior à colonização. Eternizado em livro e filme, esse texto revela o seu conteúdo nos aspectos da transgressão da forma de sua expressão pela trapaça, desvio, enganação, roubo e adulteração, que impedem sua circunscrição em apenas um sentido. Segundo o autor, ele vasculhou e se apropriou de tudo o que poderia servir de material para a construção do livro e depois “traiu a sua memória”, como confessou a um detrator³:

Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, nas Cartas pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil, por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha, pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! (Lopez, 1974:99).

Como Oswald de Andrade, Mário colaborava para renovar idéias por meio da expressão cultural, no início do século XX. Seu livro⁴ será imediatamente adotado como obra antropofágica, a despeito da sua vontade, como confessou em carta enviada a Manuel Bandeira (Andrade, 1958: 209-210).

Ao se apropriar do texto de Mário de Andrade, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade retoma dois aspectos fundamentais da cultura brasileira – a formação da sua gente e a tradição popular, assumindo ainda sua filiação à perspectiva antropofágica. No contexto da ditadura e da censura, o filme irá atualizar seus conteúdos, acentuando os aspectos míticos que insistem em se fazer presentes na vida brasileira.

MACUNAÍMA – A CONSCIÊNCIA DA LINGUAGEM

Na apropriação cinematográfica da obra de Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade demonstra como ocorre a canibalização nas ações cotidianas e nas relações de poder do país. A violência e a manducação literal e simbólica aproximam os espectadores a se identificarem com os personagens, ora enganados e

3. Carta de Mário de Andrade em resposta a Raimundo Moraes, que o acusava de copiar apenas o etnógrafo alemão Koch-Grunberg (Lopez, 1974: 99).

4. No segundo número da Revista de Antropofagia (1976: 3), aparece o anúncio do livro e a publicação do trecho inicial, selando a filiação conceitual da obra ao movimento.

comidos, ora enganadores e comedores. Para alcançar a multiplicidade nacional, o diretor mantém a geografia criada no livro, onde todas as referências regionais podem coexistir – frutos, hábitos culturais, vestimentas, meios de transporte, rios e vegetação, criando um único tecido chamado Brasil.

No filme, Joaquim Pedro reforça um Macunaíma que faz a caricatura do brasileiro comum, mestiço, virador e esperto: além de tirar vantagem das situações e de ser preguiçoso, é corajoso e covarde, engraçado e frágil. A rejeição é tematizada em um duplo movimento entre o personagem e seus familiares. Ora é rejeitado e maltratado pela mãe, ora é aquele que maltrata e rejeita, sem que isso seja tratado como um problema psicológico ou moral. A falta de caracteres definitivos da figura é construída em ações que revelam a inteligência e a esperteza como seus principais traços e ao mesmo tempo a preguiça, a sem-vergonhice e a pouca honestidade, sem que nada disso constitua a fraqueza ou a força do herói. No entanto, nenhum desses adjetivos o define: ele é tudo ao mesmo tempo e, assim, nenhum deles. É sem qualidades, sem caráter.

O mito, como narrativa originária de um povo, será o elemento constitutivo do filme, na medida em que boa parte das peripécias nas aventuras de Macunaíma ocorre a partir do encontro com lendas da tradição brasileira. Esses encontros do herói-sem-caracteres com os elementos ditos «característicos» da cultura popular brasileira ocorrem de maneira bem-humorada, mediante o emprego de paródias ou de hipérboles (o encontro com o curupira, com a cotia, com Ci, com o gigante Piaimã e Ceuci, a caapora), mas sem promover sínteses ou determinações. Há, porém, sempre o desejo e a tentativa de burlar os mitos originários – assim como a tradição está sempre tentando devorar Macunaíma (afinal, ele é devorado pela Iara, figura do imaginário popular brasileiro associada às sereias). Nesse sentido, há um jogo contínuo de tradição X inovação em todo o filme de Joaquim Pedro, o que o mantém num tipo de atualidade.

EU E O OUTRO

Tanto a antropofagia etnográfica e formal de Mário de Andrade, como sua apropriação pela veia oswaldiana por Joaquim Pedro de Andrade, mostrada ora como ato em si ou simbolizada nas interações dos personagens, produzem a cada momento a dialética da confusão identitária, na qual o outro sempre está presente em mim, como uma moeda reversível de mais de duas faces. O elemento miscigenado é afirmado em todas as contradições herdeiras do processo colonizador, que incutiu uma desvalorização de base científica às misturas do caboclo ou mameluco (índio e branco), do cafuzo (índio e negro)

e do mulato (branco com negro), que aqui abundaram. Os personagens são remetidos à sua origem mestiça, da qual querem se desvincular.

Macunaíma é negro, feio e nasce de uma velha índia representada por um homem. Ele não se parece com ninguém da família: cada um tem um jeito, um porte físico, uma aparência. Cada um dos irmãos «representa» os habitantes da terra já em fase de decadência – Maanape, um índio/mameluco já bem velhinho, até mais do que sua mãe, e que usa uma veste herdada dos jesuítas toda rasgada. Jiguê, um africano, carrega um pedaço de prato no pescoço, que talvez remeta à antropofagia ritual.

Essa abertura humorística, que é também satírica, atualiza, em seus propósitos populares e na escolha de Grande Otelo para o papel do primeiro Macunaíma, a chanchada brasileira do cinema nacional. Na devoração cultural operada por Andrade, essa fase do cinema brasileiro, criticada pelos realizadores do Cinema Novo, é reciclada em estilo tropicalista. A espontaneidade dos atores, uma constante da chanchada, é reforçada nas gagues do protagonista, uma criança representada por um ator de 56 anos, que fazia rir só de caminhar de bico na boca, dentro de um infecto camisolão amarelo. Muitos dos elementos cômicos do filme beiram o grotesco, mas sempre dialogam diretamente com o espectador. Acreditamos nas loucuras propostas pelo filme. Se de um lado esse tom humorístico já estava no livro de Mário de Andrade, por outro ele continua nos remetendo a um certo modo de fazer humor da TV: Wilza Carla, a gorda que, ao se deitar, arreventa a rede, ou Macunaíma tentando se esconder atrás de um quadro e o próprio uso de bordões («Ai, que preguiça!»).

A ambigüidade de Macunaíma reflete o homem degradado, tão comum nas periferias das grandes cidades, como aquele habitante que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas – a do Uraricoera, de onde proveio, e a do progresso, aonde foi parar. Essa ambigüidade também favorece a construção de um efeito tropicalista, mediante o emprego de muita cor, som e de cenas de sensualidade e diversão. A ambigüidade é celebrada, nunca evitada. Faz parte da lógica de um herói-sem-caracteres não se fixar, transubstanciar todo o tempo mediante a reinvenção do mito.

Suas principais características anti-heróicas podem ser assim resumidas, segundo Gilda Mello e Souza: medroso, dorme de roupa com medo da Caruviana – garoa paulistana; desleal, apesar de protegido pelos irmãos, desconhece qualquer companheirismo ou gratidão, comendo escondido para não repartir com ninguém; mentiroso, caça ratos e diz que são veados (Souza, 1979: 87). Sobretudo se pensamos que o herói, em última análise, é aquele que se sacrifica em nome do bem comum, nesse sentido, de herói Macunaíma não tem nada: nem a força, nem a coragem, nem aquele ímpeto de fazer o bem a

despeito do próprio interesse. Ao contrário, ele é interesseiro, desleal e muitas coisas mais que o colocam no lugar do anti-herói. Segundo Souza, como tantos outros heróis do cinema, “Macunaíma é um vencido-vencedor que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo, que vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio” (Souza, 1979: 89-90).

Para Joaquim Pedro (ANDRADE, 1976), filmar o livro era um projeto antigo, realizá-lo foi uma questão de oportunidade. E ele era, ao mesmo tempo, um corte e uma continuação do seu trabalho, pelo tipo de personagem, que negava e ampliava o sentido dos anteriores. Macunaíma seria um tipo de herói sem consciência, inteiramente desinibido e por isso não seria ainda moderno. Numa perspectiva mais positivamente oswaldiana, é esse tipo de herói que vira a mesa ao se transformar no bárbaro tecnizado, que não evolui para a modernidade, fazendo o retorno ao primitivo, com novas qualidades.

Isso se explicita a partir da relação que Macunaíma estabelece com os signos do moderno, do civilizado. Sendo negro, Macunaíma fica feliz da vida quando se torna «branco e bonito, como um príncipe». Porém, na cidade grande, uma das coisas que o surpreendem é não conseguir mais distinguir «quem era máquina, quem era homem». Sendo índio, aquilo lhe estranhava. Na cidade, o ritmo é outro, os valores também são outros, mas mesmo assim ele se adapta – como todo brasileiro, capaz de se adaptar às situações mais adversas –, adotando um novo visual, que terminará em um *look* à moda *cowboy*, com chapéu e roupa de couro, carregando sua guitarra elétrica e outras quinqui-lharias modernas (como TV, ventilador, alto-falante etc.). Ele se adapta e até consegue viver bem, mas termina retornando ao seu lugar de origem – mesmo que transformado e tecnizado, ele retorna à mata, volta a comer terra e a se banhar no rio. Enfim, sua «ninguendade» permanece no retorno a uma vida sem vontade e preguiçosa.

No livro, Mário não acentua um caráter negativo ao destino final do herói, que vira a Constelação da Ursa Maior e pode enfim se avizinhar da marvada Ci, sua amada mãe do mato. No contexto brasileiro da repressão política, quando o filme é realizado, essa perspectiva é substituída por uma visão pessimista, que tende ao relevo do baixo canibalismo, que regia toda a sociedade no período da ditadura, que devorava seus jovens revoltados e toda a inteligência e sensibilidade cultural. A violência, escolhida como forma de manifestar esse sentimento, se construía esteticamente na proposta neoantropofágica do tropicalismo, encenada com a devoração do herói pela Uiara, numa imagem transmutada na bandeira do Brasil manchada de sangue, ao som da marcha patriótica, a mesma que abre o filme.

MITO E IDEOGRAMA

Glauber Rocha afirmava que o tropicalismo era a saída do subdesenvolvimento, porque partia de suas próprias condições para superá-lo. Era a liberdade traduzida numa procura estético-política que se movia debaixo do signo da individualização do inconsciente coletivo, aproveitando criticamente elementos da cultura popular. Duas questões são centrais nessa fase do movimento do cinema brasileiro: aprofundar as estruturas míticas, que Glauber traduzia como ideogramáticas, e a expressão surreal, onírica, que segundo o autor nasce do real e não do sonho. Tudo isso tendo como foco o problema da consciência assim enunciado: “O cinema ideogramático quer dizer isto: forma desenvolvida e aprofundada da consciência, em relação direta com a construção das condições revolucionárias” (Rocha, 2006: 151).

O filme *Macunaíma* se presta como experimento neoantropofágico tropicalista, fazendo a conexão entre os dois momentos dessa revelação mítica, que também coincide com o momento de recriação e revalorização da língua, da expressão que incorpora esses mesmos elementos simbólicos menos conscientes, mas presentes na vida social e política dos personagens. A alternância das posições assumidas pelos personagens, que variam de aspectos caracterizados pelo figurino ou por marcas étnicas, amplia a dimensão do quadro retratado tanto no livro quanto no filme, impedindo interpretações unívocas ou meramente ideológicas. O grotesco é assumido como um fenômeno em transformação, uma metamorfose ainda não terminada de crescimento e formação. Como estrutura mítica, o filme se torna atemporal, conseguindo mobilizar os espectadores contemporâneos para a compreensão dos conflitos profundos ainda existentes numa sociedade que não consegue reconhecer a si mesma.

Os elementos da «ninguendade» (Ribeiro, 1995) estão expostos nessa criatura marioandradiana de Joaquim Pedro – baixo, troncado, bocarrão, olhos esbugalhados e pernas curtas. Mas é ele quem aproxima o público, convocando suas referências humorísticas e populares anteriores, facilitando a entrada de leigos no mundo antropofágico do conflito, dos atos de violência gratuita, de destruição e transformação. Assim, Joaquim Pedro consegue apropriar-se da obra de Mário de Andrade, colocando novas camadas de mediação nos elementos da cultura brasileira, como a música da Jovem Guarda (considerada o grande fenômeno do iêiêiê tupiniquim na década de 60). Assim, o diretor dá uma outra «senha de entrada» para espectadores menos atentos aos elementos da poética antropofágica. Por meio de poderes mágicos inexplicáveis ou de conspirações cósmicas, os pretos ficam brancos e lindos! Sonho que hoje é oferecido aos milhões de pardos brasileiros em produtos para alisamento da

carapinha, odiada por 100% da população, dividida entre os que têm pixaim e os que preferem cabelos lisos.

Mas vale lembrar também que, pelo contexto em que foi feito, esse filme (e, antes dele, o livro) joga muito bem com o humor para conseguir falar de tabus. A mulher que tira cigarros mágicos «das partes», os personagens que querem «brincar» dia e noite, noite e dia, às vezes ali mesmo, na rede, do lado de todos. Essa sensualidade faz referência ao universo das pornochanchadas, mas também ao universo indígena que tanto chocou os europeus: universo de povo cheio de beleza e vigor, que anda nu, sem constrangimento, de alma inconstante e de «maus costumes». Constrangimento e repressão para o europeu civilizado, não para Macunaíma. O filme contorna os tabus com desenvoltura e até parece zombar deles. Como aponta Lestringant, ao comentar o clássico *Os canibais*, de Montaigne: “A aparente zombaria do tema remete a uma verdade profunda. O cômico, que notadamente impregna o remate do ensaio, é destinado a fazer nascer uma interrogação no espírito do leitor” (1997: 143).

INTERTEXTO «ANTES DA LETRA»

Essa maneira livre e desenvolta de narrar deve-se também à escrita parodística de Mário de Andrade. Como reza a lenda, *Macunaíma* foi escrito em seis dias ininterruptos de rede e cigarros, num repente, num processo laborioso de arquivar informação, esquecer a referência, simplificar a estrutura e recriar tudo em uma nova forma irreconhecível. Assim, o modo como ele foi feito (seu método) diz daquilo que ele produz (seu «conteúdo», o que é dito). Em outras palavras: o modo como se organiza o objeto expressivo diz do ato expressivo que o engendra.

O livro de Mário de Andrade é obra signo que reflete as teorias, fruto das influências do cinematógrafo e da música no pensamento de Mário de Andrade, unida a uma intensa pesquisa etnográfica, resultando na criação de uma nova linguagem e de uma nova língua literária. Todas as facetas da pluralidade, multiplicidade e mestiçagem que compõem a matriz da tradição popular brasileira estão encadeadas na rede tecida em palavras, imagens e movimento desse texto de Mário, indicando sua pertinência à apropriação fílmica.

Combinando palavra e som em *Macunaíma*, Mário de Andrade testemunha a mesma mistura étnica da música popular, apresentando grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas: traços indígenas, narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas e contos já tipicamente brasileiros. É uma rapsódia, como definido pelo autor, atribuindo a ela esse caráter homérico e épico dos feitos heróicos, mas melhor seria chamá-lo de paródia. Nesse canto paralelo,

o elemento parodiador denuncia a presença do outro devorado pelo humor e pelo ridículo, conformando uma transgressão ou uma trapaça, como afirma Eneida de Souza (1995). A presença do outro texto parodiado é uma forma de compreensão da sua existência e redireciona o seu sentido no mundo. O autor elabora uma verdadeira teoria do repente, na qual vários elementos são parodiados, nessa forma de comunicação evoluída do improviso intertextual, presente em quase todas as manifestações populares por ele estudadas.

Ao analisar a forma oral de narrativa do repente, Mário enuncia o mecanismo da «traição da memória» enquanto forma antropofágica presente na cultura. No processo criativo do repente, toda a informação do autor vai sendo sedimentada, até a perda da referência original. Assim, o novo é recriado, sem que a peça anterior possa ser identificada.

Macunaíma, herói sem nenhum caráter, a primeira projeção consciente da nossa «ninguendade», constituída de todos os seus aspectos atrativos e repulsivos, anuncia, na forma mesma de narrar, de fabular, de recriar o Brasil na linguagem e na língua, uma saída possível nas profundezas do seu não ser. É no ato de declarar, em imagens, sons e movimento, que somos tudo isso – índios, negros e brancos, jesuítas, pajés e pais de santo, colonizadores e colonizados, urbanos e da mata, espertos e dissimulados, estratégicos e espirituosos, vistos de todos os ângulos possíveis e orquestrados ritmicamente é que podemos nos pensar. Como observou Carlos Drumond de Andrade, na ocasião do lançamento do filme:

Rimos do herói sem nenhum caráter ou de nós mesmos? Não interessa saber, interessa é ver o filme funcionando, e funcionar dentro e em frente dele, atores-espectadores levados na torrente mítico-satírico-manducativa de Mário e Joaquim Pedro, ambos heróis de muito caráter. (Andrade, 2007:28)

GARRINCHA, A PROVA DOS NOVE

No poema cinematográfico *Garrincha, alegria do povo* (1963), Joaquim Pedro de Andrade introduz a dialética da «ninguendade» brasileira por meio de outro herói que, como *Macunaíma*, traz as marcas étnicas deformadoras, reconhecíveis na aparência física mestiça, na indisciplina ou na pouca aptidão para o trabalho servil. O personagem refaz a saga do homem brasileiro, mestiço e pobre, troncado e de pernas tortas, condenado como tantos a uma vida de servo, mas que, com a bola no pé, pode ser comparado a qualquer grande artista, como o dançarino Hollywoodiano Fred Astaire, eternizado no encontro virtual entre ambos criado por Marcelo Masagão, no seu filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1998). Joaquim Pedro constrói, pelo olhar do torcedor, a paixão e a emoção que o jogador produzia, como mago e mágico da bola.

«Garrincha é um passarinho», revela o filme no seu início, sugerindo o vôo que será seguido no documentário, caracterizando a simplicidade da vida do personagem e do cinema pretendido pelo diretor, mostrando que essa escolha não foi gratuita. Glauber Rocha criava o ideograma Garrincha/Quincas para materializar o novo signo que o filme representava: “Olhem, ouçam, ensaio sobre futebol, poema épico, moderníssimo modernista filme, verdade futebolística janguista, palmas pra ele!” (Bentes, 1996: 37).

TRANSE E MOVIMENTO

Mané é uma demonstração da inteligência corporal do brasileiro, manifesta pelo movimento que pensa com a cintura, quando joga capoeira, quando arma um lance ou corre da polícia. O filme se faz na figura do movimento. O movimento como condição para o trânsito, para o transe, para o envolvimento inconsciente/consciente do espectador. Movimento que leva à graça, ao milagre do próprio cinema, como ocorre nos filmes de Roberto Rossellini e é aqui parte constitutiva de uma linguagem que se propõe a funcionar como uma nova língua.

Como determina Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1995: 48), «o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo», e aqui o corpo não pode esperar o cérebro. Pensa por si, irreflexivamente, quando derruba o adversário no chão, pelo movimento desestabilizador da ginga da cintura, treinado na movimentação da dança, que pode ser um *twist* ou pagode. Por isso, a trilha do filme não é o samba, mas J.S. Bach. O transe da música barroca erudita vem servir à coreografia futebolística de Garrincha, esse profeta popular de pernas tortas que bem poderia ter sido esculpido por Aleijadinho em uma de suas anamorfofes.

Em uma das cenas, a platéia vê Garrincha tourear o adversário e grita «olé!». O movimento não pode ser parado e, mesmo que o adversário saiba a direção que o corpo irá tomar, não pode evitar seu efeito vertiginoso, ficando condenado à queda ou à desorientação. Esse efeito da graça, acentuado pela montagem, mostra Garrincha produzindo sua maliciosa brincadeira, que no lugar de distanciar o torcedor do seu gênio faz com que ele se aproxime ainda mais. A cada lance, uma onda de admiração inunda o estádio e contagia torcedores e também contrários, que seguem em êxtase quase religioso o próximo lance, sempre e sempre desconcertante, como se fosse um milagre que até hoje podemos testemunhar.

Será que Garrincha existiu mesmo ou foi a concretização de um desejo coletivo da graça? A pura arte do movimento estabelecida entre pernas, bola e grama, em passes que puxam automaticamente os fios da paixão de milhares de pessoas, prontos para vivenciar uma batalha de vida ou morte. Joaquim

Pedro entra em fase com o jogador, incorporando os torcedores como individualidades. Não é apenas a mestiçagem, o heterogêneo que ele quer mostrar. O diretor assume a mesma atitude transcendente de um fruidor diante da obra de arte de um Da Vinci ou da Capela Sistina de Michelangelo, ou da nona de Beethoven, frente a frente com as pernas tortas, ágeis e hábeis de Mané. Produz, então, uma poesia do movimento, fazendo a épica do comum.

Joaquim Pedro força o retrato do humano popular desse antijogador, alternando primeiros-planos que revelam homens desdentados, de olhos arregalados e estupefatos. Mané Garrincha não é como Pelé, um ser apolíneo. É quase igual a qualquer torcedor da geral, de raça indefinida, com pouca ou nenhuma característica atlética, como atestam os depoimentos médicos no documentário.

Esse filme registra um momento de busca de caminho para o cinema, não apenas na escolha de temas que permitissem discutir as questões da cultura popular brasileira, mas principalmente pela forma e escolha de sua abordagem, da captura do indizível e inexplicável, como a emergência desse herói, sem os devidos caracteres típicos do heroísmo mítico. O dispositivo da identificação é fraco naquilo que Mané poderia representar enquanto personalidade nacional, mas com a bola no pé o seu significado se amplia e reverbera o som de atabaques africanos e tambores indígenas, como se da cintura e do pé de Garrincha ressurgisse, em toda a sua inteirice, a perdida e negada alma brasileira, pronta para reencarnar em milhares de torcedores.

Cinema mediúnic, capaz de restituir algo desse conflituoso atavismo que a figura de Mané Garrincha comporta e cujo enredo final melancólico todos conhecemos. A mesma marca trágica de muitos de nossos heróis que morreram pobres, tristes e abandonados atingiu Garrincha.

Mané, imortalizado nesse filme, demonstra as ligações do movimento e da arte do futebol com o transe quase místico do torcedor. Diz Glauber, na voz de Paulo Martins, em *Terra em Transe*, que o povo brasileiro estava sempre disposto a seguir qualquer um que lhe acenasse com uma cruz ou com uma espada. Aqui, a resistência é restituída por sua memória, sua ancestralidade manifesta na ação e na plasticidade de um guerreiro que lembra aquele ser inteiro que sabia conviver e lutar com as forças visíveis e invisíveis do cosmo e da natureza. *Garrincha, alegria do povo* faz a apologia desse poder mobilizador de um bravo que refaz os elos dessa comunidade imaginada, mesmo que sua existência se limite ao momento do jogo, para se desfazer na saída do estádio.

Existiram grandes jogadores de futebol, até melhores do que Mané Garrincha, mas nenhum deles foi capaz de levar suas audiências a tamanho transe. Joaquim Pedro constrói o fascínio existente entre os Zé-ninguêns da

geral e aquele que desperta a sua paixão. Há algo de religioso, transcendente e redentor capturado nas imagens produzidas e de arquivo, fazendo com que, naqueles momentos ali vividos, fosse apagada a memória da humilhação, da escravidão e dos tormentos da cristianização, porque Mané Garrincha, ao girar a bola e a cintura, recria o mundo, move o cosmo e congela a dor, transformando o cansaço e a pobreza em alegria, “a prova dos nove” da cultura brasileira, como insistia em afirmar Oswald de Andrade no seu *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1995: 51).

SÓ ME INTERESSA O BRASIL

– Joaquim Oswald Mário Pedro de Andrade Rocha

Os quatorze filmes que compõem a obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade traduzem essa preocupação teórica e conceitual, que desafia e alterna o conceito da cultura popular na cultura brasileira. Seu último projeto inacabado, *Casa Grande e Senzala & Cia*, baseado no clássico de Gilberto Freyre, era um retorno e uma revisão do início de sua carreira, estreada com o curta-metragem *O Mestre de Apipucos* (1959), perfazendo a saga do próprio diretor, cuja atitude demonstra uma abertura progressiva à antropofagia, radicalizada na homenagem a Oswald de Andrade em *O Homem do Pau Brasil* (1981), seu último filme.

«Só me interessa o Brasil» (Rodrigues, 1988), afirmaria o diretor em uma de suas últimas entrevistas, selando o vínculo com sua profunda e inevitável filiação ao modernismo de Oswald e Mário de Andrade. Como ambos, Joaquim Pedro era partidário do humor cruel e cáustico, quando necessário para mostrar a patifaria, a safadeza, sem evitar o conflito tanto moral como social do país. A idéia do filme, inspirado em Oswald de Andrade, nasceu durante a filmagem de *Macunaíma*, quando o diretor mergulhou na obra do escritor, descobrindo uma grande afinidade entre esses dois heróis sem nenhum caráter (Avellar, 1990).

Oswald seria o outro de Mário de Andrade, esse último muito mais respeitado por seu rigor acadêmico e sua atuação profissional. Ao contrário, Oswald encarnava a polêmica, o desvario, o desequilíbrio que Joaquim Pedro entendeu como uma certa matriz de atuação cultural que se reverberava como síntese na obra e no comportamento de Glauber Rocha, a quem ele dedica o filme *O Homem do Pau Brasil*.

Essas referências são úteis para o reconhecimento da potência reflexiva da obra desses cineastas, capazes de abrir mão do filme para produzir deslocamentos das consciências, assumindo a tradição poética antropofágica, na qual a diferença e o conflito garantem o domínio da figura da alteridade. Joaquim Pedro chegou a declarar que o filme era uma provocação para cair num terreno cheio de obstáculos, mais divertido e criativo, porque não estava

mais interessado no cinema como instrumento e sim como objetivo. Oswald servia para retrair um mapa – “como um desenho feito de uma linha só, que começa de um lado, faz mil curvas surpreendentes e acaba sem se interromper” (Andrade, 1982).

Esse mesmo desejo de repensar uma suposta linearidade que nos condena ao eterno atraso moveu Joaquim Pedro para compor a figura do pensador antropófago, desdobrando-o em dois personagens, representados por um homem e uma mulher⁵, em uma referência à perspectiva crítica da obra de Oswald de Andrade (1995: 101) à cultura messiânica patriarcal e da utopia proposta no retorno ao «Matriarcado de Pindorama».

Oswald de Andrade percebia que a nossa maneira de conceber o mundo estava subjugada a uma idéia de superação de atraso (econômico, cultural, político) projetada numa categoria do tempo e de espaço a ser alcançado, numa expressão civilizada própria da tradição greco-romana européia. Para ele, a valorização do primitivo situava o problema em uma dimensão negativa, que se opunha aos valores sociais, políticos, culturais e econômicos estabelecidos nessas sociedades que nos serviam de modelo. O matriarcado seria um espaço mítico e simbólico internamente habitado por nós pela herança ancestral indígena. Memória que resistiria ainda a todas as formas de opressão do domínio patriarcal, que naturalizam as relações desiguais, reproduzidas ainda nos mais diversos âmbitos da vida brasileira.

Alternando entre lembrar o mito e trair a memória do atraso, essas obras analisadas recolocam o sentido de autonomia da nossa existência enquanto povo e país. ■

5. Acentuando o traço humorístico, a mesma ambigüidade aparece na escolha da mãe de Macunaima, uma índia que, além de muito velha, era representada por um homem, transformando-se numa cena antológica do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Joaquim Pedro (2007). *Vida em movimento (Catálogo)*. Rio de Janeiro: Petrobrás/União Latina.
- ANDRADE, Joaquim Pedro (1976). *Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade, Cineclub Macunaíma*. Rio de Janeiro: mimeo.
- ANDRADE, Mário (2004). *Macunaíma*. Belo Horizonte: Garnier.
- ANDRADE, Mário (1958). *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organizações Simões.
- ANDRADE, Oswald (1995). *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.
- ANDRADE, Joaquim Pedro (1982). *O Matriarcado Antropofágico*. *Folha de S. Paulo*, 06 de março. http://www.filmesdoserro.com.br/film_hp.asp Acessado em 04/02/2008.
- AVELLAR, José Carlos (1990). *Joaquim Oswald Mário Pedro De Andrade Rocha*. *Jornal do Brasil*, 05 de maio. http://www.filmesdoserro.com.br/film_hp.asp Acessado em 04/02/2008
- JOHNSON, Randal (1982). *Cinema e literatura*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- LOPES, Telê Ancona (1974). *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades.
- LESTRINGANT, Frank (1997). *O Canibal*. Grandeza e decadência. Brasília: UnB.
- REVISTA de Antropofagia (1976). *Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo*. 1ª e 2ª edições – 1928-1929. São Paulo: CLY.
- RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras.
- ROCHA, Glauber (2005). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac e Naif.
- RODRIGUES, Teresa Cristina (1988). *Só me interessa o Brasil*. Rio de Janeiro, *O Globo*, 12 de setembro. http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_3.asp Acessado em 05/02/2008.
- SOUZA, Gilda de Mello (1979). *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades.
- SOUZA, Eneida (1988). *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG.

FILMES

- ANDRADE, Joaquim Pedro (1963). *Garrincha, alegria do povo*. Canal Brasil.
- ANDRADE, Joaquim Pedro (1969). *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Videofilmes.
- ANDRADE, Joaquim Pedro (1981). *O Homem do Pau-Brasil*. Canal Brasil.