



**ELIEGE CRISTINA PEPLER**

**A TRANSFORMAÇÃO DA FIGURA DO HERÓI NA MODERNIDADE TARDIA:  
UMA LEITURA COMPARADA DO HERÓI MODERNO MACUNAÍMA EM  
RELAÇÃO AOS CONTEMPORÂNEOS BUSCAPÉ E LOURENÇO NA  
LITERATURA E NO CINEMA**

**CURITIBA**

**2016**

**ELIEGE CRISTINA PEPLER**

**A TRANSFORMAÇÃO DA FIGURA DO HERÓI NA MODERNIDADE TARDIA:  
UMA LEITURA COMPARADA DO HERÓI MODERNO MACUNAÍMA EM  
RELAÇÃO AOS CONTEMPORÂNEOS BUSCAPÉ E LOURENÇO NA  
LITERATURA E NO CINEMA**

**Tese apresentada no Curso de pós-graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Área de Concentração em Estudos Literários, Linha de Pesquisa Literatura e outras linguagens, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora.**

**Prof.<sup>a</sup> Orientadora: Célia Arns de Miranda**

**CURITIBA**

**2016**

Pepler, Eliege Cristina

A transformação da figura do herói na modernidade tardia: uma leitura comparada do herói moderno Macunaíma em relação aos contemporâneos Buscapé e Lourenço na literatura e no cinema/ Eliege Cristina Pepler. – Curitiba: UFPR / Doutorado em Letras, 2016. viii, 130 f.; 31 cm

Orientadora: Célia Arns de Miranda

Tese (Doutorado) – UFPR / Doutorado em Letras, 2016.

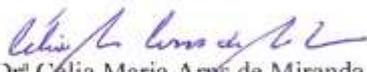
Referências: f. 119-124

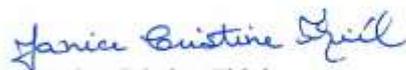
1. Herói moderno. 2. Herói da modernidade tardia. 3. Apropriações cinematográficas. 4. Macunaíma. 5. Cidade de Deus. 6. O cheiro do ralo. 7. Estudos literários - Tese. I. Miranda, Célia Arns. II. Universidade Federal do Paraná, Doutorado em Letras. III. Título.



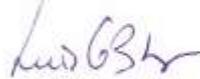
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima septuagésima nona, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção do título de doutora a que se submeteu a doutoranda **ELIEGE CRISTINA PEPLER**. No dia quinze de dezembro de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na Sala 1013, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Maria Arns de Miranda, Presidente, Janice Cristine Thiel, Luci Maria Dias Collin, Luis Gonçales Bueno de Camargo, Paulo César Venturelli designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: "**AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DO HERÓI NA MODERNIDADE TARDIA: UMA LEITURA COMPARADA DE MACUNAÍMA, BUSCAPÉ E LOURENÇO NA LITERATURA E NO CINEMA**", apresentada por **ELIEGE CRISTINA PEPLER**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Maria Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia 15 de dezembro de dois mil e dezesseis.

  
Dr<sup>a</sup> Célia Maria Arns de Miranda

  
Dr<sup>a</sup> Janice Cristine Thiel

  
Dr<sup>a</sup> Luci Maria Dias Collin

  
Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo

  
Dr. Paulo César Venturelli

  
Eliege Cristina Pepler



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de tese de doutorado de **ELIEGE CRISTINA PEPLER** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Maria Arns de Miranda, Presidente, Janice Cristine Thiel, Luci Maria Dias Collin, Luis Gonçalves Bueno de Camargo, Paulo César Venturelli, arguíram nesta data a candidata, que apresentou a tese: **“AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DO HERÓI NA MODERNIDADE TARDIA: UMA LEITURA COMPARADA DE MACUNAÍMA, BUSCAPÉ E LOURENÇO NA LITERATURA E NO CINEMA”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr <sup>a</sup> Célia Maria Arns de Miranda (Presidente)		Aprovada
Dr <sup>a</sup> Janice Cristine Thiel		Aprovada
Dr <sup>a</sup> Luci Maria Dias Collin		APROVADA
Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo		Aprovada
Dr. Paulo César Venturelli		Aprovada

Curitiba, 15 de dezembro de 2016.

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery  
Vice-Coordenador

## RESUMO

O presente estudo investiga a construção do perfil do herói brasileiro da modernidade tardia por meio da análise das obras literárias *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli, e suas releituras cinematográficas que foram realizadas pelos diretores Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Meirelles e Heitor Dhalia, respectivamente. Defendemos a tese de que há transformações significativas na construção da(s) identidade(s) do herói da modernidade tardia em comparação ao herói moderno, pois as metamorfoses identitárias pelas quais ele passa abarcam a antiga ideia da malandragem convivendo com a imagem do “brasileiro que não desiste nunca”. Essa multiplicidade de facetas do herói culmina na chamada *crise de identidade contemporânea*, que será abordada por meio da análise dos três personagens. A intenção é mostrar como Macunaíma reflete, de modo sarcástico, a ideia da formação da malandragem, da miscigenação, da ode à preguiça e da aversão ao trabalho, enquanto Buscapé representa o discurso contemporâneo do brasileiro, que, oriundo das periferias, destaca-se por meio da arte e/ou do trabalho, escapando da criminalidade, da violência ou do destino do “otário de marmitta”. Diante da pluralidade identitária, é possível encontrar no protagonista Lourenço, contemporâneo de Buscapé, o reflexo de uma sociedade individualista e hedonista, capaz de atrocidades para preencher os vazios existenciais jamais saciados. A base teórica para o estudo desses protagonistas terá como fundamento os escritos de Joseph Campbell no que se refere à trajetória de formação da identidade do herói, seguindo, então, para a análise de cada obra. Para o estudo de *Macunaíma*, adotamos como referência as ideias de Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado e Roberto da Matta como formadoras do caráter nacional no início do século XX. No caso de *Cidade de Deus*, o trabalho apoia-se nos estudos sociológicos e antropológicos de Alba Zaluar, antropóloga de quem Paulo Lins foi assistente durante a pesquisa na Cidade de Deus, e Roberto da Matta. A forma como se entrelaçam os desejos de Lourenço e sua relação com aqueles que o cercam, em *O cheiro do ralo*, são analisados pelo viés da crise da identidade abordada pelas Ciências Sociais na contemporaneidade, a exemplo das obras de Stuart Hall e Anthony Giddens, que também fomentam a discussão a respeito da construção desse herói da modernidade tardia ou, como querem alguns desses pesquisadores, da pós-modernidade. Percebe-se, portanto, que o presente estudo dialoga com teorias sociais e antropológicas considerando a necessidade de se discutir o modo pelo qual as obras de ficção refletem e refratam os anseios da sociedade com a qual mantêm efervescente relação dialógica. Pretendemos, ao final deste estudo, traçar o perfil ou os perfis do herói da modernidade tardia com base nesses três protagonistas: Macunaíma, Buscapé e Lourenço, fazendo uma leitura comparada das obras literárias (textos-fonte) e as fílmicas (textos-alvo), tendo em vista a construção da multiplicidade de identidades diante dos contextos social, econômico, histórico, político e cultural múltiplo.

**Palavras-chave:** Herói moderno, herói da modernidade tardia, apropriações cinematográficas, *Macunaíma*, *Cidade de Deus*, *O cheiro do ralo*.

## ABSTRACT

The present study explores the construction of the profile of the Brazilian contemporary hero through the analysis of the literary works *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, written by Mário de Andrade, *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, and *O cheiro do ralo*, by Lourenço Mutarelli and their respective cinematographic interpretations, which were developed by directors Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Meirelles and Heitor Dhalia, respectively. The defended thesis is that there are significant changes on the construction of the late modernity hero's identity, because the identitary metamorphosis by which it goes through covers the anachronistic idea of "malandragem" along with the portrait of the "never-give-up Brazilian". This great variety of facets on the hero reaches its peak on the so-called contemporary identity crisis, which will be addressed on the analysis of the three characters. The purpose is to show how *Macunaíma* reflects, in a sarcastic manner, the genesis of "malandragem", the miscegenation, the ode to laziness and aversion to work, while *Buscapé* portrays the Brazilian contemporary concept of someone who, coming from the slums, manages to stand him or herself out of the crowd through the arts and/or hard work, escaping either from crime, violence or the average worker's fate. Given the identitary plurality, one can find in Lourenço, a character contemporary with *Buscapé*, the reflex of a hedonist and individualist society, fully able to commit atrocities in order to fulfil existential voids that can never be truly filled. The theory basis for these characters' study will come from the writings of Joseph Campbell, in what relates to the trajectory of the hero's identity formation, then followed by the analysis of each work on its own, having as references to the particular study the writings of Sérgio Buarque de Hollanda and Paulo Prado as formatives on the construction of the early 20<sup>th</sup> century national character. Regarding *Cidade de Deus* in particular, the present work relies on the sociological and anthropological works of Alba Zaluar, an anthropologist for whom Paulo Lins once worked as an assistant during the research on *Cidade de Deus* (RJ), and, finally, Roberto da Matta. The way which Lourenço's desires entwines with his relations towards the people around him will be analysed through the prism of the identity crisis approached by the Social Sciences on the contemporaneity, like on the writings by Stuart Hall and Anthony Giddens which also contribute to the argument regarding the construction of the *late modernity* or *post-modernity* (as some researchers put it) hero. Thus, it is made clear that the present study relates to anthropological and social theories, given the need to discuss the ways literary works both reflect and refract the aspirations of the society with which it maintains an effervescent dialogical relation. By the end of the present study, it is intended to outline the profile of the contemporary hero based on the characters *Macunaíma*, *Buscapé* and Lourenço, making parallels between the literary works (source text) and the cinematographic adaptations (target text), in view of the identity multiplicity's construction in a social, economic, historical, political and cultural multiple context.

**Keywords:** Modern hero, late modernity hero, cinematographic appropriations, *Macunaíma*, *Cidade de Deus*, *O Cheiro do Ralo*.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer à minha família, principalmente à minha mãe, Dolfina Antunes Machado, e aos meus filhos, Murilo Pepler Nascimento e Marina Pepler Vieira, pois sem vocês na minha vida nada disso faria sentido.

Agradeço muitíssimo a coragem, a determinação e a solicitude da minha querida orientadora, Célia Arns de Miranda, pois sem seu apoio, sua confiança ao me deixar livre para criar, sem suas leituras atentas, seus comentários e suas sugestões sempre tão positivos, que sempre me encorajaram a finalizar o que começamos juntas em 2012, esta tese não teria se concretizado. Obrigada por ser a orientadora parceira e compreensiva e por não ter desistido de mim diante de tantos percalços que enfrentamos neste momento final.

Agradeço imensamente as contribuições dos professores doutores Luís Bueno e Paulo Venturelli, que se dedicaram à leitura desta tese para a banca de qualificação. O olhar de vocês trouxe nova luz ao texto e desejo ter alcançado o salto de qualidade esperado entre a qualificação e a defesa, cujo convite para a banca vocês gentilmente aceitaram. Agradeço também às professoras Luci Collin e Janice Thiél, por aceitarem nosso convite para a banca de defesa.

Agradeço também à minha irmã, Nadieje de Mari Pepler, e ao meu cunhado, Wilk Pepler, pelo apoio e encorajamento durante este tempo todo. Ao meu tio Saul e à tia Alice, revelo toda a minha admiração e carinho.

Agradeço ao meu ex-marido e sempre amigo, André Lima Vieira de Almeida, que chegou em nossas vidas na metade da escrita da tese, demonstrando paciência e compreensão durante este momento tão conturbado. À Eny, Paulo, Karina e João, muito obrigada pelo acolhimento na família de vocês.

Agradeço imensamente às minhas amigas e amigos Marcelo Del'Anhol, Moacir Karas, Patrícia Pereira, Rafaela Rossi Marques, Berenice Daher, Camila Fabro, Selma Batista, Fábila Mariela De Biasi, Andréa Destefani, Líbera Venturelli, Samar Fleifel, Gisele Borges, Patrícia Talhari, Ana Bruna Nunes de Almeida, Paulo Sandrini, Lúcia Helena Parente Teixeira, Geovana M. Cordeiro, por representarem uma alegria imensa na minha vida. É sempre maravilhoso ter vocês por perto! Vocês são a família que eu escolhi.

Agradecimento mais do que especial aos meus amigos autointitulados “bem-sucedidos”: Anderson Nalevaiko, Daniel Bussolaro, Luciana Ceschin, Ramon Gusso, Ana Paula Luz, Carlos Torra, Juliane Luzia, Elena Figueroa, Armando Figueroa, Henrique Witoslawski. Vocês são pura inspiração, parceria e amizade sincera!

Agradeço também ao Instituto Federal do Paraná – Campus Paranaguá, na pessoa do diretor geral Roberto Teixeira Alves e de meus colegas de trabalho da área de Linguagens – Rosana Jammal Padilha, Mariane Dias, Juliana Pretto, Aline Tschoke, Talita Stresser, Leandro Gumboski, Antônio Galvão, Elaine e Alexandre Chiarelli. Graças ao apoio de vocês pude ter minha carga horária em sala de aula reduzida neste período final que antecedeu minha licença para poder dar conta de produzir este estudo. Agradeço também aos demais colegas do IFPR, pela parceria nestes três últimos anos.

Por fim, fica aqui meu agradecimento a todos que, de uma forma ou de outra, colaboraram para que esta tese fosse concluída!

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 BREVE ESTUDO SOBRE A FIGURA DO HERÓI ROMANESCO.....</b>	<b>10</b>
1.1 DO HERÓI PRIMITIVO AO HERÓI MODERNO EM CAMPBELL.....	10
1.1.1 Transformações do herói.....	10
1.1.2 O herói primordial x O herói moderno .....	12
1.1.3 A infância do herói.....	14
1.2 DO HERÓI MODERNO AO HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA NOS ESTUDOS CULTURAIS.....	16
1.2.1 Herói moderno: a busca pela identidade nacional.....	16
1.2.2 Heróis da modernidade tardia: malandros e bandidos x otários de marmitta e artistas.....	23
1.2.3 A crise de identidade dos heróis da modernidade tardia.....	27
<b>2 DO FUNDO DO MATO VIRGEM: REFLEXÕES SOBRE O HERÓI MACUNAÍMA NA LITERATURA E NO CINEMA.....</b>	<b>31</b>
2.1 MACUNAÍMA: A FORMAÇÃO DO CARÁTER NACIONAL NA LITERATURA DO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	33
2.1.1 Do fundo do mato virgem... Opa! Que mato virgem é esse? Quem vem lá?.....	37
2.1.2 A segunda viagem de Macunaíma: a malandragem em constante formação .....	42
2.2 MACUNAÍMA NO CINEMA: QUE HERÓI É ESTE? .....	46
2.3 POR QUE LUTA O HERÓI DE NOSSA GENTE? .....	58
<b>3. CIDADE DE DEUS: REFLEXOS E REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO HERÓI DE NOSSOS TEMPOS NA LITERATURA E NO CINEMA .....</b>	<b>61</b>
3.1 CIDADE DE DEUS: COMO O INFERNO É RECEBIDO POR QUEM NELE PERAMBULA? .....	64
3.2 DADINHO E BUSCAPÉ: EM CIDADE DE DEUS TODO MUNDO FOI NENÉM E DANDOU PRA GANHAR VINTÉM .....	69
3.3 BUSCAPÉ: SER OU NÃO SER O HERÓI DE NOSSA GENTE?.....	82
3.4 O HERÓI MODERNO x O HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA.....	91

<b>4 O CHEIRO DO RALO CHEGOU AQUI: OUTRA FACETA DOS HERÓIS DA MODERNIDADE TARDIA.....</b>	<b>93</b>
4.1 AS LINGUAGENS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA DE <i>O CHEIRO DO RALO</i> .....	96
4.2 A FORMAÇÃO DAS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DE LOURENÇO COMO HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA .....	104
4.3 AS FACETAS DO HERÓI CONTEMPORÂNEO NA MODERNIDADE TARDIA.....	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

*Meus heróis morreram de overdose  
Meus inimigos estão no poder  
Ideologia: eu quero uma pra viver*

(Trecho da canção **Ideologia**, de Cazuza)

Será possível a nós brasileiros, em pleno século XXI, pensarmos em heróis nacionais diante de um contexto político e econômico tão adverso? Será se, ao menos literariamente, é possível encontrar quem nos represente em termos de nação em um mundo globalizado no qual o que nos caracteriza como povo está cada vez mais, em processo dialético de aculturação mundial, sofrendo a influência das grandes potências mundiais? Será mesmo que queremos uma identidade nacional na qual uma ideologia ainda possa ser sustentada? E, por fim, será se o brasileiro é “malandro” ou podemos identificá-lo como “aquele que não desiste nunca”?

As questões que motivaram este estudo são muitas, no entanto, essas aqui expostas nos parecem as mais urgentes. Sabemos que generalizações no retrato de um povo que vive em um país tão diverso social, cultural, econômica e politicamente correm grande risco de cair por terra. Portanto, nosso desejo não é de estabelecer um novo caráter nacional, ao contrário, queremos antes de tudo descobrir como a literatura e o cinema vêm retratando esse nosso “jeitinho” de ser.

Em um país em que a corrupção parece ser regra, e não exceção, no qual o sujeito – desde o berço – é motivado a “se dar bem” mesmo que para isso deva infringir algumas normas sociais, a tentativa de transformar essa autoimagem parece tarefa a ser realizada por seres heroicos.

Educar e transformar uma nação para que ela se veja além do modelo determinado histórica e ideologicamente pode ser a grande luta dos heróis de nosso tempo. Mas então o leitor se pergunta: será mesmo possível transformar a identidade de um povo? Que recursos midiáticos e discursivos seriam necessários?

Ao iniciar nossos estudos, percebemos que, ao menos sob o aspecto do discurso – literário, cinematográfico e publicitário – há uma tendência em retratar o brasileiro de um modo que se opõe àquela antiga (mas ainda presente) figura do malandro. Foi essa percepção que nos moveu em direção a esta pesquisa. Diferenciar uma “sensação” de uma “certeza científica” demanda investigação

aprofundada sobre o tema e, ainda assim, temos a consciência de que os resultados serão provisórios, pois a verdade – como bem apontam os cientistas da modernidade tardia – é circunstancial e pode alterar-se de acordo com o lado para o qual o vento da história sopra.

Mesmo diante de tantas incertezas, o que nos move neste trabalho é a análise do discurso contemporâneo acerca do que nos caracteriza enquanto brasileiros. Se é fato que vivemos em um mundo cada vez mais conectado, no qual as imagens reinam absolutas, desejamos descobrir qual é nossa imagem como nação que está sendo construída e reconhecida internacionalmente. Notamos que o desejo mais comum nos discursos publicitários é o de que os estrangeiros nos vejam como um povo unido, dono de uma riqueza natural e cultural que nos distingue de outras nações. No entanto, pesa em nossa história de colonizados uma imagem que nos afasta da “perfeição”. As aspas aqui fazem sentido, pois, ao criar a figura de um ser humano, ou de dada sociedade na qual convivem seres humanos, sabemos que a principal característica a ser considerada é a imperfeição.

Em tempos de massificação das produções culturais, de proliferação de informações interligando o planeta, das relações interculturais travadas cotidianamente, mas ainda prenhe da imagem de um caráter nacional, a proposta desta tese de doutorado surgiu da necessidade de redescoberta da identidade ou das múltiplas identidades do herói na chamada *modernidade tardia*. Como incita a voz de Cazusa na epígrafe, reside aqui um desejo nosso de reencontrar a ideologia – talvez dispersa em tempos e relações líquidas, nos termos de Baumann (2001), ou ainda camuflada na criação de personagens que refletem e refratam o desejo humano de ser herói e destacar-se em meio à multidão.

Joseph Campbell, ao falar da figura do rei, relembra que

os rituais de passagem tradicionais costumavam ensinar ao indivíduo que morresse para o passado e renascesse para o futuro, assim, as grandes cerimônias de posse o privavam do seu caráter de pessoa comum e o vestiam com o manto de sua vocação”. (CAMPBELL, 2010, p. 25)

Desse mesmo modo, percebemos, na criação dos personagens heroicos, uma predestinação a seguir um caminho diferente dos demais, de acordo com habilidades, estirpe, heranças, superpoderes, traumas ou ambições pessoais.

O fato é que a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem

efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou “imagens arquetípicas”. (CAMPBELL, 2010, p. 27)

*Modernidade tardia* ou *alta modernidade* são os termos utilizados por Anthony Giddens (1997) para se referir ao nosso tempo e às mudanças ocorridas desde a modernidade no comportamento do sujeito. Para o autor, a modernidade tardia indica uma mudança no modo de vivenciar as relações, a partir da identificação da razão como o elemento ordenador que produz confiança e elimina ou minimiza os riscos, trazendo ao sujeito a segurança ontológica.

Ao indivíduo moderno, cabe confrontar seus exageros, assumir-se como objeto de reflexão e exercer uma crítica racional sobre o próprio sistema, tornando-se um tema e um problema para si. Esse indivíduo reflete sobre o mundo em que vive e exerce uma análise racional das consequências de fatos passados, as condições atuais e a probabilidade de perigos futuros, procurando, assim, minimizar os perigos à medida que esse futuro vai se tornando presente. Para alcançar a segurança ontológica, a modernidade teve que (re)inventar tradições e se afastar de tradições genuínas, isto é, aqueles valores radicalmente vinculados ao passado pré-moderno. (GIDDENS, 1997, p. 100)

Os estudos da modernidade tardia apontam para a formação de um sujeito cuja identidade sofre o processo de fragmentação. Giddens problematiza essa questão chamando-nos a atenção que a fragmentação das identidades do sujeito também pode levá-lo à unificação no que se refere à narratividade de sua autoimagem. E isso ocorre para que o sujeito minimize a ansiedade causada a partir das novas prerrogativas modernas. Diante dessa problemática, para focalizar nosso objeto de estudo, recorreremos às lentes de análise dos Estudos Culturais, por meio das leituras sociológicas e antropológicas acerca da construção da identidade. A pesquisa de Mikhail Bakhtin sobre o herói romanesco, sendo este considerado o protagonista do romance, norteia nossa concepção do termo.

Mikhail Bakhtin, em sua obra, “Estética da Criação Verbal”, no capítulo em que reflete sobre o romance de educação e a sua importância no Realismo, chama a atenção para as transformações ocorridas na construção da figura do herói no romance. Ele principia sua abordagem com o romance de viagem, no qual o personagem se movimenta no espaço, ponto esse que não possui características essenciais nem se encontra por si mesmo no centro da atenção artística do romancista.

“Seu movimento no espaço são as suas viagens e, em parte, as peripécias-aventuras (...), que permitem ao artista desenvolver e mostrar a diversidade espacial e socioestática do mundo (países, cidades, culturas, nacionalidades, os diferentes grupos sociais e as condições específicas da sua vida). (BAKHTIN, 2003, p.205).

Já o romance de provações, segundo o autor, é construído como uma série de desafios que o protagonista, cujas qualidades são dadas como acabadas e inalteradas já no início e, ao longo do romance, são apenas verificadas e experimentadas. No entanto, é no romance barroco que o pesquisador percebe o campo fértil da construção do romance heróico, que relewa uma peculiaridade da heroificação romanesca em sua diferença em face da épica.

A organização da imagem do homem, a seleção dos traços, a sua vinculação em um todo, os modos de atribuição dos atos e acontecimentos ('do destino') a uma imagem de herói são determinados por sua defesa (apologia), justificação, glorificação ou, ao contrário, por sua acusação, seu desmascaramento. (BAKHTIN, 2003, p.210).

De acordo com o autor russo, no romance biográfico a heroificação desaparece quase inteiramente (mantém-se apenas parcialmente e em forma modificada das hagiografias).

Aqui a personagem não é um ponto em movimento do romance de viagens e desprovido de características essenciais. Em vez da sucessão abstrata da heroificação do romance de provação, aqui o herói se caracteriza por traços tanto positivos quanto negativos (ele não se experimenta mas visa a resultados reais.) No entanto, esses traços são de natureza firme, pronta, não são dados como tais desde o início, e ao longo de todo o romance o homem continua o mesmo (inalterado). Os acontecimentos não formam o homem mas o seu destino (ainda que criador). (BAKHTIN, 2003, p.215)

Por conseguinte, para Bakhtin, nos quatro primeiros tipos de romance de formação (romance de formação do homem, ramo humorístico do romance de educação, romance clássico de educação tendo a vida como escola), o homem se formava, se desenvolvia, mudava no âmbito de uma época. O mundo presente e estável nessa presença exigia do homem certa adaptação a ele, conhecimento das leis da vida presentes e subordinação a elas. Formava-se o homem e não o próprio mundo. “Por isso, a formação do homem era, por assim dizer, assunto pessoal dele, e os frutos dessa formação também eram de ordem privado-biográfica: no mundo tudo permanecia em seus lugares.” (BAKHTIN, 2003, p. 221). Já no romance de formação realista, para Bakhtin, o personagem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do

mundo. “O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito.” (BAKHTIN, 2003, p.222). Portanto, o autor compreende que, nesse tipo de romance de formação, surgem os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora. Diante disso, “a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, é claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da existência histórica.” (BAKHTIN, 2003, p.222).

Pensando na formação deste último herói romanesco, delimitamos nosso objeto de estudo que ocorreu da seguinte maneira. Definimos que era preciso primeiramente analisar o herói moderno (a referência a *Macunaíma* foi imediata) para, em uma leitura comparada, chegar ao perfil dos heróis da modernidade tardia. Por conseguinte, foram escolhidas três obras para procedermos uma análise aprofundada. Notamos nos protagonistas delas serem perceptíveis as singularidades que se referem à construção da identidade. A primeira obra que nos serve como referência para a comparação é *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, escrita em 1928 por Mário de Andrade, e sua releitura cinematográfica, realizada por Joaquim Pedro de Andrade em 1969. Encontramos na construção desse herói romanesco o discurso que nos remete à figura do herói moderno cujo caráter (ou a falta dele) é moldado por meio da relação do personagem com o primitivo e o moderno, de onde surgem características específicas do caráter nacional associado à malandragem e ao “jeitinho” brasileiro.

Traremos para o âmbito da pesquisa as vozes de sociólogos e antropólogos objetivando estabelecer um diálogo sobre a possibilidade de a identidade do herói moderno estar associada à formação miscigenada da sociedade brasileira. Problematizaremos o modo como cada estudioso interpreta a miscigenação enquanto formadora do caráter nacional e o fato de ela estar relacionada à preguiça, ao “jeitinho”, à lascívia e à malandragem. Além disso, *Macunaíma* nos é de grande relevância para observar o discurso modernista para a construção de um herói que se distanciasse do modelo romântico, principalmente aquele construído no romantismo indianista.

A segunda obra escolhida para estudo foi *Cidade de Deus*, escrita em 1997 por Paulo Lins, e o filme homônimo, de 2002, dirigido por Fernando Meirelles, pois

encontramos no personagem Buscapé (que no filme ganha *status* de narrador-protagonista) um discurso a respeito da identidade nacional bem diverso daquele observado em Macunaíma. Na obra, o herói é aquele que sobrevive ao ambiente hostil, encontrando na arte uma via para escapar do destino reservado à maioria. Por esse prisma, o trabalho ganha novo olhar, a partir do qual discutiremos a diferença que existe entre o papel social desempenhado pelos “bandidos”<sup>1</sup>, pelos “otários de marmita”<sup>2</sup> e pelos artistas para a comunidade em que o livro e o filme são contextualizados, bem como para a construção de uma nova identidade nacional – a do “brasileiro que não desiste nunca” e seu perigoso flerte com a meritocracia.

A terceira obra analisada será *O cheiro do ralo*, escrita em 2002 por Lourenço Mutarelli, e recriada para o cinema por Heitor Dhalia, em 2006. O personagem Lourenço foi escolhido por representar outra faceta do herói da modernidade tardia, trazendo consigo a crise de identidade contemporânea, apontada por Stuart Hall (2004) como reflexo de nossos tempos. Para o teórico cultural e sociólogo jamaicano, a crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos a sensação de ancoragem estável no mundo social.

Percebemos, portanto, que o presente estudo dialoga com teorias sociais e antropológicas, pois tem em vista discutir o modo pelo qual as obras enfocadas estão conectadas com os anseios da sociedade, mantendo com ela efervescente relação dialógica.

Objetivamos que, ao final deste trabalho, seja possível traçar o perfil ou os perfis do herói da modernidade tardia com base nesses três protagonistas, fazendo uma leitura comparada das obras literárias (textos-fonte) e as fílmicas (textos-alvo). A análise da transposição intermediática não será nosso foco de análise, pois isso renderia outra pesquisa. No entanto, ao analisar o modo como os heróis são

---

<sup>1</sup> Termo utilizado pela antropóloga Alba Zaluar, em sua obra *A máquina e a revolta* (2002), para se referir aos meninos da Cidade de Deus que são seduzidos pelo caminho da marginalidade, principalmente com o avanço do tráfico de drogas na comunidade e o poder que ele confere.

<sup>2</sup> Termo também utilizado por Zaluar (2002) para se referir aos trabalhadores assalariados e que têm sua força de trabalho explorada a troco de baixos salários e muitas humilhações. A estudiosa não inventou o termo, pois ele é utilizado pelos traficantes da comunidade que associam o trabalho formal com carteira assinada à figura do otário, ou seja, daquele que vive para enriquecer os outros enquanto ele e sua família permanecem na miséria.

recriados nos filmes, muitos dos recursos das linguagens cinematográfica e literária serão por nós analisados.

Portanto, a escolha das obras foi realizada a partir de dois critérios bem definidos: **1)** Deve ser uma obra literária brasileira que tenha sido recriada para o cinema, pois interessa a este estudo a leitura comparada dos heróis. O cinema popularizou esses personagens e nos parece ser importante analisar o modo como foram recriados e os efeitos causados nessa recepção. **2)** As obras devem trazer heróis que sejam diferentes entre si, para que eles possam ser analisados a partir da transformação que sofrem dentro de sua trajetória, em seus devidos contextos.

Notamos, durante a seleção das obras, que o que difere *Cidade de Deus* e *O cheiro do ralo*, em suas produções literárias e cinematográficas, daquela criada pelo moderno Mário de Andrade é a rápida identificação do público com esses heróis e contextos criados, cuja característica primeira é o neorealismo. Leitores e espectadores, de certo modo, se veem representados nas obras, que, a exemplo de *Cidade de Deus*, são resultado de experiências empíricas de seus autores nas comunidades.

É certo que as atuais produções culturais brasileiras não se restringem a essa tendência, ao contrário, o que se percebe hoje é a pluralidade estética presente nas grandes obras artísticas, inclusive na literatura e no cinema. Se voltarmos nosso olhar para os principais personagens que foram sucesso de bilheteria desde a retomada do cinema nacional, a exemplo de Buscapé, de *Cidade de Deus*, e do Capitão Nascimento, dos filmes *Tropa de Elite I e II*, percebemos com nitidez a mudança ocorrida nos perfis dos heróis da modernidade tardia que não mais representam a ode à preguiça e à malandragem, ao contrário, buscam promulgar um novo caráter nacional amplamente difundido nas mídias populares.

No intuito de investigar as trajetórias de formação dos heróis, elaboramos alguns questionamentos considerados relevantes para observarmos a forma com que andam vivendo e morrendo os heróis da modernidade tardia: Como ocorre a formação dos heróis na realidade brasileira em tempos de (re)construção do caráter nacional? Quais discursos fomentam o surgimento dessas novas facetas do herói de nosso tempo? No que realmente difere o herói moderno desse que vira sucesso nas telas atualmente? Até que ponto um protagonista é herói ou anti-herói, na recente produção literária e cinematográfica brasileira?

No primeiro capítulo, apresentaremos uma reflexão acerca das transformações do herói, com base nos estudos de Campbell entre outros estudiosos da personagem de ficção, para então explorarmos as teorias a respeito da formação do herói moderno, com base nos estudos de Sergio Buarque de Holanda e Paulo Prado. Por conseguinte, analisaremos a formação da(s) identidade(s) do sujeito na modernidade tardia, bem como se formam as identidades dos heróis romanescos nas três obras analisadas.

Este estudo será embasado teoricamente nas obras *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, *A máquina e a revolta*, de Alba Zaluar, *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, *Modernidade e identidade*, de Anthony Giddens, entre outras que constam nas referências deste trabalho.

No segundo capítulo, realizaremos a análise do *corpus* relacionado à obra *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, e sua recriação para a linguagem cinematográfica, considerando a transposição contextual sugerida pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Será realizada a leitura dos elementos composicionais das duas obras, salientando singularidades criadas intencionalmente por seus autores e enfatizando seus recursos de linguagem na construção do personagem Macunaíma. Algumas questões embasam essa análise, são elas: Quais interferências dos contextos cultural, político e econômico influenciaram na recriação de Macunaíma? De que modo esse herói recriado para as telas na década de 1970 reflete os anseios e a identidade do herói da obra romanesca do início do século XX? Apesar de Mário de Andrade abominar a ideia de ver seu Macunaíma transformado em herói nacional, seria possível aos leitores uma identificação do personagem com o caráter nacional promulgado pelas obras de cunho sociológico e antropológico do século XX? Macunaíma pode ser lido como herói ou anti-herói de nossa gente? A melancolia de Macunaíma no fim do romance e do filme é reflexo de quê?

No terceiro capítulo, o leitor encontrará o estudo da obra *Cidade de Deus*, que procura investigar a transposição da linguagem romanesca em linguagem cinematográfica e a formação da identidade de Buscapé. No entanto, ao realizarmos essa análise, surgiu-nos a necessidade de ampliar seu escopo e focar um olhar atento à formação da identidade do antagonista Zé Pequeno (Dadinho, na infância). Além disso, há diferenças significativas na construção desses personagens se comparamos o livro e o filme, isso por ser intencional para a escola de cinema

americano (da qual vem o diretor de fotografia de *Cidade de Deus*) a criação de um “herói” e de um “vilão” cuja maldade seja intrínseca/inata, algo não presente na obra literária ou em outros filmes do mesmo gênero.

A escolha da terceira obra aqui analisada foi uma decisão tardia, visto que o contato com *O cheiro do ralo* ocorreu durante a escrita da tese. Mas ela se justifica por ser Lourenço um personagem de hábitos e identidades conflitantes: egoísta, mesquinho e cruel (quando algo que lhe oferecem não lhe interessa) e doce, elegante e generoso (quando se interessa por algo). Interessou-nos a trajetória de Lourenço que, depois de uma tentativa de reconstrução da figura paterna por meio de objetos que ele compra, parte em busca de um autoconhecimento, o que só ocorre quando ele se dá conta de que o cheiro do ralo vem dele próprio. A obra constrói-se de modo funilar, na qual as identidades sociais de Lourenço vão se revelando e se misturando até a beira do caos que é a tentativa de mergulho no ralo. A intenção do quarto capítulo é investigar essas identidades e revelar o personagem Lourenço com base nos Estudos Culturais e na crise de identidade contemporânea.

Nas nossas considerações finais, esperamos ser possível responder ao menos grande parte das questões aqui levantadas e que, ao final, ainda nos reste a esperança de percebermos esses perfis heroicos como um anseio social de superação dos estigmas sociais relacionados à figura do malandro.

# 1 BREVE ESTUDO SOBRE OS HERÓIS LITERÁRIOS

## 1.1 DO HERÓI PRIMITIVO AO HERÓI MODERNO EM CAMPBELL

Como já mencionado na Introdução, nossa tese investiga as transformações da figura do herói na literatura e no cinema brasileiros, por meio da análise de três obras-fonte e suas releituras cinematográficas. Em nossa busca teórica, notamos que a formação do herói da modernidade tardia nas produções brasileiras tem sido objeto de pesquisa dos Estudos Literários, a exemplo dos trabalhos produzidos por Marcos Fábio Vieira, *Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica sócial*; Walter Cezar Addeo, em seu *Pós-modernidade no cinema brasileiro uma trilogia revisitada: o cinema de Djalma Limongi Batista*; e Maria B.F. Rahde e Flávio V. Cauduro, em *Imagens e imaginários do moderno ao pós-moderno*. Portanto, a escrita desta tese tem também como objetivo contribuir para futuros trabalhos sobre o assunto.

Para tanto, decidimos principiar nossa escrita com um capítulo que traz um breve panorama acerca das transformações da figura do herói em um diálogo com a obra *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell (2010). Nessa obra, o estudioso analisa a figura do herói a partir dos mitos, dos arquétipos heroicos, até chegar àquele por ele chamado de *moderno*. Apesar de Campbell seguir uma linha estruturalista no modo como investiga a figura do herói, essa escolha mostrou-se bastante produtiva, pois percebemos em alguns dos arquétipos apresentados pelo estudioso uma relação dialógica com os heróis de nossos tempos. Vejamos então como Campbell pode nos ajudar na análise da figura do herói moderno e do herói da modernidade tardia.

### 1.1.1. Transformações do herói

Pensar em transformação pressupõe um referencial. Se queremos estudar a construção das novas reconfigurações dos heróis de nossos tempos, temos de,

primeiramente, conhecer o modo como os heróis primitivos eram criados e em que contexto essa criação correspondia aos anseios sociais. É certo que toda mudança tem em seu cerne uma resposta aos estímulos contextuais.

As grandes renovações estéticas, o surgimento de um gênero literário e as vanguardas são o reflexo e a refração das mudanças socioculturais e econômicas de uma sociedade. Um exemplo disso foi o próprio surgimento do romance enquanto gênero literário consagrado. Lembremos que o romance, antes da ascensão da burguesia ao poder econômico, era considerado um gênero menor se comparado ao épico e ao lírico. No entanto, a mudança contextual fez com que o romance se tornasse o meio de representação dos anseios dessa sociedade emergente, conquistando, por conseguinte, um reconhecimento valorativo enquanto gênero literário.

Por esse viés, é certo que os heróis ficcionalizados também sofram transformações identitárias de acordo com o contexto em que são criados. Campbell nos revela os porquês do surgimento do herói moderno e seus novos desafios:

[...] o ideal democrático do indivíduo autodeterminado, a invenção da máquina movida por um motor e o desenvolvimento do método científico de pesquisa transformaram a tal ponto a vida humana, que o universo intemporal de símbolos, há muito herdado, entrou em colapso. [...] Trata-se do ciclo do herói da época moderna, a prodigiosa história da chegada da humanidade à idade adulta. O fascínio do passado, o cativo da tradição foram abalados com firmes e certos golpes. A teia onírica do mito ruiu; a mente se abriu à plena consciência desperta; e o homem moderno emergiu da ignorância antiga, tal como uma borboleta do seu casulo, ou tal como o sol, de madrugada, do útero da mãe noite. [...] A tarefa do herói, a ser empreendida hoje, não é a mesma do século de Galileu [...] A moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada. (CAMPBELL, 2010, p. 372)

Entretanto, o abandono das figuras simbólicas do herói de outrora não se deu de um só golpe, pois, para chegarmos ao *herói moderno*, segundo Campbell, uma trajetória de transformações ocorreu na construção desse personagem, que assumiu diversos arquétipos assim nomeados: o herói primordial; o herói humano; o herói guerreiro; o herói amante; o herói imperador e tirano; o herói redentor do mundo; o herói santo; o herói supremo; o herói de ação; o herói moderno; entre outros.

Não é nosso interesse aqui prolongarmos-nos nas ideias de Campbell a respeito de cada arquétipo heroico, no entanto, passamos a dialogar com o autor quando ele se refere de modo específico à infância do herói e suas implicações em sua formação. Dos arquétipos nos interessa especialmente **os heróis primordial e**

**moderno**, isso porque nosso ponto de partida de análise é o personagem Macunaíma, que tem sua identidade formada no diálogo entre o primitivo e o moderno, como abordaremos de modo mais aprofundado no próximo capítulo desta tese.

Também faremos referência ao **herói de ação**, por sua proximidade com a trajetória de Buscapé – analisado no Capítulo 3 – e ao **herói supremo** por representar algumas características de Lourenço estudadas no último capítulo deste trabalho.

### 1.1.2. O herói primordial x O herói moderno

Ao dissertar sobre o herói primordial e o herói humano, Campbell defende que,

num primeiro momento, passamos das emanções imediatas do Criador Incruido para as personagens, fluidas e não obstante intemporais, da idade mitológica; e num segundo momento, passamos desses Criadores Criados para a esfera da história humana. (CAMPBELL, 2010, p. 306)

Como dito anteriormente, essa mudança não aconteceu ao acaso, pois questões contextuais influenciaram essa transformação do herói primitivo, centrado na figura mitológica, para o herói humano que assume a responsabilidade de toda ação e reação dentro da trama. Por isso, era necessário centrar os feitos e as aventuras na figura humana, pois os desafios a serem superados demandavam a interferência direta do herói:

[...] As emanções se condensaram; o corpo da consciência sofreu uma constrição. Onde antes eram visíveis corpos causais, ora entram em foco, na pequena pupila teimosa do olho humano, seus efeitos secundários. O ciclo cosmogônico deve prosseguir agora, por conseguinte, não pela ação dos deuses, que se tornam visíveis, mas pela dos heróis, de caráter mais ou menos humano, por meio dos quais é cumprido o destino do mundo. [...] Com o progresso do ciclo, veio um período no qual o trabalho a ser feito já não era proto-humano ou sobre-humano, tratava-se de um trabalho que cabia especificadamente ao homem – controle das paixões, exploração das artes, elaboração das instituições econômicas e culturais do Estado. [...] Os heróis tornam-se cada vez menos fabulosos, até que, nos estágios finais das várias tradições locais, a lenda se abre à luz comum cotidiana no tempo registrado. [...] o que se faz necessário, nesse momento, é um espírito humano perfeito, alerta a todas as necessidades e esperanças do coração. (CAMPBELL, 2010, p. 306-308)

É interessante perceber aqui a diferença do espírito desse herói primordial revelado por Campbell em relação ao herói moderno. Ao contrário de seu antecessor, o moderno tem um espírito bem distante da perfeição. Aliás, o que lhe confere a posição de herói é justamente sua humanidade, suas fraquezas de caráter. Pensemos nos heróis de Shakespeare que, já nos séculos XVI e XVII, retratavam a grandiosidade e a limitação dos personagens, tanto que o autor é considerado por muitos estudiosos como um dos dramaturgos que primeiro trouxeram o herói moderno em suas peças. Dentro do nosso escopo, temos como exemplo a figura de Macunaíma, cujas características malandras o separam drasticamente do herói romântico indianista, para o qual era idealizada uma personalidade de coragem e bravura para abarcar a ideia de uma identidade nacional baseada na honra e nos princípios nobres.

Não obstante, o herói da modernidade tardia, sobre o qual teorizaremos mais profundamente nos Capítulos 3 e 4 desta tese, parece mesclar essas duas tendências. Afinal, Buscapé e Lourenço não são seres perfeitos e suas humanidades afloram pelas páginas dos romances. No entanto, no primeiro, ainda reside um resquício de idealização do garoto pobre que sobrevive ao ambiente hostil e serve de exemplo a ser seguido pelos demais, o que, definitivamente, não ocorre com Lourenço.

Para Bakhtin (2008), no estudo em que analisa as obras de Dostoiévski, dando ênfase ao caráter polifônico delas, o personagem não é um fenômeno da realidade com traços típicos sociais e características individuais prontas e acabadas. Ele é um ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo enquanto um posicionamento racional e valorativo acerca da vida e de si. “Para Dostoiévski, não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.” (BAKHTIN, 2008, p. 52). Notamos o modo como o ambiente em que vive o herói interfere profundamente na sua formação e no modo como ele se vê e se interpreta enquanto sujeito. Na modernidade tardia, as crises de identidade do herói advêm dessa mudança contextual a que se refere Bakhtin e, por isso, sua trajetória é sempre marcada por transformações identitárias.

Antes de aprofundarmos as referências teóricas a respeito da multiplicidade de identidades do herói da modernidade tardia, vamos investigar a respeito da

infância desses protagonistas e observar o quanto ela interfere na construção identitária deles dentro dos romances a serem analisados.

### 1.1.3. A infância do herói

A infância do **herói primordial**, segundo Campbell, confirma a concepção segundo a qual a condição de herói é algo a que se está predestinado, e não algo simplesmente alcançado, o que envolve o problema concernente à relação entre biografia e caráter. De acordo com seus estudos, já na miraculosa infância do herói primordial manifesta-se o princípio divino e, em seguida, em sucessão, os vários papéis por meio dos quais o herói pode representar, em sua vida, o trabalho de realização do destino (CAMPBELL, 2010, p, 311).

Em *Macunaíma*, o próprio nascimento do herói já o “desqualificaria” enquanto símbolo de perfeição, uma vez que, de modo irônico, Andrade inventa o nascimento de uma criança negra, nascida no meio do nada, de uma índia tapanhumas, ou seja, isento de características nobres ou idealizadamente nobres. A posição de herói de Macunaíma foi conquistada a partir de seu caráter, ou como queria Mário de Andrade, a partir de seu nenhum caráter.

Com Buscapé, o que vemos é a fuga de seu destino pré-marcado, afinal, a luta dele é para encontrar um caminho diferente dos demais garotos que rumam para a criminalidade, por ter medo de levar um tiro, e também para escapar do destino de trabalhador do pai, que é peixeiro. Ele deseja algo melhor, um destino diferente e, quando vê uma câmera fotográfica pela primeira vez (que registrava a morte de um dos bandidos do Trio Ternura) encontra uma possível saída para seu dilema.

Sobreviver à infância na favela é seu primeiro grande feito como um possível herói. Não morrer de tiro é seu grande desafio em vida, e são várias as vezes em que Buscapé se vê em meio ao tiroteio entre bandidos e policiais. É interessante perceber como esse fato é intensificado no filme, pois o diretor utiliza a repetição da cena em que Buscapé está no centro do fronte de batalha. Lembremos que a cena de abertura tem a fuga da galinha que alcança Buscapé na rua, deixando-o no centro da guerra entre o grupo de Zé Pequeno e os policiais. Essa mesma cena

volta a ser exibida no fim do filme, o que expõe a estrutura circular com que a narrativa é criada, sugerindo a possível leitura da trajetória de Buscapé e dos personagens do filme como um círculo vicioso.

Ser fotógrafo e perder a virgindade tornam-se os mais profundos desejos do personagem, que são alcançados somente no final da narrativa, o que aproxima Buscapé do **herói de ação**, apontado por Campbell como “aquele que é agente do ciclo, cujo símbolo é a espada e a aventura é a obtenção da noiva – sendo a noiva identificada como a vida” (CAMPBELL, 2010, p. 331). Há aqui, portanto, não uma predestinação ao heroísmo, mas uma afirmação de caráter heroico por meio da superação dos obstáculos estabelecidos pelas condições sociais, culturais e econômicas que cercam o protagonista.

A infância de Lourenço em *O cheiro do ralo* não nos é revelada. Não há referências sobre como ele chega à vida adulta, há somente o indício de que ele não conheceu o pai, pois tenta construir sua imagem por meio de objetos que ele compra de seus clientes, no antiquário do qual é proprietário e de pequenas narrativas que ele inventa sobre o progenitor. Podemos afirmar que existe aqui uma espécie de elo perdido que marca a trajetória do herói. O resultado são as malogradas ações do personagem para tentar reconstruir sua(s) identidade(s) diante da inexistência da figura paterna.

É certo que Lourenço, mesmo com o abandono paterno, não viveu na miséria financeira, afinal, ele é o proprietário de um antiquário. Sua função social é explorar a dificuldade alheia por meio de suas negociações – algo que deve ter aprendido desde cedo, visto a habilidade que demonstra ao lidar com sentimentos relacionados ao apego dos clientes com os objetos que precisam vender. Como alerta o próprio personagem, “tudo tem história” e se ele fosse pagar pelo valor afetivo dos objetos, estaria fadado à falência.

Mesmo tendo uma condição econômica favorável, o abandono marca a construção da identidade desse personagem, que se aproxima do **herói supremo**, apontado por Campbell (2010, p. 331) como “aquele que possui o cetro do domínio ou o livro da lei” – que em nossos tempos pode ser associado ao poder, portanto, à ideologia do macho, ao falo e ao dinheiro. Sua aventura é a ida ao encontro do pai – sendo o pai identificado com o desconhecido invisível. Segundo o pesquisador, “quando o alvo do herói é a descoberta do pai desconhecido, o simbolismo básico permanece sendo o dos testes e do caminho auto-revelador” (CAMPBELL, 2010, p.

332). No caso de Lourenço, essa trajetória permanece incompleta, pois ele não encontra o pai e não pode representá-lo. Quanto ao caminho autorrevelador, ele se dá conta apenas no final da narrativa, mas morre antes de alcançá-lo.

Podemos enxergar os dois profundos desejos do herói: comprar a bunda da garçonne e resolver o mau cheiro do ralo. Sabemos que o primeiro é conquistado pelo herói, mas o desfecho da narrativa sugere que essa aquisição culmina no desencanto diante daquilo que se é comprado, por ser tátil, por ser possível. Já a descoberta daquilo que causa o cheiro do ralo oferece para o protagonista uma possibilidade de uma nova aventura, que não se realiza devido à morte do herói.

## 1.2. DO HERÓI MODERNO AO HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA NOS ESTUDOS CULTURAIS

Abordaremos agora as ideias modernistas a respeito da construção da figura do **herói moderno** no Brasil do século XX, por meio de um resgate de estudos antropológicos e sociológicos da década de 1920, para, então, apresentarmos as contestações a essas ideias modernistas promovidas por pesquisadores de nossos tempos. A partir dessas reflexões, chegaremos à abordagem introdutória dos estudos sobre a figura do herói na modernidade tardia.

### 1.2.1 Herói moderno: uma busca pela identidade nacional

As produções artísticas e intelectuais tiveram grande impacto para a formação do cenário cultural do início do século XX, tendo como grande marco a Semana de Arte Moderna de 1922. Em diálogo com as renovações estéticas propostas pelos primeiros modernistas, encontramos, como afirma João Cruz Costa (1967, p. 399), a inteligência brasileira procurando “compreender e interpretar melhor a alma do povo”. Percebemos essa tendência ao analisar os poemas, romances, obras de arte, manifestos modernistas – entre os quais se destacam *Manifesto Pau-Brasil* e *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade –, bem

como as obras matrizes de Paulo Prado (1869-1943), Gilberto Freire (1900-1987) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982).

É certo que essas ideias do início do século XX vêm sendo contestadas por estudiosos de nossos tempos e nossa intenção aqui é resgatá-las para problematizá-las à luz das recentes pesquisas sobre o tema da miscigenação como formadora do caráter nacional.

Em *Retrato do Brasil*, lançado em 1928, Paulo Prado, o também participante do movimento modernista e a quem Mário de Andrade dedica a obra *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, caracteriza de modo negativo esse país no qual a mestiçagem, base da formação do herói Macunaíma e de todo brasileiro, seria a causa de grandes problemas. Segundo Prado, "o Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado". Diferentemente dos Estados Unidos da América (EUA), que, segundo o autor, reflete em sua cultura nortista um rígido puritanismo religioso e forte instinto de trabalho e colaboração coletiva proveniente dos seus colonos ingleses, segregou o elemento africano. No Brasil, "a luxúria e o desleixo social aproximaram e reuniram as raças". Para Prado, os brasileiros fazem parte de uma sociedade amorfa, que, quando da independência, ainda não tinha se formado como nação, sendo "simples aglomerado de moléculas humanas", produto das paixões desenfreadas, da busca da aventura e da ganância por riquezas fáceis (PRADO, 2001, p. 113-175).

Ao lermos esses trechos da obra de Prado, percebemos a ironia de Mario de Andrade ao dedicar a obra ao sociólogo, afinal, Macunaíma e seus desejos intempestivos por brincar e dormir são o símbolo daquilo que Prado aponta como a causa de o Brasil não progredir. Por isso mesmo, a preguiça, a ganância e a lascívia misturam-se e formam a primeira página da cartilha de formação de Macunaíma.

Sobre essas questões, vale lembrar a indagação de Roberto DaMatta, antropólogo brasileiro da contemporaneidade, que, no início do Capítulo 7 de seu livro *O que faz o Brasil, Brasil?*, aborda a malandragem e o "jeitinho" como características da cultura brasileira:

Como procedemos diante da norma geral, se fomos criados numa casa onde, desde a mais tenra idade, aprendemos que há sempre um modo de satisfazer nossas vontades e desejos, mesmo que isso vá de encontro às normas do bom senso e da coletividade em geral? (DaMATTA, 1986, p. 97)

Para esse estudioso, o dilema brasileiro residia em uma trágica oscilação entre um esqueleto nacional materializado de leis universais cujo sujeito é o indivíduo e situações nas quais cada qual se salvava e se virava como podia, utilizando para isso seu sistema de relações pessoais. Daí surge o “jeitinho brasileiro” que se revela como ação da malandragem, vista por DaMatta não apenas como uma simples singularidade inconsequente do nosso povo, mas também

como um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes, sobreviver, num sistema em que as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. A malandragem é um modo possível de ser. (DaMATTA, 1986, p. 107).

Desse modo, percebemos que as ideias de DaMatta entram em conflito com as de Paulo Prado, pois, para o primeiro, há uma área na qual a malandragem é privilegiada:

a região do prazer e da sensualidade, zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço. (DaMATTA, 1986, p. 105)

Notamos, nas reflexões de DaMatta, um tom otimista ao refletir sobre o arquétipo do malandro, pois, para ele, existem figuras, como Pedro Malasartes<sup>3</sup>, capazes de realizar uma série de transformações impossíveis ao homem comum, valendo-se da malandragem como ato de resistência para a escolha de uma vida humanamente digna.

Já para Paulo Prado, o legado dessa tendência à malandragem é reflexo da “psicologia da descoberta”, na qual os instintos da ambição do ouro e da sensualidade livre dominaram e nunca foram geradores de alegria, legando-nos um povo triste, melancólico, resultado da desilusão do ouro e da fadiga.

Na luta entre esses apetites - sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística - criava-se uma raça triste. A melancolia dos

---

<sup>3</sup> Pedro Malasartes é um personagem tradicional da cultura portuguesa e da cultura brasileira que, segundo Câmara Cascudo, é também figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. É curioso o modo como esse personagem vem parar na cultura popular brasileira e torna-se protagonista representado em vários meios artísticos. Duas óperas brasileiras trazem Malasartes como personagem: *Malazartes*, de Oscar Lorenzo Fernández e Graça Aranha, e *Pedro Malasartes*, de 1960, com Mazzaropi no papel principal. Para aprofundar o estudo sobre o personagem, sugerimos a leitura do Capítulo V do livro de Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro intitulado “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”*, no qual o estudioso analisa a origem, a construção do mito e o processo que torna Malasartes mediador entre a honestidade e a vingança.

abusos venéreos e a melancolia dos que vivem na ideia fixa do enriquecimento - no absorto sem finalidade dessas paixões insaciáveis - são vincos fundos na nossa psique racial (PRADO, 2001, p. 106).

Paulo Prado chama a atenção para os porquês do erotismo exagerado presente também na formação de nosso herói moderno:

A história do Brasil é o desenvolvimento desordenado dessas obsessões subjugando o espírito e o corpo de suas vítimas. Para o erotismo exagerado contribuíram como cúmplices - já dissemos - três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena ou a escrava africana. Na terra virgem tudo incitava ao culto do vício sexual... **Desses excessos de vida sensual ficaram traços indelévels no caráter brasileiro.** (PRADO, 2001, p. 90, grifo nosso)

Pensamos também ser relevante problematizar a ideia de Prado no que se refere à figura da escrava negra e da mulher indígena como um dos fatores que proporcionaram esse erotismo exacerbado, afinal, sabemos que historicamente elas foram vítimas de abusos sexuais, por serem utilizadas como moeda de troca entre índios e portugueses, traficantes de escravos e senhores de engenho. Além dessa vulnerabilidade, muitas dessas mulheres foram exterminadas pelos europeus e por seus próprios conterrâneos. Portanto, culpá-las pela miscigenação foi, no mínimo, um descaso quanto à condição da mulher naquela época e um equívoco cometido pelo autor.

Assim, é possível sugerir uma intencionalidade de Mário de Andrade ao criar um herói preguiçoso e precoce sexualmente, dialogando, de modo crítico, com as ideias de Paulo Prado. Na criação de Macunaíma, essas características não são colocadas como a causa dos males do Brasil, conforme Prado aponta em seus estudos, ao contrário, são essas características que ajudam o herói a sobreviver em um mundo em que os indelévels espólios culturais das invasões portuguesas assolam a nação brasileira, que, à época, tentava se modernizar.

Em *Macunaíma*, as peripécias do herói para vencer o gigante são um misto de paciência, jeitinho, esperteza, malandragem com pitadas mágicas. Seu contato com a civilização foi um grande período formativo de sua falta de caráter. A hibridez cultural<sup>4</sup> acentua suas características previamente desenvolvidas no mato virgem,

---

<sup>4</sup> Sobre hibridez cultural ler: CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006. Em seu estudo sobre culturas híbridas, Canclini também chama a atenção para a pós-modernidade e a forma com que esse período tem interferido nas relações socioculturais nas grandes megalópoles. Entretanto, não considera a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Ele prefere concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. Segundo o autor, “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais

tornando-o mais engenhoso e perspicaz, saindo-se sempre bem das aventuras em que se vê metido.

Sobre a malandragem, David K. Jackson elucida:

Há uma equivalência relativa entre os mundos que simbolizam a ordem e a desordem, tendo por resultado um mundo moral neutro, habitado por uma sociedade sem culpa, sem remorso, recalque, ou sanção, onde as ações são avaliadas somente à base de seu resultado prático [...] se a desordem é a expressão caótica de uma sociedade jovem e vigorosa, a ordem representa sua tentativa de aculturação, seguindo o velho padrão cultural colonial que serviu de regra. (JACKSON, 2003, p. 886)

Assim, conforme Jackson (2003, p. 887), o malandro vem representar as formas mediadoras e espontâneas da vida social no romance, focalizando o ato da renúncia do herói. Reconhecemos em nosso personagem Macunaíma essa função mediadora para a qual nos alerta o estudioso, pois suas peripécias ocorrem em meio ao que é certo e justo, e ao que é errado, mas de certo modo justo também. É impossível ao leitor de Macunaíma condená-lo por suas ações que estão fora das regras sociais, pois conhecemos sua origem e trajetória e elas lhe dão o aval para agir do modo com que age.

Na dialética social da malandragem, Antonio Candido (1984), ao refletir sobre o personagem Leonardo Pataca, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, afasta-o do herói pícaro, saído da tradição espanhola, e o apresenta como

o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popular de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em Macunaíma. [...] O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. (CANDIDO, 1984, p.4).

Para Candido, no Brasil, os grupos ou os indivíduos jamais tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência.

Como consequência temos uma sociedade que incorpora de fato o pluralismo racial e depois o religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em

---

ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturaram em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2006, p. XXV).

consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior larguesa à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência. (CANDIDO, 1984, p. 18).

Macunaíma é um herói proveniente de um Brasil primitivo e sua viagem à civilização o condena à margem social. Ele, num processo dialético, faz a ponte entre a cultura popular e a erudita, entre a civilização e a selvageria e é em meio a este contexto que o sujeito Macunaíma é formado e a hibridez cultural torna-se evidente.

O clássico livro *Raízes do Brasil*, lançado em 1936, de Sérgio Buarque de Holanda, também participante de 1922, começa apresentando as raízes luso, ibérica, que, segundo o autor, deram origem à forma atual de nossa cultura. Dessa matriz, também miscigenada, recebemos a influência na formação da identidade nacional que tem como herança uma cultura da personalidade na qual, segundo o estudioso, os vínculos interpessoais são os mais decisivos, o que leva à constituição de uma estrutura social frouxa e à repulsa de toda moral fundada no culto ao trabalho, traços que foram acentuados pelo latifúndio escravista. Daí o espírito de aventura, de enriquecimento sem muito sacrifício, predatório com que o português veio para cá – "o que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho; efetuado, de resto, com as mãos e os pés dos negros" (HOLANDA, 1995, p. 4-42).

Nessa civilização de raízes rurais, de acordo com Holanda, a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família. Segundo o autor, aqui as constituições são "feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias" (HOLANDA, 1995, p. 48).

Ainda sobre a questão da malandragem como característica da formação da identidade nacional, as antropólogas Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Starling, em seu livro *Brasil: uma biografia* (2015), dizem que o advento do malandro está vinculado à questão racial no país. O malandro seria a figura do mulato brasileiro que dribla o preconceito e consegue certa ascensão social por meio de favores conquistados com ginga e simpatia. Vale lembrar que Macunaíma nasce (nas

palavras do autor) preto retinto e sofre sua primeira metamorfose ainda no mato virgem, tornando-se branco por meio da fonte de água mágica. É assim que ele chega na civilização: branco. Isso certamente não o faz esquecer sua origem negra, sua miscigenação, sua preguiça, seu gingado e seu desejo por brincar.

Macunaíma revela essa essência malandra e mestiça do caráter nacional, em muitas de suas peripécias, valendo-se da malandragem para alcançar o que deseja, já que desde seu nascimento foi formado para tornar-se “esperto”. Uma cena emblemática do romance e do filme que demonstra a ocorrência dessa formação, e que tem como ambiente o seio familiar, é a cena da partilha da anta, na qual Macunaíma, mesmo tendo caçado o animal com a ajuda de Sofará, fica somente com as tripas, demonstrando que o trabalho e o esforço não valem a pena, pois sempre há os que exploram e ficam com a melhor parte do produto do esforço. Essa escolha de Andrade ao retratar os ensinamentos de Macunaíma ainda no mato virgem nos faz refletir sobre o fato de que a usurpação do trabalho alheio não se restringe à vida na cidade, pois ela ocorre também na vida selvagem.

Gilberto Freyre, na avaliação de Renato Ortiz (2006), representa o ápice da corrente interpretadora do Brasil como "país cadinho", fundando uma interpretação do Brasil que sublinha o mestiço como definidor da nossa identidade e responsável pelo nosso atraso social. Com Freyre e sua obra *Casa grande & Senzala*, lançada em 1933 – em que dissecou a formação da nossa híbrida sociedade patriarcal-agrária-escravocrata e monocultora –, o Brasil ganha uma "carteira de identidade" (ORTIZ, 2006, p. 42), pois a mestiçagem passa a ser vista positivamente.

A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que doutro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, estremando a sociedade brasileira em senhores e escravos [...] foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadradona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil - sendo o brasileiro definido como um homem sincrético, fruto do cruzamento de três raças. Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro" (FREYRE, 2003, p. 331).

Desse modo, percebemos a criação do personagem Macunaíma em diálogo constante com os pensamentos a respeito do caráter do brasileiro, por vezes confirmando-o, mas sem deixar de refleti-lo criticamente.

Mas, ora, será mesmo possível dizer algo semelhante a respeito do povo brasileiro em pleno século XXI? Quem ousaria afirmar que o brasileiro não gosta do trabalho e que não respeita as leis, assim de forma tão generalizada? É certo que parcela da população pode ser aproximada dessas características abordadas por Holanda, Prado ou Freire, afinal, a estrutura proporciona a prática da corrupção e do jeitinho. Senado, Câmara de Deputados, entre outros rincões deste país são terreno fértil para a proliferação de corruptos, malandros e bandidos. Mas a quem serve a perpetuação do discurso de que o brasileiro é malandro? Certamente esse não é o modo como gostaríamos de nos ver e de sermos vistos pela comunidade internacional. Portanto, percebemos um declínio desse discurso e, desse modo, justifica-se o surgimento de outra forma de construção do caráter nacional, como veremos mais adiante.

Daremos sequência à análise mais aprofundada do personagem Macunaíma no próximo capítulo desta tese, mas antes precisamos abordar as teorias de formação do herói da modernidade tardia.

### 1.2.2 Herói da modernidade tardia: malandros e bandidos x trabalhadores e artistas

Segundo Anatol Rosenfeld, em seu artigo *Literatura e personagem* (1970), “a grande obra de arte literária (ficcional) é o ambiente propício para nos defrontarmos com “seres humanos” de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)” (ROSENFELD, 1970, p. 49). Percebemos que os personagens se encontram integrados em um denso tecido de valores de ordens cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes diante dessas prerrogativas. Muitas vezes, debatem-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Ernest Cassirer menciona que “ao afastar-se da realidade, elevando-se ao mundo simbólico, o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e a profundidade.” (apud ROSENFELD, 1970, p. 49). Rosenfeld

cita Goethe para afirmar que por meio da arte, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade (ROSENFELD, 1970, p. 49).

E é com essa intenção que convidamos o leitor para um mergulho na vida de Macunaíma, Buscapé e Lourenço. Não temos o intuito de revelar verdades absolutas sobre eles, mas desejamos provocar o desejo de conhecer suas trajetórias, seus desejos e suas aventuras para que possamos apreender a realidade de outro prisma.

Alba Zaluar, ao refletir a respeito dos símbolos sociais, menciona que não há como eliminar o jogo que existe em qualquer cultura e qualquer classe social; segundo a estudiosa, “entre o implícito e o explícito, entre o inconsciente e o consciente, quando os sinais de falta de direção da sociedade estão por toda parte, quando as tradições se esvaem” (ZALUAR, 2002, p. 56). Nas obras aqui analisadas esse jogo está presente e suas regras expressam-se por intermédio da construção de personagens que se tornam conscientes desses conflitos e, por isso mesmo, demonstram profundo inconformismo diante de sua condição social.

Em *Macunaíma*, percebe-se a construção intencional da miscigenação e a busca do herói, em meio ao conflito entre o primitivo e o moderno, por algo que lhe dê o sentimento de pertença que, ao final da trajetória, parece impossível. Já em *Cidade de Deus*, Buscapé nasce em meio a uma sociedade em que o destino dos jovens da comunidade em que se insere não o atrai. Apesar de não ser ele o reflexo daquilo que a socióloga chama de *revoltado* – tão presente nas falas de seus entrevistados quando se referem aos meninos que seguiram o caminho do crime e que são apontados como bandidos – nosso herói tão pouco encaixa-se bem na figura do trabalhador assalariado. Ele procura outro rumo, pois tem consciência da exploração que os trabalhadores sofrem na sociedade. Para pensar o caminho de Buscapé, é interessante dialogar com as reflexões de Zaluar, a partir de sua imersão na *Cidade de Deus*, a respeito da transformação da figura do malandro e da constituição do bandido, e ambos se opõem à figura do trabalhador.

Para a socióloga, a figura do malandro hoje está em extinção, mas mantém relação direta com o bandido porque ambos têm em comum o horror ao trabalho (ZALUAR, 2002, p. 149). Concorda ela com Roberto DaMatta, que afirma que “o modelo paradigmático do malandro construiu-se na consciência popular como o horror ao “batente”, à disciplina do trabalho e às obrigações familiares” (apud ZALUAR, 2002, p. 149). Essa figura do malandro é perceptível na construção de

Macunaíma, que, como já dissemos, tem como lema a ode à preguiça. No entanto, a pesquisadora enfatiza o surgimento da arma de fogo e a opção pelo tráfico como elementos que distinguem bandidos e malandros. Segundo Zaluar, a introdução da arma de fogo entre eles marca uma mudança na história da criminalidade:

[...] Ao contrário do malandro, ele (o bandido) não sobrevive por não ter a malícia, a lábia ou a habilidade como “armas” para vencer. A mesma “máquina” que é a fonte de seu poder mata-o nesta guerra implacável. Bandido, dizem, é quem “arma sua própria morte”. Malandro é o termo usado para quem, num passado recente, recusava-se a trabalhar e usava várias habilidades pessoais para sobreviver, fosse explorando mulheres, fosse enganando os “trouxas”, fosse jogando carteados, fazendo samba ou dedicando-se à boemia. Não precisavam da “máquina”. Usavam quando muito a navalha nas brigas do morro e eram admirados pela sua elegância no vestir. Hoje, dizem, “malandro é quem sobrevive”. (ZALUAR, 2002, p. 149)

E para sobreviver, o sujeito tem de escapar do tiro, da polícia corrupta, do tráfico e do destino de “otário de marmitta”, este último visto por eles como o escravo que trabalha de segunda a segunda por irrisórios salários, um escravo que se submete a patrões e chefes autoritários que o humilham com ordens ríspidas (ZALUAR, 2002, p. 156). É certo que essa aversão pelo trabalho assalariado está relacionada também ao desejo desses jovens de se destacarem socialmente, e por isso os salários de subsistência, o rótulo de morador da periferia, o fato de alimentar-se mal e de estar fora do modelo de consumo capitalista não é um chamariz para esses garotos e essas garotas. Afinal, na criminalidade e no tráfico, eles encontram um modo mais rápido de ganhar dinheiro e respeito na comunidade, a despeito do risco constante de morte.

Essa reflexão acerca das transformações do malandro e do bandido e, conseqüentemente, da distância para com a figura do trabalhador é bastante propícia para pensarmos nas transformações da figura do herói moderno para a construção da(s) identidade(s) do herói da modernidade tardia. Se no início do século XX a figura do malandro era associada ao caráter nacional, como defendem Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado, e o herói, portanto, carregava essa marca de sobrevivência ao contexto hostil por meio da malandragem e do jeitinho, hoje, o bandido não pode ser relacionado à figura de herói, pelo menos não no discurso vigente na obra aqui analisada.

É certo que, na prática, não são poucos os bandidos vistos como os Robin Woods contemporâneos dentro das comunidades em que atuam. Ilustra aqui a figura do próprio Zé Galinha, bandido que realmente viveu na Cidade de Deus e foi

recriado tanto no livro como no cinema. O bandido boa-praça, que ajuda “as pessoas de bem” da comunidade, mas não economiza balas para a conquista de seu território. Entretanto, defendemos que, na obra *Cidade de Deus*, a figura do bandido não se associa à imagem do herói, pois já se delineia seu destino: a luta pelo poder e a morte precoce. O herói da modernidade tardia, na Cidade de Deus, é aquele que sobrevive. Por isso, Buscapé é o herói, porque ele foge da vida de bandido e encontra nos estudos e na arte (fotografia) o caminho para escapar do destino traçado para a maioria. Por conseguinte, ele se destaca na multidão, afinal, desde pequeno o garoto não se conforma com o papel a ele reservado na sociedade, pois não desejava seguir o exemplo do pai (trabalhador), nem o do irmão (bandido) e, por decisão pessoal e um apoio do acaso, aproxima-se da figura do artista.

A arte feita nas periferias tem sido reconhecida em diversas vertentes. Zaluar chama a atenção para a figura do carnavalesco e dos compositores e afirma que, como artistas, são eles que se distinguem dos demais vizinhos e se destacam do “povo” pelo dom especial da arte.

Há aqui um tema para discussão, afinal, a arte não é uma questão de dom ou talento, mas de trabalho. Um trabalho que se destaca socialmente, por isso, não facilmente relacionado com o trabalho assalariado que ninguém valoriza. Ser um artista não é sinônimo de ser “otário de marmitta” e a escolha desse destino não depende apenas de “dom”, “talento” ou “meritocracia”. Existe uma tendência de relacionar o destino do herói artista à sorte, ao dom ou ao talento, no entanto, como nos alerta Paulo Venturelli, em seu artigo *A leitura do literário como prática política*,

Nossa sociedade, especialmente a escola, é pródiga em alimentar mistificações. É comum encontrarmos afirmações acerca do escritor X, Y, ou Z que seria um gênio, que teria o dom de escrever, que receberia em certos momentos a inspiração. Claro, se o mundo é capitalista, valoriza assim, o capital, não o trabalho. Gênio, dom, inspiração seriam os capitais invisíveis que os grandes recebem. [...] O mesmo se transporta para a literatura (**e demais manifestações artísticas**), dificilmente vista como trabalho. Essa é mais uma forma das ideologias hegemônicas justificarem as classes sociais: o autor é um gênio inspirado, leitor, enquanto você, não passa de pobre miserável. Sua única saída é aceitar esta posição. Você não tem o dom, não é capaz de criar. E a história da leitura do próprio autor, seu duro aprendizado, quantas vezes ele fez e refez o mesmo texto até chegar àquele resultado que conhecemos, tudo isso é escamoteado, camuflando-se o empenho dos autores em meio aos brilhos do talento natural. [...] Lembremos de Guimarães Rosa: "Genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho". (VENTURELLI, 2002, p. 157, grifo nosso)

Aquela ideia da arte relacionada a algo intrínseco-inato ao sujeito foi amplamente disseminada justamente para que nem todos possam se enxergar como tal. Afinal, não haveria espaço para todos os meninos pobres tornarem-se artistas, modelos ou jogadores de futebol. Como bem alerta Venturelli,

Em nosso país, governo, empresários, banqueiros, artistas, jogadores, apresentadores de tevê garantem polpudos salários, concentrando privilégios tidos como direitos. [...] Anestesiados pelo fetiche do consumo, enfronhamo-nos nas lojas e procuramos conter o vazio que nos assola. Vivemos esquecidos de um projeto cultural para a vida, projeto esse que nos dê norte e sul que se projetem para além do raso sobreviver cotidiano. O quadro desolador que vemos pelas esquinas não é produto da natureza, nem desígnio dos deuses. Foi composto por nossa história, por nós e por aqueles que insistem em deixar o Brasil como um lugar periférico. (VENTURELLI, 2002, p. 152)

Sem essa consciência a respeito do que move alguns jovens para o “caminho do bem” ou para o “caminho do crime”, sem essa discussão sobre os porquês que impulsionam Buscapé para a sobrevivência em sua trajetória, não entenderíamos o discurso subjacente à sua criação.

### 1.2.3 A crise de identidade dos heróis da modernidade tardia

O herói da modernidade tardia não se restringe à figura do garoto pobre que sobrevive ao ambiente hostil, ela também se revela no homem bem-sucedido, ou filho da classe alta que não se reconhece nos valores em que fora criado. O sujeito em plena crise de identidade tem sido uma escolha bastante corrente em nossa produção literária contemporânea e objeto de estudos da Sociologia e da Antropologia. Mas antes de continuarmos a refletir sobre a crise de identidade contemporânea, é preciso resgatar as concepções de identidade que vigoraram até então.

De acordo com Stuart Hall (2004, p.2), temos três concepções de identidade. O **sujeito do Iluminismo** é considerado como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consiste em um núcleo interior que emerge pela primeira vez quando do nascimento do sujeito e com ele se desenvolve, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo no decorrer da existência do indivíduo. O núcleo do “eu”, dentro dessa perspectiva, é a

identidade de uma pessoa. Notamos, por esse prisma, um modo bastante individualista de ver o sujeito, percebendo-o como alguém que traz dentro de si algo inato, e sua existência gira em torno do seu jeito único de ser.

Já a concepção que considera o sujeito como **sociológico** e o compreende como alguém que reflete a crescente complexidade do mundo moderno, traz a ideia de que este núcleo interior do sujeito não é autônomo e autossuficiente, mas é formado na relação com outras pessoas que interagem com o indivíduo. Segundo os defensores dessa concepção, as pessoas próximas do sujeito são mediadoras entre ele e os valores, sentidos e símbolos do contexto em que ele vive. Para essa visão clássica do sujeito sociológico, a identidade é formada a partir da interação entre o eu e a sociedade. No entanto, muitos defendem a permanência de um núcleo ou essência interior que é o “ser real”, mas este é formado e modificado em um diálogo contínuo com os contextos culturais exteriores e as identidades que essas sociedades oferecem.

O que difere essa visão da “atual”, chamada por Stuart Hall de **pós-moderna**, é justamente esse último ponto, pois esses novos estudos defendem que não há no sujeito um núcleo primordial. O que existe é a fragmentação desse sujeito que não mais se reconhece em uma única e imutável identidade, mas em diversas identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas que são suscitadas de acordo com o contexto em que se insere o indivíduo. Nesse sentido, o sujeito não é bom ou mal, ele é bom e mal, mas revela sua bondade ou maldade de acordo com o que exige a ocasião. “A identidade aqui torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2004, p. 16).

A partir dessa premissa, o sujeito da pós-modernidade ou da modernidade tardia assume diferentes identidades em momentos diversos, identidades estas que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Por esse motivo, veremos em Lourenço o reflexo e a refração dessa crise identitária, na qual vigora a incoerência nas ações e nos valores defendidos.

Sociólogos e antropólogos discorrem, contraditoriamente, sobre a pós-modernidade, uns com mais otimismo, outros nem tanto, mas há entre os autores que aqui mencionamos um ponto em comum: a questão da crise de identidade do sujeito na contemporaneidade.

Para Terry Eagleton, a crise de identidade emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de “políticas de identidades” (EAGLETON, 1998, p. 7). Ainda segundo Eagleton,

a pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando as normas do Iluminismo, o autor vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência das identidades. (EAGLETON, 1998, p. 7)

Na visão de Anthony Giddens (2002), o projeto reflexivo do eu, que consiste em manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente revisadas, tem lugar no contexto de múltipla escolha filtrada por sistemas abstratos. Na vida social moderna, afirma o teórico, a noção de estilo de vida assume um significado particular: quanto mais a tradição perde seu domínio e quanto mais a vida diária é reconstituída em termos do jogo dialético entre o local e o global, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções (GIDDENS, 2002, p. 12-13).

Se a crença em uma identidade única e imutável não passa de uma ficção que o sujeito faz sobre si mesmo, como alerta Stuart Hall (2004), então, a crise de identidade que assola a modernidade tardia consiste justamente na percepção que o próprio sujeito tem de si, em meio ao contexto em que se insere.

Na alta modernidade, a influência de acontecimentos distantes sobre eventos próximos, e sobre as intimidades do eu, se torna cada vez mais comum. A mídia impressa e a eletrônica obviamente desempenha um papel central. A experiência canalizada pelos meios de comunicação, desde a primeira experiência da escrita, tem influenciado tanto a auto-identidade quanto as criações das relações sociais. (GIDDENS, 2002, p. 12)

Diante desse fato, alguns desses estudiosos defendem a ideia de uma multiplicidade de identidades (inclusive conflitantes) em um mesmo sujeito, pois elas são sociais e se formam de acordo com as influências e relações dialógicas entre o sujeito e o contexto e também entre o sujeito e a imagem que ele faz de si mesmo.

É certo que as concepções que aqui apresentamos de modo bastante simplificado têm seus desdobramentos teóricos que não nos cabe aprofundar. No

entanto, é importante tê-las em mente, afinal, é nesse contexto de questionamento da identidade do sujeito que surge o personagem Lourenço. Esse homem de meia-idade, dono de um antiquário e de um temperamento complexo, capaz de atitudes mesquinhas e, contraditoriamente, benevolentes, dependendo da “cara do freguês”. Como veremos no último capítulo desta tese, Lourenço é construído por meio da relação entre o poder do capital e o fracasso da existência humana. Nas suas relações sociais, ele é o detentor do poder de compra, no entanto, isso não lhe garante a felicidade prometida, nem a satisfação de seus impulsos e desejos tão humanos. Ele não se classifica como bandido, afinal, ele trabalha, e vai para o “batente” todos os dias, mas não pode ser colocado na posição do “otário de marmitta” ou de artista, afinal, ele nada cria artisticamente, nem tão pouco se submete às ordens externas em troca de um mísero salário. Cabe ao Lourenço lidar com o papel social do patrão. Mas o cotidiano entediante em que vive, a bunda e o cheiro do ralo estão ali para desestabilizá-lo, para provocá-lo a repensar sua condição enquanto sujeito. Seu inconformismo nasce de sua própria humanidade, de seu desejo de saber sua origem e reconhecê-la no cheiro do ralo. Seu conflito é interno, mas revela, por meio dele, o conflito social contemporâneo que causa a crise de identidade.

Nesse sentido, a obra de Lourenço Mutarelli traz um protagonista com um estilo de vida muito diferente daquele que Macunaíma e Buscapé foram obrigados a escolher. Mesmo sendo próximo no que se refere ao contexto histórico de Buscapé, Lourenço tem uma origem e uma trajetória bem diferentes, pois sua aventura é de outra ordem. Lourenço não busca sobreviver, ele busca autoconhecer-se, por isso, a construção simbólica da figura paterna se faz presente na formação desse herói e a presença do ralo que simbolicamente representa o eu do personagem.

Seguimos agora para a análise particular da formação de cada um desses três personagens, na qual pretendemos aprofundar essas primeiras impressões aqui delineadas.

## 2 DO FUNDO DO MATO VIRGEM: REFLEXÕES SOBRE O HERÓI MACUNAÍMA NA LITERATURA E NO CINEMA

*Por que você faz cinema?  
Para chatear os imbecis  
Para não ser aplaudido  
depois de sequências dó de peito  
Para viver a beira do abismo  
Para correr o risco  
De ser desmascarado  
pelo grande público*

(Trecho da canção **Por que você faz cinema?**, de Joaquim Pedro de Andrade e Adriana Calcanhoto)

Longe da prepotência de responder à questão que dá título à canção, temos como objetivo deste capítulo investigar a formação do herói moderno por meio da análise do personagem Macunaíma, tanto na sua criação literária quanto na sua releitura cinematográfica.

Joaquim Pedro de Andrade, cineasta que recriou Macunaíma para o cinema, era formado em Física e enveredou para os caminhos artísticos por volta de 1957, momento em que se dedicou à criação cinematográfica, de cunho bastante documental, sem abandonar a ficção. Sua obra mais aclamada pela crítica é *Macunaíma* (1969), releitura do romance homônimo publicado em 1928 por Mário de Andrade, cujo enredo poderia ser sintetizado como uma rapsódia que traz como protagonista um herói de nossa gente que se forma a partir de seu contato com o outro e com o ambiente em que se insere. Suas raízes miscigenadas formam sua principal característica: a falta de caráter. Sua cultura popular em diálogo com a civilização é o grande conflito gerador da força motriz da narrativa.

Não há porque, neste trabalho, estendermo-nos na contação dessa história já tão estudada no meio acadêmico. Aqui, concentraremos nossos esforços para investigar a formação do herói Macunaíma, personagem criado por Mário de Andrade pouco antes dele partir para as viagens pelo norte do Brasil. Além das experiências de viagem, o autor modernista teve também a influência da obra do antropólogo Koch-Grünberg e do diálogo com as ideias modernistas da época para a criação desse protagonista lido por muitos como o símbolo do caráter nacional da modernidade brasileira. Devido à mudança drástica de contexto histórico escolhido por Joaquim Pedro de Andrade (lembramos que no filme o herói Macunaíma vive suas aventuras durante a ditadura militar brasileira), interessa-nos investigar o modo como

Macunaíma foi recriado por Joaquim Pedro de Andrade e o modo como a sua formação ocorre também na obra fílmica.

Para isso, analisaremos, em um primeiro momento, o diálogo de Macunaíma com um ideal de herói moderno, com base nos preceitos modernistas já apresentados no Capítulo 1 e defendidos nos manifestos da época da primeira fase desse movimento literário. Diante disso, surgem algumas questões: qual a intencionalidade na criação de um personagem em formação que nasce no mato virgem e viaja para São Paulo atrás de seu muiiraquitã? Em que medida o meio em que ele se insere interfere nessa formação? A falta de caráter do personagem tem origens históricas, sociológicas, antropológicas ou é mera ficção? É possível reconhecer em Macunaíma o reflexo e a refração do caráter nacional da época?

Em um segundo momento, concentraremos a análise na recriação cinematográfica desse personagem para um novo contexto – o Brasil sob a ditadura militar das décadas de 1960 e 1970. As questões que movem essa abordagem são: em que medida a mudança de contexto histórico interfere na construção desse personagem? De que modo o discurso ideológico do Macunaíma do cinema dialoga com o Macunaíma do romance? As características do herói moderno interferem na sua recriação em um contexto histórico diferente?

Além dessas primeiras questões, realizaremos uma análise comparativa entre as duas obras no que se refere ao enredo e à formação de Macunaíma como herói. Com relação às linguagens literária e cinematográfica, Macunaíma já foi analisado por muitos estudiosos, com os quais manteremos diálogo, mas não nos ateremos como objeto específico de análise.

Para orientar essa leitura, consideramos as ideias de Linda Hutcheon (2006) a respeito da adaptação cinematográfica e sua autonomia enquanto obra de arte, desmistificando a ideia da superioridade da obra literária em detrimento da obra cinematográfica. A quebra do paradigma de “fidelidade” ao texto “original” é uma das questões levantadas por Hutcheon e nos ajuda a ler a obra fílmica respeitando a liberdade criativa do cineasta. Essa discussão mostra-se elucidativa no sentido de realizar uma análise da obra fílmica de modo emancipatório que considerará o filme a partir de seus elementos constituintes e sua intencionalidade, e não de uma ilusória relação de fidelidade para com o romance de Mário de Andrade.

## 2.1 MACUNAÍMA: A FORMAÇÃO DO CARÁTER NACIONAL NA LITERATURA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

*aqui somos mestiços mulatos  
cafuzos pardos mamelucos sararás  
crioulos guaranisseis e judárabes  
[...]  
somos o que somos  
inclassificáveis  
[...]  
não há sol a sós*

(Trecho da canção **Inclassificáveis**, de Arnaldo Antunes e Chico Science)

O trecho da canção "Inclassificáveis", composta por Arnaldo Antunes e Chico Science, provoca a questão que nos direciona na análise de Macunaíma, visto aqui não como símbolo do brasileiro, mas como uma síntese das ideias modernistas que formam a imagem do herói moderno tão diferente daquele romântico indianista. A miscigenação de nossa gente é o que torna Macunaíma mestiço e incapaz de expressar um único e imutável caráter, ou como queria o autor, quais são os motivos que fazem desse personagem um sujeito sem nenhum caráter. Stuart Hall (2004), ao refletir sobre a formação do sujeito moderno, afirma que a Sociologia forneceu uma crítica do "individualismo racional" do sujeito cartesiano:

*[A sociologia localizou] o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas, as quais, argumentava, subjaziam a qualquer contrato entre sujeitos individuais. Em consequência, desenvolveu uma explicação alternativa do modo como **os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham.** Essa "internalização" do exterior no sujeito, e essa "externalização" do interior, através da ação no mundo social [...], constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. (HALL, 2004, p. 31, grifo nosso)*

A partir dessa reflexão sociológica a respeito da formação do sujeito moderno, inferimos que a construção identitária de um indivíduo na modernidade ocorre em seu contato com o outro, com os contextos social e histórico em que se insere e, em um processo dialógico, o indivíduo também transforma o mundo social. Diante disso, pensemos como é formado Macunaíma, o herói de nossa gente. Para tanto, comecemos com o contexto histórico da obra, as possíveis motivações estéticas de seu autor e a leitura deste herói a partir de suas ações na narrativa.

*Macunaíma: um herói sem nenhum caráter* é o romance modernista de Mário de Andrade, publicado em 1928, em meio aos escândalos que a Semana de Arte Moderna de 1922 ainda provocava. Sabemos que a primeira recepção da obra foi bastante polêmica e não faltou quem aproximasse o protagonista com as ideias do Movimento Antropofágico. Em carta trocada com Alceu Amoroso Lima, em 19 de maio de 1928, Andrade questiona essa relação: “Macunaíma já é uma tentativa tão audaciosa e tão única [...], os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento [...] eu complicá-lo ainda com a tal de antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência”.

O fato é que o autor cria um dos personagens mais relevantes da literatura nacional, cuja miscigenação realiza-se não apenas física, mas comportamental, religiosa e linguisticamente, chamando a atenção de críticos da época que debatiam entre si as possíveis leituras dessa figura. Conforme os estudos de José de Paula Ramos Jr. (2006) a respeito da primeira recepção de *Macunaíma*, ele menciona que Mário de Andrade, desde o princípio, preocupou-se com uma provável crítica ao seu romance de forma que o aproximasse das ideias modernistas. Outra preocupação do autor era referente à presença do que ele mesmo chamava de *imoralidades* que poderiam causar escândalos indesejáveis.

Esse fato fica evidente quando é atribuída a Mário de Andrade a autoria da primeira resenha sobre o livro, publicada em 07 de agosto de 1928, no *Diário Nacional*, a qual, por pudor ou mesmo modéstia, ele não assinou, mas que revela ao leitor dados sobre a concepção estética da obra, a influência de Koch-Grünberg e sua obra *Vom Roraima Zum Orinoco* e outros indícios que confirmam a afirmação de Silviano Santiago (1996, p. 189) de que Mário de Andrade foi o primeiro crítico de seu livro. É relevante conhecer essa curiosidade, uma vez que o autor se vê provocado a defender a sátira que *Macunaíma* representa é pelo fato de bem saber que sua rapsódia pode sim ser lida como um reflexo das ideias modernistas então em pauta.

Segundo Ramos Jr. (2006), foi o artigo de Alceu Amoroso Lima, sob pseudônimo de Tristão de Ataíde, publicado n’*O Jornal*, de 09 de setembro de 1928, que revelou para o público a existência de manuscritos de dois prefácios de *Macunaíma* não publicados, os quais foram confidenciados a Lima e, posteriormente, utilizados pelo crítico para retificar a ideia de que o livro fosse “a

primeira realização da nova escola do realismo indianista”, recém-lançada por Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*.

Para Lima, *Macunaíma* era anterior ao mencionado manifesto e não deveria ser associado ao “neoindianismo paulista”. Mas vem de Tristão de Ataíde também a primeira interpretação do personagem Macunaíma associada à ideia de herói nacional:

Tristão de Ataíde considera o herói ameríndio como um espírito do mal, [...] embusteiro, trapacista e enredador”, cujo nome, formado do étimo “Maku” (mau) e do sufixo “ima” (grande), apresentava-se “bem correspondente ao caráter nefasto e intrigante do herói”, reverenciado como uma espécie de demiurgo pelas tribos caribes. O crítico também assinala: “toda a estrutura do livro e grande número de suas aventuras estapafúrdias são a reprodução, por vezes fiel, das aventuras de Macunaíma e seus irmãos, em suas lutas com o ogro Piaimã”. Ressalva, porém, ser o livro não simples “romanceação de lendas amazônicas”, mas algo muito mais complexo – **a busca “por uma expressão nacional, por um herói nacional, por uma cultura nacional”**. Para certificar essa afirmação, vale-se do primeiro prefácio, citando a passagem em que Mário de Andrade se refere à ausência de caráter do herói indígena, supostamente correspondente à do brasileiro, sendo a noção de caráter entendida como “realidade moral”, mas também como “entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal”. (RAMOS, 2006, p. 22-23, grifo nosso)

É certo que Macunaíma está longe de ser classificado ou categorizado, pois, como já alertava Darcy Ribeiro (1988, p. XVIII), “Macunaíma permanece um mistério”, mas a leitura desse personagem como a representação de um herói nacional do início do século XX aparece desde a sua primeira recepção, não só por Tristão de Ataíde, mas também por Cândido Motta Filho, Alcântara Machado e até mesmo Oswald de Andrade, que via a obra como “A nossa Odisseia”. Guardadas as devidas diferenças de opinião desses críticos sobre a obra, um fato comum observado nas resenhas é a leitura do personagem Macunaíma como um símbolo do brasileiro, ideia que causa repulsa a Mário de Andrade. A ele soma-se a voz de Ascenso Ferreira, que, em matéria publicada no *Diário Nacional*, em 28 de novembro de 1928, discorda da ideia de Macunaíma ser um símbolo do caráter nacional, por perceber, assim como Mário de Andrade, que a sátira presente na obra é parte constituinte do projeto estético-ideológico do modernismo crítico. Conforme as palavras de Ramos Jr.:

Para Ascenso, a personagem não fora construída com o propósito de simbolizar o homem brasileiro, mas de constituir a figura de um herói desprovido de “todas as qualidades boas do brasileiro”, a fim de castigar a “verdadeira sistematização de falta de caráter moral, principalmente nos meios citadinos que fazem a parte representativa da civilização do Brasil para o estrangeiro”.

O poeta de *Catimbó* associou a construção da personagem ao “espírito satírico da obra” e viu nesse, e não propriamente no herói, o “simbolismo” do livro, que se manifestaria profusamente – por exemplo: no refrão “Pouca saúde e muita saúde os males do Brasil são”; na “Carta pras Icamiabas”; na freqüente menção a “muitos empregados públicos”; no advogado que assalta os bolsos do morto; na mentira “a que o ‘herói’ é sempre arrastado”; “na consciência deixada [na ilha de Marapatá] [...] ao ter de entrar em contato com a civilização”. Nas críticas inerentes à sátira, Ascenso Ferreira discerniu “uma surpreendente feição de simbolismo moderno”, diverso daquele utilizado por Flaubert em *Salambô* ou do simbolismo romântico de que José de Alencar se valera. O que distinguiria o “simbolismo” de *Macunaíma*, segundo o articulista, seria “o traço de dinamismo e de solução rápida”, característico do “lendário brasileiro [...] em contraste com o lendário de outros povos”. (RAMOS, 2006, p. 47-48)

O fato é que entre a intenção do autor e as leituras possíveis desse personagem existem espaços para a construção de sentido por parte do leitor, por vezes, jamais intencionado por quem criou a obra. Não cabe a este estudo resolver a polêmica sobre Macunaíma ser ou não ser um símbolo do brasileiro, mas, por meio da análise, pretendemos entendê-lo como um herói moderno, cujas características se opõem aos heróis da modernidade tardia. Com o intuito de investigar essa possibilidade de leitura do personagem, analisaremos agora como se formou essa falta de caráter em nosso herói Macunaíma.

Sabemos que, a partir das ideias do movimento modernista promulgadas, entre outros meios, nos manifestos *Pau-Brasil* e *Antropófago*, havia naquela circunstância de efervescência cultural um ideário de construção de uma identidade nacional que se distanciava do modelo romântico idealizador da nação brasileira, principalmente, na sua fase indianista, na qual o índio era a imagem do herói perfeito, corajoso, honrado e simbolizava o caráter nacional idealizado pelos românticos.

Assim, além da nova estética promovida em diversas linguagens artísticas, intencionava-se também criar uma nova visão do Brasil e do povo que aqui habitava. No início do século XX, era urgente aos intelectuais cantar o Brasil como ele era, sem os academicismos vigentes, sem a linguagem empolada dos parnasianos, sem a idealização de seus heróis. Para isso, pregava o *Manifesto Pau-Brasil*:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá o ouro e a dança.

§ § §

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. (ANDRADE, 1959, p. 25)

Em diálogo com a ideia de ser regional e puro em sua época, Mário de Andrade investe em seu projeto intelectual. Prenhe da leitura da obra já mencionada de Koch Grömborg (que trouxe o herói e boa parte dos mitos refundidos no texto), o autor delineou seu romance que seria parcialmente redigido antes da viagem para o Norte e Nordeste do país. Foi nessa viagem também que Mário escreveu *O turista aprendiz*, publicado postumamente por Telê Porto Ancona Lopez, em que o artista relata suas experiências da travessia realizada em companhia de Dona Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha e a filha de Tarsila do Amaral e que certamente influenciou na escrita de *Macunaíma*.

Durante a viagem, o poeta paulista relatou suas experiências com a cultura e a natureza locais, dando ao público a chance de conhecer o Brasil supostamente esquecido. Assim como seu personagem, na época da escrita do seu livro, Mário de Andrade também está em trânsito. A viagem de Mário segue a direção oposta daquela empreendida por *Macunaíma*. Ele é o homem civilizado que vai para o mato virgem. Mas o que Mário de Andrade encontrou nessa viagem de tão diferente e exuberante? De que modo essa experiência de viagem relaciona-se com seu processo criativo em *Macunaíma*? Começamos essa reflexão analisando a primeira parte da obra na qual o protagonista ainda está no mato virgem.

### 2.1.1 Do fundo do mato virgem... Opa! Que mato virgem é esse? Quem vem lá?

Essa é a história de um viajante. *Macunaíma* é um herói em transição. Os acontecimentos no mato virgem podem ser lidos como uma preparação para a grande viagem que revela o confronto entre a cultura popular e a civilização. Porém, antes de abordarmos o momento de travessia de nosso herói, é preciso direcionar nosso olhar para seu nascimento e sua família: primeiro ambiente de formação do caráter ou da falta de caráter de *Macunaíma* e, por que não, momento de sua primeira viagem.

Entendemos a família como a primeira esfera social de formação do sujeito. Ali ele é recebido e as primeiras moldagens de seu caráter são realizadas. A escolha do nome do personagem não é uma simples coincidência. Segundo Daniel Faria,

Ao falar da etimologia de Makunaima, "o grande mau", o antropólogo alemão (Koch-Grünberg) aludiu ao fato de os missionários ingleses, em suas traduções da Bíblia para os Arawoio, usarem Makunaima como termo equivalente para o deus cristão. A equivalência era possível porque Makunaima, em alguns dos relatos indígenas, funcionava como uma espécie de demiurgo — aspecto também aproveitado para a **caracterização de Macunaíma na rapsódia de Mário de Andrade, como um herói que aqui e ali semeava alguns dos lugares-comuns da brasilidade, criando gestos, palavras e costumes**. A situação histórica de Mário e dos missionários ingleses era, obviamente, bastante diversa, mas eles tiveram um solo comum que tornava possível ao poeta paulista, e a seus leitores, ler em Makunaima uma alegoria possível para a condição nacional brasileira, num trabalho de tradução que correspondia, de fato, a uma forma de apropriação. (FARIA, 2006, p. 279, grifo nosso)

A escolha de Mário de Andrade em realizar o nascimento de Macunaíma no mato virgem, às margens do Uraricoera, é intencional e dialoga com seu projeto intelectual de viajar pelo norte do Brasil em busca da essência da brasilidade. Essa decisão do autor influencia diretamente na formação do caráter do herói, pois seus referenciais dialogam com o folclore daquela região, com a luta pela sobrevivência em um ambiente, muitas vezes, hostil para os parâmetros civilizados, e com o modo como se constitui sua relação com o outro e com o ambiente formado pela natureza brasileira. Esses fatores marcam a formação singular do herói moderno enquanto sujeito:

O que se expressou, sobretudo, na descrição da terra natal de Macunaíma, o "fundo do mato-virgem". Espaço de metamorfoses, de seres encantados, onde Macunaíma preparava suas artimanhas, motivadas, sobretudo, pela indolência e pelo erotismo. Nos primeiros capítulos da rapsódia de Mário de Andrade, o protagonista enfrentaria monstros da mitologia indígena, como o Curupira, e, depois de algumas peripécias, encontraria Ci, a Mãe do Mato. Esta faria de Macunaíma o Imperador da região e lhe daria a pedra verde sagrada, a muiraquitã. Desta forma, a configuração do espaço narrativo de Macunaíma levava à construção de metáforas indicativas de uma vida primitiva, originária. (FARIA, 2006, p. 264)

Sabemos que, em carta de 6 de abril de 1927, dirigida para Manuel Bandeira, Mário de Andrade percebe que o mundo amazônico propiciaria, na narrativa da viagem de Mário, o reencontro com as potências estéticas do mundo — o que faria do norte do país o espaço do maravilhoso, regido por leis diversas das do mundo cotidiano (FARIA, 2006, p. 263). E era assim que Mário de Andrade dava vida ao seu Macunaíma, em meio a uma natureza exuberante, para a qual as palavras eram sempre insuficientes para a descrição que ele fazia mesmo ciente da sua limitação de dizer o indizível. Prova disso é o trecho do diário de viagem de Andrade:

A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre

igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova definitivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos. Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação. (ANDRADE, 1983, p. 61)

É nesse espaço da “monotonia sublime” que nasce Macunaíma. É ali que ele conhece o prazer e a preguiça. E não só isso: é ali que ele conhece a inveja, os maus tratos, a injustiça, a crueldade, o egoísmo, a hierarquia, entre outros aprendizados que abordaremos a seguir. Como era Macunaíma quando nasceu? E como ele passa a proceder depois das interferências do meio? Como seu criador o descreve?

[...] Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2008, p. 13)

A intencionalidade de se criar um personagem negro, nascido de uma índia pode ser lida como a primeira miscigenação de raças, oriunda da presença do homem branco, visto que os negros aqui aportaram por intermédio do tráfico de escravos na época da colonização.

Como vimos nos estudos de Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado e Roberto DaMatta, a miscigenação é base formadora do caráter nacional da época. A presença do português e seu desejo de enriquecimento fácil, mas sem trabalho (que fora realizado pelos escravos) legou-nos a preguiça como constituinte do caráter nacional. Desse modo, podemos interpretar essa característica – tão marcante do personagem Macunaíma – como uma herança da presença europeia na formação do herói. Afinal, logo que nasce, ele já traz em seu discurso a famosa frase: “Ai que preguiça!” (ANDRADE, 2008, p. 13). Durante a trama, Macunaíma só se sente provocado a criar artimanhas nas quais despense alguma energia quando o assunto é “brincar” ou se vingar dos manos e de Venceslau Pietro Pietra.

Sim, nosso herói, além de invejoso e vingativo, é preguiçoso. Um exemplo bem elucidativo para a formação da aversão ao trabalho em Macunaíma é a passagem da caçada da anta, no capítulo intitulado “Macunaíma”, na qual sua própria família o passa para trás na partilha do animal. Isso pode ser lido como um modo de reiterar a ideia de que no Brasil só se dá bem aquele que sabe tirar proveito do trabalho alheio, promulgando a injustiça e a falta de reconhecimento.

Isso foi ensinado ao nosso herói desde o berço, lição que ele leva durante toda a sua viagem e que traz para sua formação o jeitinho e a malandragem.

Então Macunaíma pediu fibra de carauá. Jiguê olhou pra ele com ódio e mandou a companheira arranjar fio pro menino. A moça fez. Macunaíma agradeceu e foi pedir pro pai-de-terreiro que trancasse uma corda pra ele e assoprasse bem neme fumaça de petum. [...] No outro dia a arraiada inda estava acabando de trepar nas árvores, Macunaíma acordou todos, fazendo um bué medonho, que fossem! Que fossem no bebedouro buscar a bicha que ele caçara!... Porém ninguém não acreditou e todos principiaram o trabalho do dia. Macunaíma ficou muito contrariado e pediu pra Sofará que desse uma chegadinha no bebedouro só pra ver. A moça fez e voltou falando pra todos que de fato estava no laço uma anta muito grande já morta. Toda a tribo foi buscar a bicha, matutando na inteligência do curumim. Quando Jiguê chegou com a corda de curauá vazia, encontrou todos cuidando da caça. Ajudou. E quando foi pra repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança. (ANDRADE, 2008, p. 15-16)

Assim, percebe-se que Macunaíma sofre seu processo formativo tendo como exemplos a mãe e os manos, que, na primeira oportunidade, lesam-no na partilha da carne da anta que o próprio herói caçou com a ajuda de Sofará. É certo que as lições familiares não pararam por aí. Atentemos agora às lições de prazer que o herói recebe desde que sua primeira professora da arte do “brincar”, Sofará, o leva para a mata virgem. A cunhada, esposa de Jiguê, é descrita como uma mulher que conhece feitiçaria e presencia a primeira metamorfose que o herói sofrerá durante a narrativa.

A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará. Foi se aproximando ressabiada porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguém. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A água parara pra inventar um ponteio de gozo nas folhas do javari. O longe estava bonito com muitos biguás e biguatingas avoando na entrada do furo. A moça botou Macunaíma na praia porém ele principiou choramingando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato. A moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito. (ANDRADE, 2008, p. 14)

É interessante perceber como Mário de Andrade, nessa primeira metamorfose do herói, coloca-o em contato direto com a natureza do mato virgem para que a transformação ocorra. A mistura de ganância e lascívia forma a primeira página da cartilha de Macunaíma.

**FIGURA 2.1:** Macunaíma e sua característica preguiça.



Ao nos indagarmos sobre a possível intencionalidade de Mário de Andrade em criar um herói preguiçoso e precoce sexualmente, ocorreu-nos uma leitura que, em um primeiro momento, nos pareceu ingênua, mas, no decorrer da análise, mostrou-se bastante contundente: Macunaíma gosta do que há de melhor em estar vivo. Para ele, bom mesmo era ficar deitado e “brincar”. Isso nos remeteu diretamente ao texto bíblico de Eclesiastes 8:15: “Porque não há nada melhor para o homem, debaixo do sol, do que comer, beber e alegrar-se!”. É certo que o texto bíblico traz o alerta ao homem, ao afirmar que “essa é a felicidade que nos ajudará a superar os dias difíceis de trabalho durante todo o tempo de vida que Deus nos concedeu sobre Terra”.

Sem querer entrar na polêmica a respeito da origem do texto de Eclesiastes ser atribuída ao Rei Salomão, podemos inferir que essa vida dedicada aos prazeres só é possível a quem usufrui da riqueza gerada pelo próprio trabalho. Algo realmente impossível à condição de Macunaíma no mato virgem. Assim, para ter acesso ao destino que ele desejava, ou seja, uma vida sem esforços desnecessários, sem fadiga, com fartura, ao nosso herói era necessário metamorfosear-se.

**FIGURA 2.2:** Cena da primeira metamorfose de Macunaíma no filme, que, após fumar o “cigarro mágico” de Sofará, transforma-se num príncipe lindo para os dois brincarem em meio à mata virgem.



Afinal, alguém de sua origem não teria direito a levar uma vida de rei. E vem então a primeira metamorfose do herói. Para ser príncipe no Brasil precisaria se tornar homem branco. Afinal, índio e negro nem poderiam cogitar tão alto posto na escala social brasileira.

E é ainda no mato virgem que Macunaíma terá contato com seres mitológicos indígenas como o Curupira e Ci, a Mãe do Mato com quem o herói conhecerá o amor e a paternidade, tornando-se o imperador da região e tendo como símbolo dessa conquista a pedra muiraquitã, que logo perde.

### 2.1.2 A segunda viagem de Macunaíma: a malandragem em constante formação

As explicações míticas para os acontecimentos cotidianos são outro aprendizado que Macunaíma adquiriu, e ele leva consigo esse conhecimento colhido no mato virgem. Foi a morte de Ci e a subida dela ao céu para virar estrela que moveu o herói a peregrinar. A perda de sua muiquitã, a pedra verde herdada de Ci, é o que o faz escolher seu destino e viajar a São Paulo para investir na sua vingança contra o gigante Venceslau Pietro Pietra – símbolo da imigração italiana – e agora detentor da pedra. É nessa aventura que o herói moderno, repleto de conhecimentos adquiridos no mato virgem, sofrerá seus maiores conflitos. Em contato com a cultura “civilizada”, Macunaíma passará por grandes metamorfoses, mas jamais abandonará o referencial recebido em sua terra natal.

A partir daí, Macunaíma se tornou um viajante. O abandono de sua terra natal significou a necessidade do enfrentamento com a vida civilizada, numa grande metrópole. Chegando a este espaço, a narrativa de Mário adquiria outros sentidos, calcados no confronto entre a modernidade paulista e a mentalidade mágica de Macunaíma. Configurando, também, o espaço dos confrontos com Venceslau, identificado pelos hábitos alimentares e pelo linguajar com a figura do imigrante ítalo-paulista. Desta forma, significativamente, ao ser derrotado por Macunaíma, Venceslau morreria afogado numa imensa panela de macarronada fervente. (FARIA, 2006, p. 271)

Como dissemos, Macunaíma é um herói proveniente de um Brasil primitivo e sua viagem à civilização o condena à margem social. Ele, em um processo dialético, faz a ponte entre a cultura popular (primitiva) e a erudita (civilizada) e é em meio a esse contexto que o sujeito Macunaíma é formado, tornando evidente a hibridez cultural. Quando lemos as reflexões filosóficas do herói diante da Máquina e dos filhos da mandioca, é possível perceber esse processo dialético. A busca por um entendimento da relação entre o homem branco e a máquina pode ser interpretada como um momento epifânico do sujeito Macunaíma diante do confronto entre o primitivo e a modernidade:

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens, porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:  
 – Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate.  
 [...] De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. (ANDRADE, 2008, p. 53-54)

A filosofia presente nas reflexões do herói e a prolixidade de sua linguagem em “Carta pras Icamiabas” (ANDRADE, 2008, p. 95) dão conta de exemplificar as

transformações do herói em contato com a civilização. Macunaíma transforma-se em um ser misto e multicultural, mesmo que de modo paródico.

A “Carta pras Icamiabas”, tão longa e pontilhada de intenções paródicas, é a expressão complexa dessa irrisão do academicismo bandeirante, de suas prosápias e sestros, fingindo o autor uma percepção selvagem, de fora; e aqui o modelo dos cronistas vernáculos é, ao mesmo tempo, imitado e invertido. (BOSI, 2003, p. 179)

A metamorfose do herói é intencional para a produção da sua falta de caráter, mas não há o abandono do conhecimento de sua cultura. Macunaíma carrega-o consigo, tanto que, no retorno à terra natal, além das bugigangas que julga de algum proveito, ele leva os ensinamentos que acumulou em suas viagens e no seu contato com o mato virgem e com a civilização. Prova disso está no desfecho da narrativa com a morte de Macunaíma causada pelo seu completo abandono e desencanto com a vida. O herói, sempre tão esperto, tal como Narciso, é atraído para a beira do rio, onde Uiara, personagem folclórica brasileira, mutila-o. Macunaíma ainda consegue sair da lagoa antes de ser transformado por Pauí-Pódole na constelação da Ursa Maior, aquela que é visível em todo território nacional.

Depois de recuperada a muiiraquitã, vinha a terceira etapa das viagens de Macunaíma: a volta ao mato-virgem. Porém, no retorno do herói a terra encantada estava transformada, o encantamento tinha sido solapado. Em lugar dos antigos seres mitológicos, o que predomina na terceira parte da narrativa é a desolação, a fome e a doença. O impaludismo e a lepra assolavam a região, que se tornara quase inabitada. O antigo mato-virgem se transformara num deserto, onde Macunaíma viveria solitário e melancólico. Ali, o herói ainda perderia definitivamente a muiiraquitã, antes de se cansar da vida nesta terra, indo aos céus, onde se transformaria na constelação da Ursa Maior. As viagens de Macunaíma tiveram, portanto, o aspecto de uma perda, do desencantamento do mundo, significado, metaforicamente, pelo desaparecimento da pedra verde, mas sobretudo pela destruição da pujança natural do mato virgem. (FARIA, 2006, p. 274).

A metamorfose do herói e de sua terra natal, portanto, pode ser lida como uma metáfora do desencantamento do brasileiro diante de sua própria imagem, daquilo que se pretendia construir de imagem de si mesmo. Essa formação do herói, diferente dos romances de formação (*bildungsroman*), não o insere na sociedade, não o faz construir uma imagem única de si mesmo. Sobre isso, Mário de Andrade, em *Notas diárias: Especial para Mensagem*, diz que, depois da recepção da obra, releu o romance e se chateou diante das diversas intençõeszinhas, de subtendidos, de alusões, de símbolos que desperdiçou no livro e comenta sobre a alegoria do fim de seu herói:

A alegoria (Vei e suas filhas da luz como representação das grandes civilizações tropicais, China, Índia, Peru, México, Egito, filhas do calor) está desenvolvida no capítulo intitulado Vei, A Sol. Macunaíma aceita casar com uma das filhas solares, mas nem bem a futura sogra se afasta, não se amola mais com a promessa, e sai à procura de mulher. E se amulhera com uma portuguesa, o Portugal que nos legou os princípios cristãos-europeus. E por isso, aqui no acabar do livro, no capítulo final, Vei se vinga do herói e o quer matar. Ela é que faz aparecer a Uiara que destroça Macunaíma. Foi vingança da região quente solar. Macunaíma não se realiza, não consegue adquirir um caráter. E vai pro céu, viver o “brilho inútil das estrelas”. (ANDRADE, 2008, p. 235)

Segundo Mário de Andrade, depois de ser destroçado por Uiara, Macunaíma, ao conseguir sair da água fria e chegar à praia em frangalho de homem, já sem membros e sem a sua muiquitã que lhe dá razão de ser e representa o amuleto nacional, desiste de ir viver com Delmiro Gouveia, o grande criador. Desiste também de ir para Marajó, único lugar do Brasil em que ficaram traços de uma civilização superior. Sem o amuleto nacional, sem uma imagem de caráter nacional, o herói prefere ir brilhar o brilho inútil das estrelas (ANDRADE, 2008, p. 236).

Talvez, a partir do desencanto de Macunaíma com a vida e de sua falta de caráter, tenha surgido a afirmação de Mário de Andrade de que seria repugnante que seu personagem fosse lido como um herói nacional. Sobre isso, no segundo prefácio da obra, o autor declara:

Quanto às intenções que bordaram o esquerzo, tive intenções por demais. Só não quero é que tomem Macunaíma e outros personagens como símbolos. É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma e nem o estrangeiro no gigante Piaimã. Apesar de todas as referências figuradas que a gente possa perceber entre Macunaíma e o homem brasileiro, Venceslau Pietro Pietra e o homem estrangeiro, tem duas omissões voluntárias que tiram por completo o conceito simbólico dos dois: a simbologia é episódica, aparece por intermitência quando calha pra tirar efeito cômico e não tem antítese. Macunaíma e Venceslau Pietro Pietra nem são antagonônicos, nem se completam e muito menos a luta entre os dois tem qualquer valor sociológico. Se Macunaíma consegue retomar a muiquitã é porque eu carecia de fazer ele morrer no Norte. E é impossível de se ver na morte do gigante qualquer aparência de simbologia. [...] Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional. É o herói desta brincadeira, isso sim, e os valores nacionais que o animam são apenas o jeito dele possuir o “Sein” de Keyserling a significação imprescindível a meu ver, que desperta empatia. *Uma significação não precisa de ser total para ser profunda.* (ANDRADE, 2008, p. 227)

A respeito da defesa do autor sobre suas intenções ao criar o herói e da sua repugnância ao ver seu Macunaíma lido como símbolo nacional, faz-se necessário justamente discutir o capítulo final da obra. Dentro de um ideário modernista, Macunaíma reúne características do brasileiro a ser cantado pelos poetas e romancistas modernos. Era o primitivo brasileiro sem idealizações, era a malandragem nascida da necessidade de sobrevivência em um mundo em plena

transformação devido ao processo de modernização. Era o homem primitivo em contato com o mundo da modernidade e da civilização. Podemos compreender aqui uma comunhão com as reflexões modernistas promulgadas nos manifestos. A passagem da morte do gigante Venceslau Pietro Pietra pode ser interpretada por meio da ideia de antropofagia defendida no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, amigo e companheiro de vanguarda de Mário de Andrade. Ao colocar seu personagem ítalo-paulista para ferver em uma panela de macarrão gigante, o autor provoca no leitor contemporâneo o diálogo com a ideia de antropofagia do estrangeiro.

Se os dois personagens não são antagônicos, nem se complementam, como afirma Mário, não há de se negar que há entre os dois uma troca cultural na sua disputa pela muiraquitã, essa sim símbolo de um desejo comum, como também revela Mário de Andrade. É certo que não podemos sintetizar o brasileiro da década de 1920 na figura de Macunaíma, afinal nem todos nasceram no mato virgem e tiveram a formação do nosso herói, no entanto, é possível ler *Macunaíma* como um reflexo e uma refração da ideia de herói moderno: múltiplo, sem caráter definido, vivendo e sobrevivendo em plena hibridéz cultural, inevitável após o contato com a modernidade, com o estrangeiro e sua consequente miscigenação. Macunaíma pode não ser símbolo do brasileiro, como defendia o autor, mas pode ser lido como o herói de nossa gente por ter em si os ingredientes que formam o herói moderno.

Diante dessa reflexão acerca da construção do herói moderno, passaremos agora à análise da releitura desse personagem no cinema, realizada 51 anos depois da obra literária.

## 2.2 MACUNAÍMA NO CINEMA: QUE HERÓI É ESTE?

*Pouca saúde e muita saúva, os males do  
Brasil são...*

(Macunaíma)

Diante da reflexão acerca da construção do herói moderno, analisaremos a obra fílmica que traz Macunaíma para um novo contexto histórico: a ditadura militar brasileira. Para compreender a escolha do cineasta, lembremos um pouco da

história de seu envolvimento com o Cinema Novo e o modo como a censura e a repressão acontecidas nas tristes páginas ditatoriais influenciaram a obra de Joaquim Pedro de Andrade e sua releitura de *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*.

Segundo o historiador Wolney Vianna Malafaia (2015), Joaquim Pedro de Andrade nasceu e foi criado dentro de uma atmosfera modernista e, mais do que isso, dentro de uma perspectiva que vislumbrava no Estado o motor da construção da nação por meio do processo modernizador. Com o golpe militar, muitos dos projetos modernizadores de Juscelino Kubitschek e João Goulart foram interrompidos e:

É justamente neste período que o Cinema Novo se articula como proposta política e cultural, influenciada profundamente pelos pressupostos modernistas e modernizadores dos anos JK e marcada pela necessidade de enfrentar as contradições sociais geradas por esse mesmo processo modernizante. A ideia de inserção da sociedade brasileira num mundo marcado pela Guerra Fria e pela emergência do terceiro-mundismo latino-americano e afro-asiático é dominante entre intelectuais e artistas que se situam à esquerda do espectro político. (MALAFAIA, 2010, p. 4)

Para a pesquisadora Maria do Socorro Carvalho, era em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi exemplo maior.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de “qualidade”, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiram também um novo modo de filmar. (CARVALHO, 2006, p. 289)

Foi com esse espírito de vanguarda, de busca de uma linguagem inovadora, com poucos recursos, partindo dos conhecimentos históricos do país e de temas relacionados com a nossa formação como nação que o Cinema Novo envolveu-se com a problemática social do Brasil subdesenvolvido.

Sobre a obra de Joaquim Pedro de Andrade, Malafaia afirma que *Macunaíma*, produzido entre 1968 e 1969, pode ser considerado o ponto de inflexão e ruptura, pois a adaptação para as telas da obra de Mário de Andrade, referência constante do pensamento modernista brasileiro, ocorreria:

em meio à turbulência provocada pelas manifestações estudantis, o crescimento da oposição ao regime militar, a formação dos primeiros grupos de luta armada e o Tropicalismo. Todas essas influências estão presentes no filme. Mais ainda: *Macunaíma* é

mais do que uma leitura fílmica da obra de Mário de Andrade, é um inventário do processo de modernização desenvolvido no Brasil a partir dos anos trinta e que encontra seu clímax no chamado “milagre econômico” iniciado em 1967. (MALAFAIA, 2010, p. 6)

Para Socorro Carvalho, Joaquim Pedro de Andrade se difere de seus colegas cinemanovistas, Glauber Rocha e Carlos Diegues, quando, na sua revisão da própria obra em relação à recente história do país, ao usar a literatura para debruçar-se sobre a realidade brasileira. Segundo a estudiosa,

o autor faz uma brilhante adaptação cinematográfica do livro de Mário de Andrade, rigorosa e livre, fiel e pessoal, respeitosa e criativa, encantando os críticos e agradando tanto as plateias brasileiras, que *Macunaíma* se transforma no filme de maior sucesso de público da história do Cinema Novo. (CARVALHO, 2006, p. 306).

Se Joaquim Pedro de Andrade mantém algumas das referências formativas do herói, como o nascimento no mato virgem, a miscigenação, as metamorfoses, a lascívia, as explicações míticas, é fato também que promove nele algumas reflexões políticas que seriam inviáveis para o Macunaíma da década de 1920. Isso se faz presente em diversos momentos do filme. Passamos agora a analisar a proposta do diretor na recriação desse personagem para o cinema.

Na versão fílmica, não é a perda da muiiraquitã que faz Macunaíma viajar para São Paulo, pois ele conhece a personagem Ci, como uma guerrilheira, já na civilização. A cena em que os dois personagens se encontram marca bem essa diferença da Ci do livro e a Ci do filme, vivida por Dina Sfat. O que move Macunaíma a abandonar o mato virgem não é o amuleto nacional, a pedra verde que simboliza um ideário de identidade nacional, mas a morte da mãe, a fome e o abandono a que foram condenados os que permaneceram no Norte.

**FIGURA 2.3:** Cena da cheia que provoca fome no Norte e a miséria da família de Macunaíma.



No filme, a viagem de Macunaíma e seus manos para a civilização ocorre por meio de um transporte superlotado (26'30"), que reflete o êxodo rural e o destino daqueles que mergulham na aventura em busca de uma vida melhor.

**FIGURA 2.4:** Cena de Macunaíma indo para São Paulo em um pau de arara.



O pau de arara, as embarcações primitivas e as palavras do motorista, ao mandar que todos desembarcassem e seguissem seus destinos, refletem a crítica do cineasta em relação às condições precárias a que estavam submetidos esses imigrantes de um mesmo Brasil.

– Desce! Desce! Rápido! Se o governo vê vocês chegando, vai todo mundo preso de volta pra roça. Diz que já tem mendigo demais na cidade. Agora é cada um por si e Deus contra! (MACUNAÍMA, 28'30" a 29'20")

**FIGURA 2.5:** Sequência do desembarque dos imigrantes do Norte na cidade grande.



Percebemos que a chegada de Macunaíma à cidade oscila entre imagens abertas e fechadas e essa escolha pode ser interpretada como uma intenção fílmica de expressar a dualidade de sentimentos daqueles que migram. As cenas dentro do pau de arara são claustrofóbicas e corroboram a leitura da miserabilidade que os outros componentes das cenas indicam, como, por exemplo, o número de crianças

que viajaram com seus pais naquelas condições. Ao descer do caminhão, aparece uma tomada aberta que focaliza Macunaíma e Iriqui diante do mundão que se expande no horizonte. A escolha da câmera aberta proporciona ao espectador uma sensação de amplitude que pode ser lida como um breve momento de esperança do herói.

Segundo Lizaine W. Machado (2009), o filme de Joaquim Pedro não é uma reprodução da obra de Mário, ao contrário, é uma recriação. Por isso, vemos a chegada do herói à “máquina cidade” sendo construída de forma tão distinta nas obras dos Andrades: a cidade no livro de Mário é o local onde se encontra a muiraquitã, objeto de desejo de Macunaíma, e, por isso, o personagem-título tem um forte motivo para ir ao encontro dessa “máquina” que, entre outras coisas, abriga o amuleto de jade que ele cobiça. Já a versão de Joaquim Pedro, situa a cidade como o “mundão” para onde partem Macunaíma, seus irmãos e Iriqui, a outra companheira de Jiguê. No entanto, essas duas perspectivas levam em conta o efeito de estranhamento que a cidade causa em Macunaíma e nas demais personagens.

Segundo Ismail Xavier (1993), o filme desloca o tema da Muiraquitã. Ci é a guerrilheira urbana que o herói só encontra na cena do edifício-garagem. Esse fato dissolve a natureza mesma da busca, retira do movimento de Macunaíma a razão central de seu deslocamento para a cidade. No livro, Ci é a “mãe do mato”, grande paixão do herói, possuidora da muiraquitã. Depois de sua morte, Macunaíma perde o talismã na luta com a Boiúna, à beira de um rio. Tempos depois, o pássaro uirapuru sopra no ouvido do herói a notícia de que a pedra caiu nas mãos de Venceslau Pietro Pietra, em São Paulo. O motivo da viagem de Macunaíma fica bem marcado, como na tradição romanesca. A ida à cidade e o retorno cumprem um ciclo de busca e recuperação do bem precioso. Segundo Xavier, no filme, a errância do herói e de seus irmãos, a princípio indefinida, não tem razão especial para encontrar na cidade seu desdobramento (XAVIER, 1993, p.142).

Nesse último ponto, discordamos de Xavier, pois percebemos que a saída do Norte tem um motivo bem marcado: a fome. Lembremos a cena em que Macunaíma, durante a cheia, esconde da família ilhada as bananas que conseguiu juntar. Ao ver a fome da mãe, decide contar ao menos para ela sobre seu tesouro. No entanto, quando a mãe vê as frutas e deseja levar tudo para dividir com os outros filhos e com a nora, Macunaíma se revolta e manda a mãe de volta para a situação de fome. O egoísmo do herói nesse momento pode ser lido como a percepção da

necessidade de sobrevivência. Ele aprendeu com a própria família que não há justiça na divisão de renda (no caso, de comida) e, por isso, guarda para si o pouco que consegue acumular.

**FIGURA 2.6:** Cena de Macunaíma e sua família ilhados e com fome: motivo da peregrinação.



Desse modo, vemos que o êxodo tem sim razão especial de ser, pois para quem vive naquela situação de miséria, a cidade surge como o espaço para onde se deve migrar.

Outra já referida mudança realizada na obra fílmica é o momento do encontro com Ci, que, no livro, acontece ainda no mato virgem:

Uma feita os quatro iam seguindo por um caminho no mato e estavam penando muito de sede, longe dos igaiapós e das lagoas. Não tinha nem mesmo um umbu no bairro e Vei, a Sol, esfiapando por entre a folhagem, guascava sem parada o lombo dos andarengos. Suavam como numa pajelança em que todos tivessem besuntados o corpo com azeite de piquiá, marchavam. De repente Macunaíma parou riscando a noite do silêncio com um gesto imenso de alerta. Os outros estacaram. Não se escutava nada porém Macunaíma sussurrou:

- Tem coisa.

[...] Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá. A cunhã era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo. (ANDRADE, 2008, p.31).

Macunaíma apanha de Ci quando tenta brincar com ela, mas a icamiaba, sem levar nenhum arranhãozinho, é domada quando o herói, como demonstração de sua fraqueza, pede ajuda aos manos e brinca com Ci desacordada.

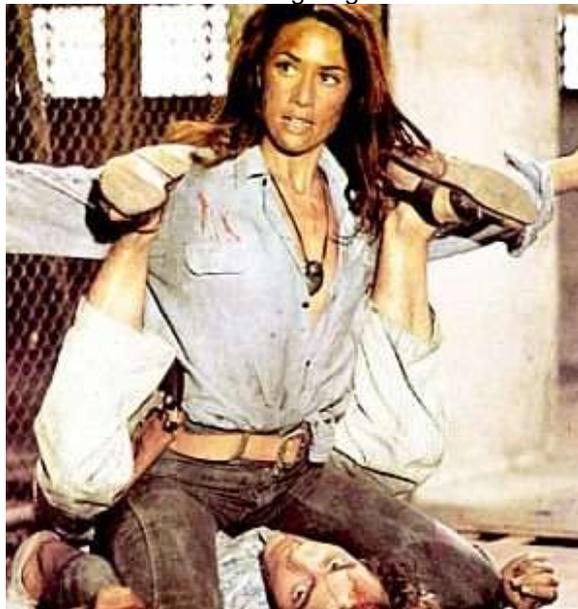
No filme, a heroína é uma guerrilheira, interpretada por Dina Sfat, e tem seu encontro com o herói já em São Paulo no momento em que foge da perseguição de um automóvel repleto de homens. Guerrilheira, sozinha, elimina todos os seus perseguidores, cena que o herói e os manos assistem do lado de fora da Kombi. A escolha de Joaquim Pedro em representar a Ci como uma guerrilheira que vence todos os seus opositores pode ser interpretada como a força da resistência,

representada pela figura feminina, tão presente na luta contra o regime militar. A força e a coragem que vêm de onde menos se espera. A trilha sonora aqui tem um papel fundamental na construção da identidade da heroína, pois, ao som de *Essa Garota é Papo Firme*, canção de Roberto Carlos, a personagem demonstra todo o seu poder de guerrilha.

Essa garota é papo firme, papo firme  
Se alguém diz que ela está errada ela dá bronca, fica zangada  
Manda tudo pro inferno e diz que hoje isso é moderno

No sobe e desce do elevador de um galpão abandonado, Ci luta com Macunaíma, que apanha muito e pede a ajuda dos irmãos também no filme. Ci desmaia e acorda com Macunaíma ao seu lado. O estupro na obra cinematográfica não fica explícito como no livro e, quando a heroína acorda, está sendo tocada pelo herói, que, assustado, afasta-se. Ao levantar-se, agora quem se atira aos braços de Macunaíma para muito brincar é a Ci, guerrilheira, mulher, e futura mãe do único filho do herói.

**FIGURA 2.7:** Cena da luta inicial entre Ci e Macunaíma no edifício-garagem.



O amor entre Ci e Macunaíma é interrompido pela morte da heroína e do filho do casal, no entanto, essa morte ocorre de modo bem distinto: no livro, Ci deixa para Macunaíma a muiraquitã como herança. Na obra fílmica, intencionalmente, a

heroína, ao preparar a bomba que carregaria para um possível ataque ao governo, usa a muiraquitã pendurada no pescoço.

A escolha de Joaquim Pedro em deixar Ci seminua (45'17"), vestindo apenas uma saia verde, o que deixa a muiraquitã (a pedra da sorte como afirma a protagonista e que simboliza o amuleto nacional) à mostra, pode ser interpretada como o ideário nacionalista que move aquela mulher na luta pela democracia brasileira, por meio da resistência contra o regime militar.

Na obra cinematográfica, Ci não entrega a pedra a Macunaíma, que escuta do apartamento a explosão de sua esposa, da muiraquitã e de seu filho. Impotente, o herói perde suas preciosidades todas de uma única vez. Essa escolha do cineasta pode ser interpretada como a impossibilidade de se transferir o sentimento de nacionalidade e luta que a pedra representa. Macunaíma deveria lutar por ela e não apenas recebê-la. Tal busca ocorrerá quando o herói se depara com a imagem de Venceslau Pietro Pietra usando, inexplicavelmente, a muiraquitã. Temos, nesse momento, o início da sua luta para recuperar a pedra de Ci (53'27").

O que se estranha aqui é como a pedra foi parar nas mãos do gigante, afinal, ela havia explodido junto com a Ci. Lembremos que Macunaíma chora no cemitério por não ter sobrado nem o corpo da heroína e do filho para serem sepultados. Então, como a pedra poderia reaparecer intacta com Venceslau Pietro Pietra? Teria o gigante mandado exterminar a heroína, mas antes arrancou-lhe o amuleto? Ou a explicação que ele oferece<sup>5</sup> pode ser considerada plausível dentro da ficção, a partir da relação com a obra literária e das explicações míticas para a viagem da muiraquitã para as mãos do ítalo-paulista?

O que, a princípio, pode parecer um erro de sequência do filme, possibilita uma dupla leitura: caso o relógio que comandava a bomba estivesse atrasado, Ci teria acidentalmente ocasionado a explosão antes da hora. Mas, outra leitura possível, é que tenham armado uma emboscada para a heroína e tenham-na roubado a muiraquitã antes que a bomba explodisse.

O que se infere da leitura do filme é que a explicação de Venceslau Pietro Pietra para os jornais sobre a origem da muiraquitã não convence. Se, no livro, as explicações mágicas convencem por sua verossimilhança com o ambiente do mato

---

<sup>5</sup> Venceslau Pietro Pietra aparece no filme dando uma entrevista explicando como encontrou a muiraquitã. Segundo ele, misteriosamente, a pedra foi engolida por um peixe que foi parar na sua mesa. Ao comê-lo, descobriu a joia.

virgem, no filme, essa intencionalidade se quebra e abre a oportunidade para a crítica ao regime militar que desaparecia com os que lutavam contra os desmandos do governo e carregavam consigo a imagem de herói nacional. Assim, a muiraquitã foi parar nas mãos do gigante, demonstrando com quem estava o amuleto nacional e determinando contra quem Macunaíma deveria lutar.

É certo que o herói não teria poder para enfrentar Venceslau Pietro Pietra em um combate direto, entretanto, as artimanhas, a malandragem, a macumba, as metamorfoses e, principalmente, a paciência foram as armas usadas pelo herói que o levam à vitória. Na morte de Venceslau Pietro Pietra também há uma recriação de Joaquim Pedro de Andrade: o gigante morre em uma feijoada em vez de uma macarronada. A respeito da relação entre a comida e a identidade nacional, aponta Roberto DaMatta:

A comida vale tanto para indicar uma operação universal – o ato de alimentar-se – quanto para definir e marcar identidades pessoais e grupais, estilos regionais de ser, fazer, estar e viver. [...] Do mesmo modo será preciso indicar como é que nós, brasileiros, sempre privilegiamos comidas nacionais e preferimos sempre os alimentos cozidos. Do cozido à peixada e à feijoada. Da farofa ao pirão e aos molhos, guisados e mexidos, às dobradinhas e papas. Parece que temos especial predileção pelo alimento que fica entre o líquido e o sólido. [...] Mas é importante acentuar que a comida misturada é uma espécie de imagem perfeita da própria situação que ela mesma engendra e ajuda a saborear. (DaMATTÁ, 1986, p. 63)

Portanto, a escolha do cineasta pela feijoada é intencional e demarca as fronteiras identitárias que se deseja criticar. Outros elementos compõem essa cena e ampliam nossa leitura. Macunaíma vai à festa vestido em um fraque verde bandeira e com a faixa presidencial verde e amarela, em uma alusão direta à luta pela democracia e ao nacionalismo presente na ação do herói ao enfrentar o gigante.

A aparência da grande feijoada, criada em uma piscina e formada por uma cor escura com corpos humanos representando a carne suína, faz com que o leitor infira a crítica ao regime militar, que também é enfatizada pelo cineasta: as pessoas eram jogadas ali sem nenhum critério por Venceslau Pietro Pietra – elas eram convidadas para a feijoada e viravam ingrediente principal.

**FIGURA 2.8:** Cena da feijoada gigante de Venceslau Pietro Pietra.



Entretanto, ao tentar jogar Macunaíma no caldo, em um vai e vem da balança enfeitada com balões, ao som da valsa vienense, o herói, ao perceber que seu agressor abaixara-se para pegar um arco para derrubá-lo, consegue trocar de lugar com Venceslau, tomando-lhe a muiraquitã. O gigante assume o vai e vem da balança e diz: “– Se dessa eu escapar, nunca mais como ninguém!” (1:29:29).

Mas ele não escapa, Macunaíma, como um índio guerreiro, flecha-lhe as nádegas e o gigante cai na água fervente. A ação irônica do herói, o fato de acertar as nádegas, e não as costas, expande a leitura da cena. O leitor depara-se com Venceslau Pietro Pietra boiando como um porco na água turva. Se os outros personagens secundários eram vítimas da ação de Pietro Pietra, sendo engolidos pela feijoada, o gigante é aniquilado dentro de seu próprio veículo de tortura, o que revela a ironia da obra.

Não há aqui uma crítica ao estrangeiro, como ocorre na simbologia da macarronada. Afinal, no filme, Venceslau morre em uma comida brasileira que foi inventada pelos escravos com os restos que lhes eram oferecidos da carne suína. Na nossa leitura, há nesse caldeirão de feijoada mais do que uma alegoria, há uma intenção crítica com o intuito de, ficcionalmente, dar fim à ditadura militar, representada pela figura de Venceslau Pietro Pietra, com o objetivo de restaurar a democracia brasileira. Essa conexão explica a escolha de figurino e o cenário para essa cena emblemática da luta nacionalista daquela época, tão diferente da luta estética da década de 1920.

Segundo Kangussu et Fonseca (1969), quando o filme foi lançado, o AI-5 acabara de ser promulgado e os brasileiros viviam mais um capítulo da ditadura imposta. Ainda assim, e apesar das diferenças entre o contexto repressivo brasileiro e o de maior liberdade em curso na Europa, nessa ocasião, Joaquim Pedro de Andrade percebeu que importantes filmes europeus que são contemporâneos a *Macunaíma* (a exemplo de *Weekend*, de Godard, e de *Pocilga*, de Pasolini) traziam uma atitude que também pode ser chamada de antropofágica. Nas palavras de Joaquim Pedro de Andrade:

É curioso que nós e os artistas de sociedades avançadas tivemos, num certo momento, a mesma idéia. A antropofagia não é uma idéia nova no Brasil [...] A antropofagia é a denúncia de uma condição primitiva de luta, uma luta resumida ao seu nível mais primário. Uma dentada, afinal de contas, destrói muito pouco. [...] Todos os produtos do consumo são reduzíveis, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho como as relações entre as pessoas, relações sociais, políticas e econômicas são ainda fundamentalmente antropofágicas. Quem pode fazê-lo, devora o outro diretamente – como acontece nas relações sexuais – ou através de um produto intermediário. A antropofagia se institucionaliza na medida em que se dissimula. (apud KANGUSSU; FONSECA, 2014, p. 155)

Conforme podemos perceber na recriação cinematográfica de *Macunaíma*, a concepção de antropofagia de Joaquim Pedro é pessimista, irônica e autofágica, ao passo que a de Oswald é poética, filosófica e libertadora, e, no encontro dos três Andrades, cabe a Mário a desconfiança relativa ao termo, cuja ambiguidade parecia-lhe perigosa. Como já foi mencionado, o escritor foi bastante reticente quando *Macunaíma* foi tratado como obra-mestra do movimento antropofágico.

O figurino, como vimos, também é elemento que deflagra a preocupação de Joaquim Pedro de Andrade em tornar *Macunaíma* símbolo da resistência brasileira aos desmandos dos ditadores. Na cena em que *Macunaíma* volta para o mato virgem, é perceptível que o uso da jaqueta verde é intencional. Ele é abandonado por todos na tapera. Os irmãos e a moça que o acompanhavam vão embora, restando para *Macunaíma* apenas a muiraquitã e a rede onde passava a maior parte de seu tempo. Sempre vestindo a mesma jaqueta verde, já sem o dente da frente, *Macunaíma* sente calor e segue para o riacho.

Ao ver a bela mulher, Uiara, que aparecia somente de frente para *Macunaíma*, escondendo o buraco no cangote, o herói tira a pedra muiraquitã e pula na água cobrindo as partes com a jaqueta que antes o protegia. Assim, seminu e sem a muiraquitã, *Macunaíma* é devorado pela pérfida mulher e o que sobra do herói é apenas a jaqueta que aparece boiando com sangue sobre o verde.

**FIGURA 2.9:** Cena final quando Macunaíma é devorado.



Essa cena da jaqueta verde com sangue do herói pode ser lida como a intenção de mostrar o sangue dos guerreiros brasileiros derramados na luta contra a ditadura. A canção de fundo, *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, também oferece essa possibilidade de leitura e, como afirma Xavier: “[...] retorna no final do filme para fechar um ciclo, emoldurar a jornada, sugerir interpretações” (XAVIER, 1993, p. 140).

Glória aos homens que elevam a pátria  
 Esta pátria querida  
 Que é o nosso Brasil

Na releitura cinematográfica, interessava mais acabar a narrativa com o sangue do herói do que a explicação mágica de ele virar a constelação da Ursa Maior. Certamente, para as questões contextuais da década de 1970, era mais urgente abrir a leitura para a imagem do herói morto em combate, salientando que Macunaíma foi derrotado por sua maior fragilidade, seu tendão de Aquiles: uma bela mulher.

## 2.3 POR QUE LUTA NOSSO HERÓI?

*Há homens que lutam um dia e são bons,  
há outros que lutam um ano e são  
melhores, há os que lutam muitos anos e  
são muito bons. Mas há os que lutam toda a  
vida e estes são imprescindíveis.*

(Bertolt Brecht)

A partir da leitura proposta até aqui, é chegado o momento de refletirmos sobre os resultados alcançados nessa investigação sobre o herói Macunaíma e suas ações. Para explicar de modo mais claro e direto a diferença entre o **herói moderno** (aqui representado pelo personagem Macunaíma) e o herói que o antecede na história da literatura brasileira, ou seja, o **herói romântico**, principalmente da fase indianista, elaboramos o quadro a seguir, considerando as principais características desses heróis e o modo como se contrapõem umas às outras.

**QUADRO 2.1:** Herói Romântico Indianista x Herói Moderno

<b>Macunaíma na literatura e no cinema: uma busca da identidade nacional não idealizada</b>	
<b>Herói Romântico Indianista</b>	<b>Herói Moderno Macunaíma</b>
Perfeição indianista	Imperfeição na miscigenação
Linguagem indianista com rococós da língua portuguesa	O plurilinguismo para dar conta da miscigenação
A idealização da beleza feminina	A mulher enquanto objeto de desejo sexual
A natureza como fonte de comparação das virtudes do brasileiro	O confronto da natureza, das lendas e da sabedoria do mato virgem com a civilização do homem
O homem e suas virtudes	O homem e suas fragilidades
A vida do herói em comunidade	O individualismo do herói
O herói e a caça, o trabalho e as guerras	O herói e a preguiça, o medo, a inveja, a vingança e a cobiça
O herói e a honra	O herói: o dinheiro e o sexo

Para Antonio Candido (1985, p. 119), a "ambiguidade fundamental" da nossa cultura é proveniente do fato de que somos "um povo 'latino', de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas". Daí termos até a República Velha uma "cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros", que tinha "seu propagandista no Barão do Rio Branco, o seu modelo no estilo de Rui Barbosa e a sua instituição simbólica na Academia Brasileira de Letras" (CANDIDO, 1985, p. 29).

Macunaíma, por todas as razões aqui demonstradas, é o herói moderno que se posiciona contra a cultura elitista. Isso ocorre tanto na sua formação miscigenada quanto na sua relação com o trabalho, na sua linguagem, na sua relação com as mulheres, no modo como vê o homem e a máquina, o homem e o seu discurso. Macunaíma é o herói de nossa gente porque luta com as armas de que dispõe para sobreviver em uma sociedade de desigualdades e guerras sociais, culturais e políticas diárias. Como destaca Robert Stam:

A sequência da abertura realiza a *mise-en-scène* da miscigenação cultural, os nomes dos membros da família – Macunaíma, Jiguê, Manaapê – são brasileiros natos, mas ao mesmo tempo a família é negra, indígena e europeia. O cenário e o vestuário, por sua vez, são sincréticos, culturalmente miscigenados. (STAM, 2008, p. 425)

O personagem de Joaquim Pedro de Andrade difere dos protagonistas cinemanovistas, angustiados e atormentados, frutos de uma visão crítica da realidade social brasileira. Macunaíma, na adaptação fílmica, devido à sua estratégia de sobrevivência inescrupulosa, aproxima-se dos anti-heróis do Cinema Marginal – estética sucessora do Cinema Novo, na qual o engajamento político não se mostrava de modo tão evidente, apesar de ainda presente, sendo abordada de modo alegórico –, no que se refere às tentativas do personagem de não se deixar “ser devorado”. O próprio diretor, em depoimento, expõe essa característica antropofágica da realidade brasileira explorada na obra:

[...] a evolução de nossa sociedade, e da sociedade latino-americana em geral, faz com que não mais se justifiquem os esquemas da moral tradicional. É necessário denunciar as estruturas moralizantes; os valores ultrapassados que só servem para ocultar uma realidade antropofágica. De fato, em nossa sociedade os homens se devoram uns aos outros. “Macunaíma” trata dessa realidade antropofágica através de um personagem irreverente [...]. Mais numerosamente, o Brasil, enquanto isso, devora os brasileiros. “Macunaíma” é a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil. (apud HOLANDA, 2002, p. 116-118)

Como foi possível perceber na análise das obras literária e fílmica, esse herói é um sujeito formado e transformado pela sociedade que o circunda, a

começar por sua família e as condições de selvageria em que se encontram aqueles que vivem isolados da civilização para terminar nas mais funestas influências do meio urbano e moderno que transfiguram o herói com diversas facetas, metaforseando-se de todas as maneiras possíveis para sobreviver ao contexto adverso.

Macunaíma recebe as primeiras lições de sobrevivência ao mundo nefasto na partilha da anta e nas brincadeiras com Sofará. Daí em diante, o processo formativo do herói se constitui no contato híbrido entre a cultura do arcaico e do moderno, lembrando que Macunaíma não abandona os conhecimentos do Mato Virgem ao chegar a São Paulo, e apropria-se dos novos conhecimentos, principalmente referentes à Máquina, para compreensão do universo em que se insere e os leva consigo no retorno ao Mato Virgem.

A viagem de Macunaíma ocorre no sentido contrário daquela empreendida por seu criador Mário de Andrade, que relatou em seu diário de bordo, reunido em livro *O turista aprendiz*, o olhar do homem civilizado para o Mato Virgem. Nas duas obras, Andrade revela ao leitor a capacidade humana de aprender, formar-se, mesmo que ao revés. O contato com o primitivo abriu e encheu os olhos do autor de Macunaíma bem como o contato com a civilização inundou o olhar de Macunaíma para o mundo. Parece que ao fim de tantas viagens, de tanta travessia, resta a melancolia tanto para criador quanto para a criatura. Talvez a melancolia presente na capacidade de enxergar os males que o Brasil tem: “pouca saúde e muita saúva – os males do Brasil são”. Ou como diria outro viajante bem conhecido, Riobaldo: “Viver é muito perigoso”.

### 3 CIDADE DE DEUS: REFLEXOS E REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO HERÓI DOS NOSSOS TEMPOS NA LITERATURA E NO CINEMA

*Não se trata, porém, de um filme pessimista. Em lugar de derrotismo, o que surge por entre os escombros e corpos dilacerados é o brilho do olhar de Buscapé, um jovem salvo por uma máquina fotográfica, com a qual documenta o inferno. E, por incrível que pareça, consegue enxergar além dele – quem sabe a esperança de resgate de milhões de outros buscapés por meio da cultura e da arte.*

(Luiz Inácio Lula da Silva)

Além das reflexões acerca da obra que teve grande repercussão na retomada do cinema nacional, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ao comentar o filme, revela sua consciência a respeito do abandono do Poder Público para com os excluídos sociais e os fatores que levaram aquelas famílias retratadas na obra *Cidade de Deus* ao destino de violência cotidiana.

Mas de que modo essa violência é retratada nas duas linguagens? Existem diferenças substanciais na construção do herói Buscapé do livro e daquele recriado para as telas? Ao entrarmos em contato com as duas obras – livro e filme –, percebemos uma diferença na construção de outro personagem da trama, que é Dadinho, ou Zé Pequeno, como fica conhecido. Defendemos que essa escolha do cineasta, Fernando Meirelles, foi intencional.

Em contrapartida, o livro de Paulo Lins não tem um tom pessimista, como afirma o ex-presidente em relação ao filme. No entanto, a obra fílmica constrói um anti-herói com base em um discurso maniqueísta a partir do qual se dissemina a ideia de que Dadinho nasceu mau. A maldade vista como característica inata do ser humano desconsidera todas as razões sociais, culturais, familiares, políticas que levam Dadinho a se transformar em Zé Pequeno, deixando em segundo plano, portanto, a situação de exclusão social que encaminha esse personagem para o mundo da criminalidade.

Na nossa leitura, essa escolha de Meirelles é feita intencionalmente com o objetivo de, pela oposição ao bandido, criar um herói nacional: aquele que não é “mau por natureza” e que supera o contexto adverso. No livro, Buscapé é mais uma das centenas de personagens que vivem no conjunto habitacional e convivem com o

cotidiano violento desde a década de 1960. Na obra fílmica, esse personagem ganha o centro da cena, tornando-se o narrador-protagonista da trama. Sobre sua condição de herói discutiremos ainda de modo mais aprofundado neste capítulo, mas já podemos adiantar que sua trajetória pessoal – uma família presente, o mau exemplo do irmão mais velho e a oportunidade de, por meio da arte da fotografia, sair de sua condição de marginal social – torna-o uma exceção à regra quando o assunto é o destino reservado àqueles que vivem na Cidade de Deus.

É sobre a relação da formação do sujeito em sociedade que o presente estudo investiga esses dois personagens com o objetivo de questionar o discurso maniqueísta como uma das explicações para a entrada ou não dos meninos da Cidade de Deus para a criminalidade. O que defenderemos nas próximas páginas, a partir da leitura do texto-fonte, do texto-alvo e do embasamento teórico, é que Dadinho se tornou Zé Pequeno não por sua “natureza maligna”, mas pelas condições de exclusão a que foi submetido desde o seu nascimento. Assim, pretendemos mostrar a intencionalidade da obra fílmica em construir um personagem anti-herói com base no modelo de vilão clássico potencializando a imagem de Buscapé como um herói nacional no contexto contemporâneo.

Sabemos que a construção de um herói ganha força ao se criar para ele um anti-herói. A obra literária *Cidade de Deus* é menos suscetível a essas amarras. Buscapé é mais um menino que cresceu naquele ambiente e não se torna bandido por questões contextuais específicas que o diferem de Inho<sup>6</sup>, principalmente, com relação à referência familiar. No livro, Inho é mais uma vítima das violências familiar, social, cultural e política do que um sanguinário assassino desde a infância.

Por sua vez, Buscapé, tanto no livro como no filme, está longe da perfeição do herói clássico ou da malandragem do herói moderno e luta para superar os obstáculos impostos àqueles que são excluídos socialmente, buscando, para isso, o trabalho assalariado e o contato com a arte e a cultura, o que confirma o discurso bastante frequente de que é por meio do trabalho e da arte que o homem pode escapar do caminho da criminalidade.

---

<sup>6</sup> No filme, o personagem Inho é chamado de Dadinho e, mais tarde, de Zé Pequeno.

Para a realização dessa análise, começaremos pelo exame da repercussão causada pelas obras – a literária e a fílmica – em seu primeiro público, pois acreditamos que é de grande relevância observar a reação da crítica e da sociedade. A partir daí, faz-se necessária uma reflexão sobre a influência exercida pela indústria cultural e o modo como vem sendo construído o discurso contemporâneo da superação da dificuldade por meio do trabalho e da arte, “salvando” os buscapés da miséria e da criminalidade.

Tendo esse contexto em vista, surgem algumas questões em relação à leitura fílmica: por que é relevante criar um herói advindo da margem social? Por que é relevante recriar um anti-herói no cinema com base em ideias maniqueístas? Como é construído o caráter desse herói e desse anti-herói? De que modo esse caráter do herói contribui ideologicamente na construção de uma identidade nacional? Para tentar responder a essas questões e outras que possam decorrer da análise das fontes, utilizaremos, além dos estudos sobre a obra e sua recepção, o embasamento teórico de Adorno e suas reflexões acerca da indústria cultural e seus objetivos.

Em um segundo momento, concentraremos a análise no modo como foi construído o anti-herói Dadinho a partir do texto literário, comparando-o com a sua releitura para o cinema. As diferenças embasarão a discussão sobre a intencionalidade de, no filme, se criar um personagem cuja maldade é intrínseca, deixando nas entrelinhas o trajeto de formação social, cultural, familiar, política que levam Dadinho para o mundo da criminalidade e para a morte. Em contrapartida, haverá, ainda que breve, uma comparação com o protagonista Buscapé e o diálogo intencional que o personagem estabelece com o modelo de caráter nacional almejado em nossos tempos.

### 3.1 CIDADE DE DEUS: COMO O INFERNO É RECEBIDO POR QUEM NELE PERAMBULA

*“A ti convém seguir outra viagem”,  
tornou-me ele ao me ver lacrimejando,  
“para escapar deste lugar selvagem”.*

*[...]*

*Portanto, para teu bem, penso e externo  
que tu me sigas, e eu te irei guiando.  
Levar-te-ei para lugar eterno*

*de condenados que ouvirás bradando,  
de antigas almas que verás, dolentes,  
uma segunda morte em vão rogando;*

(Dante Alighieri)

Se Virgílio convida o poeta para conhecer o inferno e quem nele perambula, o livro *Cidade de Deus* também pode ser lido como um convite ao leitor para que veja mais de perto o inferno contemporâneo, bem próximo e cotidiano. É certo que a obra literária não é a cópia fiel da realidade, e *Cidade de Deus*, apesar de realista, não apresenta caráter documental. Entretanto, seu diálogo com o real é retratado pelo projeto estético e pela linguagem que o autor utiliza para (re)criar a favela onde ele próprio viveu e na qual seus personagens estão inseridos.

Sabemos que Paulo Lins foi estimulado a escrever o romance a partir de seu contato com a antropóloga Alba Zaluar, que, por volta da década de 1980, trabalhava no conjunto habitacional Cidade de Deus e pesquisava as organizações populares e o significado que elas atribuíam à pobreza. Paulo Lins trabalhou junto com a pesquisadora quando fazia a Faculdade de Letras da UFRJ e, por ter fácil acesso à comunidade de Cidade de Deus, o autor entrevistou os moradores e os marginais que ali habitavam, fonte de criação de muitos de seus personagens. Segundo a pesquisadora Livia Lemos Duarte,

A relação com a investigação etnográfica não permite que *Cidade de Deus* se prenda em caracterizações que reduziriam o romance ao âmbito de registro documental, o que também nega a possibilidade de *Cidade de Deus* ser um romance autobiográfico. Afinal, “a realidade não cabe na literatura. Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem”. É assim que Paulo Lins responde quando é indagado sobre a proximidade entre sua narrativa e o trabalho dele como pesquisador etnográfico. (DUARTE, 2007, p. 78)

Se é certo que a obra ficcional traz a intervenção de seu autor e o modo como enxerga a realidade, é certo também que os personagens não nasceram do

nada, nem da inspiração de musas ou deuses. Por esse prisma, é relevante o papel da pesquisa etnográfica na criação da trama, mas *Cidade de Deus* não se restringe ao retrato do real. É válida a reflexão acerca desse tema porque a recepção da obra, tanto a literária quanto sua releitura cinematográfica, está diretamente ligada com as expectativas de uma sociedade que almeja conhecer o inferno (re)criado por Paulo Lins, bem como pelo cineasta.

Nesse sentido, o sucesso de recepção do livro e do filme pode ser compreendido como resultado de uma necessidade social de expressar e conhecer a vida e a rotina daqueles que estão à margem. Não é de hoje que os excluídos tomam o centro da cena e suas mazelas são reveladas ao leitor. Lembremos de obras como *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto; *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo; *Os ratos*, de Dyonélio Machado, entre tantas outras. Porém, em *Cidade de Deus*, Paulo Lins toca em assuntos cruciais que ferem diretamente a estabilidade social contemporânea.

A guerra entre facções criminosas nas favelas ou neofavelas<sup>7</sup> é um assunto que atinge toda a sociedade. Por isso, certamente, o enfoque da trama interessa tanto aos excluídos que se veem representados na obra (veremos mais adiante a recepção dos moradores de *Cidade de Deus* sobre o filme) quanto àqueles que vivem fora da comunidade, mas mantêm com ela uma relação de interesse ou curiosidade.

Escrever ou filmar sobre favela é fenômeno contemporâneo por ser a favela uma organização social historicamente recente, como afirma Nelson de Oliveira, no texto introdutório da antologia *Cenas de favela*:

A história do surgimento e da evolução das favelas é curta e retilínea. Não havia favelas nos arredores de Mênfis ou de Tebas, no Antigo Egito. Tampouco nas proximidades do Partenon, em Atenas, ou do Coliseu, em Roma. Não se tem notícia de barracos alinhados ao longo da Grande Muralha, na China. Também não havia favelas na Europa medieval nem na renascentista: Giotto e Dante jamais tiveram de se preocupar com elas. Ao desembarcar em Calicute, Vasco da Gama não encontrou favelas nem favelados. Nem Colombo ao descobrir as praias da América. No passado houve senzalas, quilombos e cortiços, não favelas. Estas são fenômeno recente, típico da era industrial e da periferia do capitalismo: permanecem ao nosso tempo, bem como os profissionais de marketing, e a seu respeito somente nós e nossos contemporâneos estamos capacitados a discorrer. (OLIVEIRA, 2007, p. 10).

Nelson de Oliveira, ainda nesse texto introdutório, refere-se ao livro *Cidade de Deus* como um *best-seller* das narrativas que abordam o tema da favela e dos

---

<sup>7</sup> Termo de Paulo Lins que faz referência à favela reformada e invadida pelo tráfico de drogas.

favelados e cita outros autores, a exemplo de Carolina Maria de Jesus e Ferréz – com seus livros *Capão pecado* e *Manual prático do ódio* – como os poucos representantes dessa vertente da prosa contemporânea que se dedicam ao tema. O autor alerta também para que não se caia na ingenuidade de se pensar que escrevem sobre a favela apenas aqueles que de lá vieram ou ainda vêm, pois, “na arte e na literatura, as coisas não funcionam de maneira tão mecânica” (OLIVEIRA, 2007, p. 16).

Ainda em relação à recepção da obra, estabeleceremos agora um diálogo com o professor de Sociologia e Política da PUC-Rio, Paulo Jorge Ribeiro, que, em seus artigos intitulados *Memória e etnografia em Paulo Lins e Cidade de Deus na Zona de Contato* (2016), faz uma análise da recepção da obra e seus reflexos na mídia até os dias de hoje.

Não é por menos que, ao aparecer nas prateleiras das livrarias com o aval do renomado crítico literário Roberto Schwarz e a orelha do livro assinada pela antropóloga Alba Zaluar, uma significativa discussão foi aberta a respeito do “estatuto literário” contra o “caráter documental” de *Cidade de Deus*. Tributários da tradição das *belles lettres* contestavam a fragilidade literária do jovem escritor que fora poeta marginal, conclamando esta crítica, em um tom oitocentista, para que novamente a Literatura Brasileira retornasse ao seu Cânone. Por outro lado, formulava-se a hipótese de que Lins realizara em seu volumoso livro, com maestria, uma “perspectiva de dentro”, “neonaturalística” da violência e da pobreza no Rio de Janeiro contemporâneo – e assim dava continuidade a um determinado sistema de uma outra Literatura Brasileira. (RIBEIRO, 2016, p. 126)

A polêmica ocasionada pela publicação de *Cidade de Deus* certamente influenciou no resultado de vendas do romance e trouxe novos ares para o antigo debate teórico sobre o que é literatura. Se resgatarmos as discussões de Terry Eagleton (2006) a respeito do assunto, mais precisamente o capítulo inicial do seu famoso livro *Teoria da literatura: uma introdução*, lembraremos que o estudioso defende a ideia de que cada sociedade, de acordo com seus contextos histórico, cultural, político e social, privilegia alguns gêneros como literários. Ao refletir sobre as tentativas de se definir literatura, o autor reconhece a complexidade do termo e discorda que a diferença entre o real e o fictício seja um aspecto determinante. Sobre o tema, o crítico afirma:

A distinção entre “fato” e “ficção”, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade “histórica” e verdade “artística”, de modo algum, se aplica às antigas sagas irlandesas. No inglês de fins do século XVI e princípio do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não era claramente fatuais, nem

claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada. (EAGLETON, 2006, p. 2)

Com essa premissa, defendemos o caráter literário de *Cidade de Deus*, que, diante da crescente violência urbana, reflexo de uma desigualdade social longe de ser resolvida, soltou sua voz, sob o aval de estudiosos da área, acordando o país com o canto dos marginalizados e daquelas pessoas que, por diversos caminhos, encontraram-se naquela comunidade. Se o timbre de Lins parecia ou ainda parece desafinado para os ouvidos de alguns críticos literários, não há de se negar que foi ele, para o público em geral, um canto da sereia, conduzindo os leitores e espectadores ao mar das mazelas contemporâneas.

Mas a voz de Paulo Lins não canta sozinha, há uma tradição literária que o precede e o influencia. A respeito do leitor Paulo Lins, Ribeiro comenta sobre as influências literárias e o caráter ficcional de *Cidade de Deus*:

Isto porque há, de forma indelével, um caráter ficcional em *Cidade de Deus*, tanto que seu autor não nega a influência manifesta de Dostoiévski, Machado de Assis, E.A. Poe e fundamentalmente do José Lins do Rêgo de *Fogo Morto* na construção narrativa de *Cidade de Deus*. Também deixar de observar a presença de Paulo Leminski e do concretismo na prosa poética de Lins, fundamentalmente a defendida na primeira parte de *Cidade de Deus*, é não considerar uma das inovações estilísticas que o autor procura ressaltar no interior de seu foco narrativo. Por fim, mas não menos importante, a própria capa produzida pela Companhia das Letras, editora de *Cidade de Deus*, estampava abaixo de seu título o indexador “Romance” – o que inexoravelmente assegura uma dimensão ficcional ao trabalho do escritor carioca. (RIBEIRO, 2016, p. 126)

Se os argumentos de Eagleton e Ribeiro ainda não forem suficientes para defendermos o caráter literário da obra de Lins, juntemos ao coro o cineasta Fernando Meirelles, que, em 1997, foi presenteado com o livro por Heitor Dhalia, que o incentivou a recriar o romance para a grande tela. Com seus recursos imagéticos e sonoros inovadores para o cinema brasileiro, *Cidade de Deus* conquistou diversos prêmios, quatro indicações para o Oscar, atingindo espectadores de todo o país e também do exterior.

O cineasta comenta em entrevista que, a princípio, achou a ideia de Dhalia muito ousada e sentiu-se intrigado com um projeto tão audacioso, pois teriam de gravar as cenas em favelas, com atores ainda sem experiência, oriundos das comunidades do Rio de Janeiro. Contudo, ao ler o romance, decidiu encarar o desafio de transpor a obra para a linguagem cinematográfica.

Para tanto, Fernando Meirelles convidou para ser diretor de fotografia César Charlone, cujas referências vêm do cinema americano, do neorrealismo italiano e do

Cinema Novo. De acordo com Charlone, em depoimento nos extras do filme, as decisões de fotografia da *Cidade de Deus* vieram dessas influências. Segundo o diretor, a fotografia do filme seguiu o esquema de divisão em três partes:

A primeira seguiu um padrão acadêmico com takes mais ‘certinhos’ facilitado pelo uso de tripés e com, *travelling* e ‘enquadrados’. A segunda fase seguiu o que Fernando Meirelles intitulou de ‘não-fotografia’, com câmera e luz mostrando sem ‘efeitos’, sem se deter à exploração como se Paulo Lins operasse a câmera na mão. Já na terceira levou todo o mecanismo usado na fase anterior ao ápice.<sup>8</sup>

O roteiro foi escrito por Bráulio Mantovani, que inclusive, foi o responsável por tornar a figura de Buscapé central no filme, o que não ocorre no livro. Ele também decidiu que Buscapé seria negro, diferente do amigo de Lins que realmente existiu e serviu de base para a criação do personagem no livro. Mantovani comenta que queria que Buscapé fosse menos observador e mais um participante vulnerável entre os perigos e tentações que o cercavam.

A adaptação cinematográfica, como defende Robert Stam, não é cópia fiel do livro, nem deve ser. A quebra do paradigma de fidelidade em relação à obra fonte é amplamente discutida por Linda Hutcheon (2006) em seu livro *Uma teoria da adaptação*. Com essa base teórica, defendemos a liberdade criadora daquele que adapta uma obra literária para o cinema. Percebemos que essa concepção foi amplamente colocada em prática na releitura de Fernando Meirelles da obra *Cidade de Deus*, principalmente, no que se refere à construção dos personagens Buscapé e Dadinho.

Essa visão dissonante pode, inclusive, trazer consigo diferenças ideológicas que passam despercebidas do grande público. Não existe a intenção, neste estudo, de oferecer um julgamento de valor na comparação entre a obra literária com a fílmica, sentimos apenas a necessidade de chamar a atenção para as diferenças que elas revelam e as possíveis intencionalidades que elas projetam.

---

<sup>8</sup> Comentários do diretor de fotografia de *Cidade de Deus*, César Charlone, presentes no DVD com os extras.

### 3.2 BUSCAPÉ E DADINHO: EM *CIDADE DE DEUS* TODO MUNDO FOI NENÉM E DANDOU PRA GANHAR VINTÉM

*Saiba,  
 Todo mundo foi neném  
 Einstein, Freud e Platão também  
 Hitler, Bush e Sadam Hussein  
 Quem tem grana e quem não tem*

(Trecho da canção **Saiba**, de Arnaldo Antunes)

A canção *Saiba*, de Arnaldo Antunes, provoca bem a discussão que travaremos nesta parte do estudo. Como podemos perceber nos primeiros versos, todo e qualquer ser humano nasce neném, ou seja, alguém sem maldade ou com bondade inata. Partindo desse pressuposto, resta-nos a questão: o que leva um indivíduo a ser um Einstein ou um Hitler? Ou, para adentrarmos já em nosso foco de estudo, o que torna um menino da *Cidade de Deus* Buscapé ou Zé Pequeno?

Para tentar responder a essa questão sobre a construção do personagem Dadinho (Zé Pequeno), de *Cidade de Deus*, em comparação com Buscapé, o protagonista da história no cinema, percebemos vários pontos em comum na formação desses (anti)heróis. Os dois nasceram pobres, negros e cresceram na Cidade de Deus, onde seus destinos tomaram rumos diferentes por diversos fatores. Como aponta Raphael Martins da Silva, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2005, na PUC-Rio:

[*Cidade de Deus*] é uma extensa narrativa que poderia ser aproximada aos romances naturalistas, quando descreve o modo de vida de seus personagens. A infância dos bandidos, as brincadeiras de pipa, pião, futebol, nos banhos de rio e no contato com a natureza, marca esse naturalismo e depois, na maturidade, o crime como única forma de sobrevivência. É a violência que comanda o destino, imperando a lei do mais forte, como se todos fossem animais vivendo numa selva urbanizada e primitivamente “civilizada”. A animalização está presente no modo de agir dos bandidos: o consumo de drogas, o tipo de alimentação, o prazer do sexo, a organização de suas casas e a forma naturalmente cruel como se matam uns aos outros. (SILVA, 2005, p. 58)

É para esses fatores que concentraremos nossos esforços no intuito de demonstrar que as ações de Dadinho são reflexo do abandono completo desse sujeito à marginalidade. Como base teórica para a fundamentação da nossa leitura, resgatamos as ideias de Lev S. Vygotsky (1991), em sua obra *Construção social da mente*, na qual ele caracteriza os aspectos tipicamente humanos do comportamento

e elabora hipóteses de como essas características se desenvolvem durante a vida do indivíduo, enfatizando três aspectos:

- Relação entre seres humanos e o seu ambiente físico e social.
- Novas formas de atividade que fizeram com que o trabalho fosse o meio fundamental de relacionamentos entre o homem e a natureza e as consequências psicológicas dessas formas de atividade.
- A natureza das relações entre o uso de instrumento e desenvolvimento da linguagem. (Vygotsky, 1991)

O primeiro aspecto apontado por Vygotski parte da ideia de que a relação do sujeito com os outros seres humanos e seu ambiente físico e social é um fator preponderante na formação de um indivíduo. Por essa visão, percebemos uma primeira grande diferença na formação de Dadinho – no livro, chamado de Inho – e Buscapé no que se refere aos modelos a serem seguidos. Se Buscapé tem um pai autoritário, trabalhador, que preza a honestidade, Dadinho tem como exemplo Inferninho, o integrante do Trio Ternura cujo histórico familiar e sua formação de bandido são contados em detalhes ao leitor:

Lá no São Carlos, Inferninho desde criança vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias de assalto, roubo e assassinato. Podia passar distante dos bichos-soltos, mas mesmo assim fazia questão de cumprimentá-los. Nunca lhes negava favores, fazia questão de matar aula para ajudar a rapaziada que botava pra frente: limpava as armas; endolava a maconha; às vezes comprava o querosene da limpeza dos revólveres com seu próprio dinheiro para subir no conceito com os bandidos. Quando ganhasse mais corpo, arrumaria um berro para ficar rico no asfalto, mas enquanto fosse criança continuaria a roubar os trocados do pai, ele não percebia mesmo, estava sempre ligado de goró. [...] Gostava de sua mãe, mesmo ela sendo uma piranha fofqueira e palavruda. (LINS, 2007, p. 45)

**FIGURA 3.1:** Trio Ternura: base da formação de Dadinho na criminalidade



Inferninho, admirado por Dadinho, é filho de uma família desestruturada, formada por um pai alcólatra e uma mãe prostituta, que, quando presentes, são

mais nocivos para a formação de Inferninho enquanto sujeito do que o próprio conjunto habitacional em que viveram na década de 1960. Ele também tem um irmão, mas o ignora por sentir vergonha do fato de ele ser homossexual. O preconceito da parte dele é bastante explícito na obra.

Aquela mesma falta de referência em casa aproxima o garoto Inho, que, como visto no trecho anterior, passa a admirar os bichos-soltos, pois sempre quis enriquecer e ter poder. O dinheiro e o poder são os objetivos que movem os personagens a entrar na criminalidade, única via possível para enriquecimento dos que estão excluídos do sistema capitalista. Sobre o poder que o dinheiro oferece ao bicho-solto, temos o seguinte trecho da obra:

[...] Com dinheiro à pamparra tudo é bom de fazer, qualquer hora é hora de se fazer o que bem entender, todas as mulheres são iguais para um homem que tem dinheiro, e o dia que está por vir nascerá sempre melhor. (LINS, 2007, p. 44).

Ciente de que a criminalidade é o único caminho que lhe serve para ter dinheiro, poder e mulheres, Inho tem admiração por Inferninho, mas tinha adoração por Grande, o bandido que mandava na favela Macedo Sobrinho. Inho dizia que se “conseguisse chegar a ser igual a Inferninho, rapidinho ficaria igual a Grande: temido de todos e querido pelas mulheres.” (LINS, 2007, p. 54). O garoto era o líder de seu bando infantil, era o que mais arrumava dinheiro, era o único que tinha arma de fogo, mas mentia no intuito de ganhar respeito, que já “tinha mandado mais de dez pro inferno nos assaltos feitos sozinho” (LINS, 2007, p. 54). Com isso, buscava a admiração e o reconhecimento de Inferninho, que sempre que o encontrava, tratava-o com mais apreço do que o resto do bando infantil.

Por ainda ser criança, Inho apresentou seu plano de assalto ao motel a Inferninho. Sabia que não poderia cometer esse crime sozinho, muito menos com seus companheiros infantis. Então, para ganhar ainda mais respeito junto aos bichos-soltos, disse que veio “dar a boa” ao amigo, revelando o plano de assalto ao motel e disponibilizando-se para colocá-lo em prática naquele mesmo momento.

Aqui surge uma das diferenças entre a obra literária e a fílmica: no livro, fica clara a relação de “espelhamento” de Inho em Inferninho e o modo como a ideia do assalto ao motel, apesar de ser proposta pelo menino, só pode se realizar com a autorização e o envolvimento de um adulto. O garoto oferece a ideia ao bandido que ele admira e que quer seguir como exemplo. É com ele e os outros dois bandidos que Inho vê a possibilidade de entrar realmente para a criminalidade, deixando as

mentiras em um passado distante. Já no filme, Dadinho, ainda criança, tem a ideia e a consciência de que ele já é um bandido formado. Ele se vê igual aos outros. Os outros bandidos riem dele. Esnobam-no por ainda ser um menino. Entretanto, ao ouvirem a ideia do assalto ao motel, deixam-no participar, mas apenas para ficar de vigia.

Tanto no livro quanto no filme, eles combinaram de partilhar o montante roubado em quatro partes iguais. Inho, assim, é visto como um parceiro igual de bandidagem, que receberia sua parte por ter feito o plano e ajudá-los na função de vigia do bando. Se, na obra literária, o menor de idade não é o único responsável pelo assalto e não participa da chacina no motel, no filme, essa cena é recriada de modo bem diferente. Apesar de, no livro, os assassinatos terem sido cometidos pelos adultos, Inho já demonstra claramente seus sentimentos violentos:

Lá fora, a noite era parada aos olhos de Inho. Não estava nervoso, aliás, nunca ficava. Queria mesmo que saísse um tiro lá dentro para ele surgir como ás de trunfo na trama daquele jogo. **Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma**, queria matar logo um montão para ficar famoso e respeitado assim como Grande lá na Macedo Sobrinho. [...] Era o desespero das tempestades condensadas na íris de cada vítima, a dor da bala, o prelúdio da morte, o frio na espinha, o fazedor de último suspiro, ali, na humilde posição de olheiro, sentindo-se cão de guarda. (LINS, 2007, p. 69-70, grifo nosso)

Sobre esse trecho, é interessante notar que Inho quer ser um grande bandido, deseja vingança. Vingança contra quem? A metáfora da “navalhada que a vida fizera em sua alma” (LINS, 2007, p. 69) pode ser lida como a desforra que ele sente pelo que a vida lhe ofereceu e o grande vazio que o “eu” desse personagem carrega no que se refere à afetividade. Apesar de haver outros garotos na Cidade de Deus em situação semelhante de abandono, o que torna Inho, desde menino, o sujeito violento são os fatores sociais, econômicos, culturais e familiares, que o levam a seguir o exemplo dos marginais no intuito de conquistar o respeito e o poder na comunidade que em ele vive. Nascer pobre, excluído, sem predileção para ser “otário de marmita” é o que faz crescer no menino o desejo de matar e a certeza de que nessa vida de bicho-solto “é matar ou morrer”.

**FIGURA 3.2:** Cena de Dadinho matando o irmão de Buscapé.



Podemos fazer a leitura dessa imagem chamando a atenção para o ar de satisfação, prazer e alegria que sente o personagem ao desferir os tiros em seu opositor, que, no assalto ao motel, havia sido seu cúmplice. No filme, Dadinho demonstra prazer ao matar, sendo o revólver a extensão de sua revolta, o símbolo de seu poder naquela sociedade. Alba Zaluar, em seu livro, *A máquina e a revolta*, alerta para as transformações do perfil do malandro e do bandido, ressaltando que “o aparecimento do revólver entre eles (bandidos) se explica pelo crescimento recente da indústria de armamentos leves no Brasil, o que tornou a comercialização interna dessas armas um rendoso empreendimento” (ZALUAR, 2000, p. 150-151).

Sobre a polêmica causada pelo livro e, mais amplamente, pelo filme no que se refere ao caráter provocador que *Cidade de Deus* evoca discursivamente, Ribeiro chama a atenção para o fato de como a violência é relatada a partir do ponto de vista de quem mais diretamente sofre com ela:

Mesmo que os dois eixos de polêmicas, que ocorreram majoritariamente em vários suplementos culturais no fim da década de 90, estejam longe de serem dissecados em toda sua complexidade, um terceiro eixo de questões aberto por *Cidade de Deus* nos leva diretamente ao encontro da narrativa fílmica produzida a partir do trabalho de Lins: o que diz respeito **ao caráter provocador que esta narrativa evoca discursivamente**. Pauta obrigatória nas recorrentes – e na maior parte das vezes reificadas – controvérsias que cercam a questão da violência no Rio de Janeiro contemporâneo, a narrativa de Lins ocupa um lugar de absoluto prestígio entre as **obras que tematizam a violência brasileira pelo ponto de vista daqueles que mais diretamente sofrem com ela: a população pobre composta por desempregados, favelados, moradores das periferias e fundamentalmente dos principais personagens de *Cidade de Deus*: as crianças e jovens – negros majoritariamente – que são seduzidos pelo negócio do crime**. Ou seja, *Cidade de Deus* tornou-se para muitos um produto reconhecido e legítimo daqueles

outros fantasmagóricos que até pouco tempo eram somente objeto de outras obras literárias e de pesquisas acadêmicas ou, pior ainda, que eram somente considerados como a expressão não-dita do mito das “classes perigosas” presentes em um universo societário onde há uma constante “ausência de segurança ontológica”. (RIBEIRO, 2016, p. 127, grifo nosso)

Se é verdade que o filme *Cidade de Deus* abriu uma nova perspectiva para milhões de brasileiros e estrangeiros enxergarem a violência das favelas por um ponto de vista mais íntimo, ou seja, um ângulo que somente aqueles que sofrem essa violência cotidianamente podem revelar, é verdade também que o filme, diferentemente do livro, ao retratar as motivações de Dadinho para cometer a chacina no motel, flerta com um perigoso discurso maniqueísta.

No filme, o garoto, cansado de ficar de cão de guarda dos outros bandidos, dá o tiro na janela propositalmente e entra no motel com o único intuito: o de matar. No filme, ele é o único a assassinar as pessoas que estavam no motel e a crueldade de seus atos é enfatizada pelo modo como os recursos fílmicos são utilizados. Por exemplo: Dadinho sempre aparece sendo filmado de baixo para cima (*contre-plongée*), o que lhe confere poder. A interpretação do ator-mirim fomenta a ideia de maldade inata naquele personagem, que sente prazer ao tirar a vida das vítimas. Percebemos isso a partir da análise das expressões faciais e do sorriso sádico do menino quando aperta o gatilho e quando vê os corpos ensanguentados. Há aqui uma escolha intencional do cineasta ao mostrar que a maldade de Dadinho já nasceu com ele.

Essa questão não transparece na obra literária. A construção do personagem literário foge do discurso maniqueísta e revela um menino que apenas quer ser igual àqueles bandidos que tem como exemplo. Inho quer ser igual a Inferninho e a Grande por acreditar que eles, daquele modo, vingam-se da vida a que foram condenados pela própria sociedade.

No livro, Inferninho dá a ordem aos comparsas de só atirarem para não morrer, e Pelé e Pará matam alguns dos clientes do motel e fogem quando escutam o tiro na janela. Inho entra no motel quando os outros fogem, mas não mata ninguém, os tiros pegam apenas de raspão.

[...] Lá no motel, Inho andava pelo corredor do segundo andar à procura de vítimas. Queria roubar, aleijar, matar algum zé-mané qualquer. Os hóspedes, assustados com os tiros, verificavam as portas. Inho forçou a primeira, a segunda, invadiu a terceira depois de atirar na fechadura, como faziam os mocinhos dos filmes americanos. Um casal acordou para receber tiros, ainda que de raspão. Fez a limpa. Invadiu outro quarto. O homem tentou reagir e foi ferido por uma bala no braço. Tentava invadir outros apartamentos quando

escutou a sirene da polícia. Inho mergulhou de cabeça pela janela, deu uma cambalhota no ar e caiu no chão pronto para correr. (LINS, 2007, p. 76)

Nesse trecho, percebemos que as influências recebidas por Inho não se restringem apenas aos outros marginais, mas também aos filmes de ação, cujos “mocinhos”, ou seja, os heróis dão tiros nas fechaduras e saem de cena de modo cinematográfico. A própria construção da fuga de Inho da cena do crime é uma releitura de cenas de ação: “[...] mergulhou de cabeça pela janela, deu uma cambalhota no ar e caiu no chão pronto para correr” (LINS, 2007, p. 76). É interessante pensar nessa referência que o autor utiliza, pois polariza a influência que Inho recebe, afinal, nos filmes, só o mocinho sai ileso do combate, os bandidos, normalmente, morrem ou são presos. E aqui o exemplo a ser seguido é o do herói clássico, aquele que nem bala, nem flecha, nem raios múltiplos podem ferir.

No filme, não há referência à fuga de Dadinho, o que o espectador vê é um garoto sanguinário que mata todos os hóspedes e funcionários do motel. A cena da chacina parece uma pintura pela posição em que são “montados” os corpos, dando a quem assiste ao filme a sensação de horror diante da crueldade exercida no momento da execução das vítimas.

**FIGURA 3.3:** Cena da chacina no motel.



**FIGURA 3.4:** Cena da chacina no motel.

Na obra fílmica, os integrantes do Trio Ternura não atiram em ninguém e saem correndo quando escutam o tiro que foi dado por Dadinho. Na fuga, eles se perguntam sobre o destino do menino, mas saem de carro dali, imaginando que ele havia escapado ou poderia ter sido preso enquanto vigiava a ação dos comparsas. Essa diferença marca a separação do discurso do romancista em relação ao discurso do cineasta, pois o primeiro não sustenta a ideia de que Dadinho nasce mau.

Cem páginas adiante (LINS, 2007, p. 169), é narrada a história de vida de Inho, a morte precoce do pai, a mãe que trabalha o dia inteiro, deixando-o aos cuidados de uma madrinha sem pulso para mantê-lo na escola. A tentativa malograda de inseri-lo no mundo do trabalho como engraxate, o fascínio pelo mundo do crime e o desejo de vingança parecem delinear o caminho da criminalidade para o garoto.

No filme, o espectador não conhece a história de Dadinho. A partir do subtexto, é possível inferir que ele cresce, assim como os demais garotos de Cidade de Deus, em um ambiente de violência. Entretanto, ao não revelar a trajetória que conduziu Dadinho ao desejo de vingança, o roteiro evidencia no menino, por meio da linguagem cinematográfica, uma crueldade inata que pode evidenciar uma provável psicopatia.

Podemos perguntar: qual a intenção de se criar um personagem como esse? Por que é necessário para o filme que Dadinho assassine cruelmente suas vítimas? Uma resposta possível a essas perguntas é o que embasa a conclusão deste capítulo: para se criar a figura de um herói como Buscapé, era necessário criar um

antagonista. A solução encontrada pelo cineasta, a partir da nossa perspectiva, foi a de deixar nas entrelinhas a trajetória de Dadinho, insinuando que a maldade lhe era intrínseca, como a de todos os vilões clássicos.

Percebemos que, na releitura da obra para o cinema, Meirelles cria um personagem que difere daquele da obra literária. Apesar de o filme como um todo conseguir escapar da armadilha da dicotomia entre o bem e o mal, com relação à figura de Dadinho, constatamos uma possível e intencional valorização das características ligadas à falta de empatia do personagem. Ao caricaturá-lo daquela maneira, Meirelles consegue criar um personagem odiado por quase todos que o rodeiam. Lembremos que o único que consegue conviver com ele e, por vezes, “contê-lo” é Bené, pois Dadinho arruma confusão com todos à sua volta. A única cena que dá para ver algum traço afetivo em Dadinho é quando Bené morre. Mas é preciso lembrar que essa cena já faz parte da queda de Zé Pequeno.

Ali a guerra entre as facções tomará proporções jamais imaginadas e, em um ambiente hostil como aquele, do qual se salvam apenas aqueles heróis que, por meio do trabalho honesto, da arte e da sorte escapam do destino da morte matada para viver em sociedade.

A construção do personagem Dadinho realizada por Meirelles segue uma linha mais conservadora na qual o mal é bem demarcado, atendendo ao discurso maniqueísta ainda vigente em nossa sociedade. Mas será possível descobrir com que intuito o cineasta fez essa alteração na obra? Em suas entrevistas, não encontramos nenhuma explicação para a recriação de Dadinho ocorrer nesses termos. Entretanto, incomoda-nos a possível leitura desse personagem ser associada ao discurso de que “tem gente que nasce mau”, desconsiderando as questões socioeconômicas e culturais que levam esses meninos para a vida de criminalidade.

Essa escolha de Meirelles influencia o modo como analisamos a obra, pois, na nossa leitura, *Cidade de Deus* apresenta um apelo midiático que torna o filme consumível para o grande público, afinal, ele aposta na antiga, mas sempre eficaz, solução narrativa de um embate entre o destino de Buscapé – apresentado intencionalmente como narrador-protagonista e herói – e o fim trágico do bandido Dadinho, que é assassinado pelos meninos da “caixa baixa”, seus sucessores no mundo do crime naquela comunidade, reafirmando o círculo vicioso.

Aliás, é importante ressaltar que, na morte de Zé Pequeno, aparece novamente o recurso utilizado pelo diretor para expressar o caráter cíclico na história. Afinal, matar o temido bandido por meio das mãos das crianças que assumem seu posto no poder do tráfico é sugerir ao público que o ciclo continua. A estrutura circular também pode ser observada na escolha da sequência narrativa, principalmente ao que se refere à construção temporal. A cena de abertura com a galinha fugindo para não morrer como as demais no churrasco também evidencia essa estrutura circular, pois podemos certamente ver na fuga da galinha o movimento de Buscapé para tentar fugir da morte certa. Quem entra para a criminalidade sabe que a morte vive à espreita. Foram-se Zé Pequeno, Mané Galinha, Cenoura, Grande, Inferninho, entre tantas baixas na guerra das gangues rivais e com os policiais (que também se aproximam da criminalidade quando o assunto é extorsão). A presença, no final do filme, de uma nova geração de zé-pequenos é a certeza que o espectador tem de que aquelas mazelas estão longe de serem resolvidas.

O senso comum que confirma a ideia de que tem gente que nasce mau pode gerar certo alívio no espectador que vê a criminalidade e a violência como reflexos da maldade de seres humanos individuais, e não como um reflexo de um sistema excludente. Desse modo, o espectador ingênuo e desatento reconforta-se na sua cadeira de cinema e tenta eximir-se da responsabilidade com relação à guerra travada nos morros. Sente-se reconfortado por não ser mau, por ter um emprego com carteira assinada e por produzir ou gostar de arte. Mas é certo que, mesmo deixando essa possível leitura de Dadinho no ar, o filme é também desestabilizador, pois reflete e refrata a realidade das pessoas que vivem no meio do inferno, talvez sem ter a chance de fugir do tiroteio.

Podemos ressaltar dois benefícios mais evidentes na (re)criação cinematográfica de *Cidade de Deus* que foi a popularização de histórias de pessoas excluídas do sistema e a retomada do cinema nacional. Esse alcance de público e as possíveis interpretações de quem assiste ao filme nos traz as seguintes questões: de que modo os moradores da Cidade de Deus se veem representados no filme? Será mesmo tentadora para as crianças que vivem nessa comunidade a entrada no mundo do crime?

Lembremos que as crianças são (isso inclui obviamente esses meninos do tráfico), desde muito cedo, ensinadas pela mídia sobre a relação do ato de comprar

com a sensação de felicidade. E vamos além, pois em nossa sociedade o poder de compra serve como distinção social. Para alcançar esse destaque, o tráfico de drogas aparece na vida desses meninos como um caminho possível para conseguir dinheiro, poder e respeito na comunidade. Nas palavras de Alba Zaluar, “o tráfico de tóxicos oferece aos jovens em dificuldades com o mercado de trabalho a oportunidade de ganhar dinheiro que aumenta a proporção que se sobe na hierarquia dessa vasta rede organizada do tráfico” (ZALUAR, 2002, p. 151).

Diante disso, afirmamos que não é nossa intenção defender a criminalidade para a conquista do capital, mas elucidamos que, para muitos, esse é o caminho proporcionado pela própria condição de exclusão. O que nos entristece diante desse quadro, que está longe de ter um fim pacífico, é a falta de acesso a outras maneiras de formação que poderiam desenvolver a consciência política dos marginalizados.

Observamos que, ao pegarem em armas, os meninos não lutam por igualdade social ou pela superação da condição de marginalidade, eles morrem e matam para comprar o tênis de marca, o carro do ano, a corrente de ouro e as armas cada vez mais potentes. Eles querem consumir algo que seja, para a sociedade que os circunda, sinônimo de poder. Buscapé, no filme, diz: “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” e, tal qual a galinha do início do filme, os meninos se veem em meio a essa guerra, na qual a maioria vira “presunto”.

É certo que o explorado, na maioria dos casos, não tem consciência da exploração que sofre. A alienação constante presente no discurso midiático tem o intuito de fazer com que o pobre não tenha consciência de seus direitos e viva a ilusão do consumo como sinônimo de uma vida feliz (mesmo que essa vida seja bem abreviada).

Um exemplo dessa necessidade do bandido de incluir-se no sistema capitalista por meio do consumo é o personagem Bené, companheiro inseparável de Dadinho desde a infância. Ele é considerado por todos da comunidade o “boa praça”, amigo dos “cocotas” e intermediador dos conflitos gerados por Dadinho, por isso, ele parece estar “mais para lá do que para cá” se o ponto de referência é a criminalidade. A cena da perseguição de bicicleta, em que Bené segue o “cocota”, dá a impressão ao espectador de que ele vai eliminar o viciado com dificuldade de pagar as drogas que consome. No entanto, no fim da corrida, que o “cocota” deixa Bené ganhar de propósito, somos surpreendidos com a proposta do traficante que

dá um bom dinheiro ao viciado para ele comprar roupas de *playboy*, de grife, para transformar o bandido em “preiboy”.

**FIGURA 3.5:** Cena de Bené quando muda o visual para se tornar *playboy*.



Contudo, lembremos que, no filme e no livro, há outros exemplos de motivação para a entrada dos jovens no crime. É o caso de Mané Galinha, ex-militar, cobrador de ônibus que entra para o grupo de Cenoura para vingar-se de Zé Pequeno, que estuprou sua noiva e chacinou sua família. Apesar de, inicialmente, ele relutar em participar das ações criminosas, o personagem – inspirado em uma figura real de Cidade de Deus – envolve-se com a bandidagem e luta contra o Zé Pequeno e com a polícia.

Sobre o processo de criação e defesa do filme *Cidade de Deus*, Ribeiro recorda:

Em tempos de multimídia, obviamente que *Cidade de Deus* foi prontamente transformado em filme, e este logo se tornou também produto de várias controvérsias. A ansiedade de alguns a respeito dos preparativos para a produção, realizada em locais dominados pelo tráfico de drogas no Rio de Janeiro, e que envolve todos os dilemas destes tipos de locações; a criação de um roteiro a partir do calhamaço de mais de quinhentos e cinquenta páginas, contando com mais de duzentos personagens – alguns destes que não sobreviveram a duas ou três páginas do romance; a escolha dos atores, que seriam desconhecidos do grande público por serem jovens moradores das favelas e periferias do Rio de Janeiro; e o sucesso que o episódio “Palace II” obteve ao ser exibido na série *Brava Gente*, da Rede Globo, são alguns destes momentos. E a ansiedade só fez aumentar após a recepção que *Cidade de Deus* obteve no prestigiado festival de Cannes de 2002, onde revistas de cinema e jornais de todo o mundo louvaram o filme de Fernando Meirelles, com co-direção de Kátia Lund. A distribuição nacional, contando com aproximadamente cem cópias, uma aposta de elevada bilheteria reservada em nosso mercado cinematográfico somente para os grandes filmes hollywoodianos, só ressalta o que todos sabiam: este seria um amplo sucesso de público auto-cumprido.

[...]

Dialogando indiretamente com estes moradores e saindo em defesa de seu projeto, o diretor Fernando Meirelles, ao ser questionado sobre como as pessoas veriam a Cidade de

Deus após seu filme, disse que “[...] a gente não inventou aquela história. É como um espelho: a culpa não é do reflexo, é da realidade que está sendo refletida” (Moretz-Sohn, 2002:3). O próprio Paulo Lins foi bem mais longe na defesa do filme, ao afirmar que não ocorreu um aumento do estigma em relação aos moradores da Cidade de Deus, visto que este processo “[...] não irá ultrapassar ao que já existe. Todo favelado já é estigmatizado” (Lins, 2003). E complementa: “Omitir o lado ruim é mostrar uma realidade falsa. Mostrei o que eu vivi. Eu passei por tudo aquilo” (apud Globo Barra, 2002). (RIBEIRO, 2016, p. 128)

Diante desse contexto de recepção e consumo do filme e do livro, é inegável a importância de *Cidade de Deus* no cenário cultural brasileiro e na formação do herói da modernidade tardia. A análise dos discursos presentes em ambas as obras é reveladora da visão ideológica transmitida e pode e deve ser lida de modo crítico e emancipatório. É perceptível que a narrativa fílmica de *Cidade de Deus* apropria-se de uma “estética brutalista” da violência, expressão esta também presente na literatura brasileira atual e que, para adequar-se ao gênero de ação a que se propõe, cria um antagonista de caráter perverso e cruel para exaltar a figura do protagonista que se torna herói ao sobreviver ao contexto hostil e violento por meio do trabalho e da arte.

Se “os vilões da violência urbana são o revólver, o policial corrompido e o pivete” (ZALUAR, 2002, p. 152), o herói da modernidade tardia pode ser lido como aquele que escapa dos mecanismos de reprodução da violência já implantados no próprio local de moradia pela permanência das quadrilhas. Nesse sentido, o herói é o garoto que não aprende com os “já perdidos”, é aquele que não vira “aviãozinho” e, portanto, fará parte da outra parcela da sociedade local: o futuro trabalhador.

Daqui se conclui que existem como que dois sistemas de socialização concorrentes – o dos trabalhadores e dos bandidos – que agem simultaneamente na formação dos jovens. Que jovens são conquistados por que sistema é uma questão que respondem de outras maneiras. No entanto, a eficácia das quadrilhas em atrair os jovens é vinculada por eles (moradores da Cidade de Deus entrevistados) ao prematuro afastamento da mãe e outros adultos quando as crianças têm que sair para fazer biscate na rua. (ZALUAR, 2002, p. 154)

Segundo a socióloga, percebe-se que o malandro ainda é um modelo paradigmático no contexto da visão negativa que o trabalho tem entre os jovens que moram em Cidade de Deus. Por isso, não podem ter pelo trabalho a admiração que sentem pelos que se negam à árdua rotina, à exploração e que se “revoltam”. Seus modelos e heróis são outros.

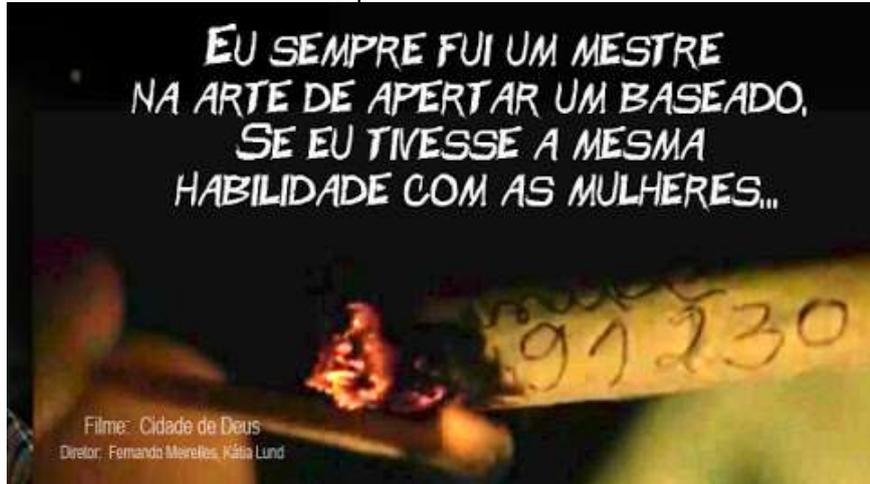
Na falta de um movimento operário forte de onde saiam líderes trabalhadores com fama, eles se voltam para os simpáticos malandros de outrora, hoje desaparecidos, e os armados bandidos, hoje em franca proliferação. Mas a valentia destes não é o único elemento de seu modelo ambíguo, de modo que a admiração que provocam mistura-se ao medo e à atração clara pela força das armas. (ZALUAR, 2002, p. 156)

É em meio a esse modelo ambíguo que cresce Buscapé e sua identidade é moldada. Percebemos que, em *Cidade de Deus*, impera a concepção da identidade sociológica clássica, que, como vimos, recebe a influência sociocultural na formação do sujeito, mas ainda acredita que a personalidade tem um núcleo, um centro que pouco se modifica com o desenvolvimento dele. No intuito de aprofundarmos essa construção da identidade de Buscapé e sua possível leitura como herói da modernidade tardia, passamos agora à análise desse personagem de modo mais específico.

### 3.3 BUSCAPÉ: SER OU NÃO SER HERÓI DE NOSSA GENTE?

Fixemos agora o olhar na construção do personagem Buscapé, no filme interpretado pelo ator Luis Otávio, na infância, e por Alexandre Rodrigues, na adolescência. O garoto pobre, favelado, negro só tem uma certeza: não quer ser policial, nem bandido, pois tem medo de levar tiro. Buscapé está longe de ser um herói clássico cuja perfeição de caráter e coragem seriam suas principais características. Ao contrário, Buscapé, tanto no livro como no filme, é descrito como um garoto “boa praça”, medroso e com um vício socialmente ainda discriminado, que é a dependência química da *cannabis*, ou seja, no discurso popular, Buscapé é maconheiro. Faz uso da maconha para aproximar-se do grupo dos “cocotas”, adolescentes de classe média-alta para quem, vira e mexe, o garoto leva a erva desejada para “fazer a cabeça”.

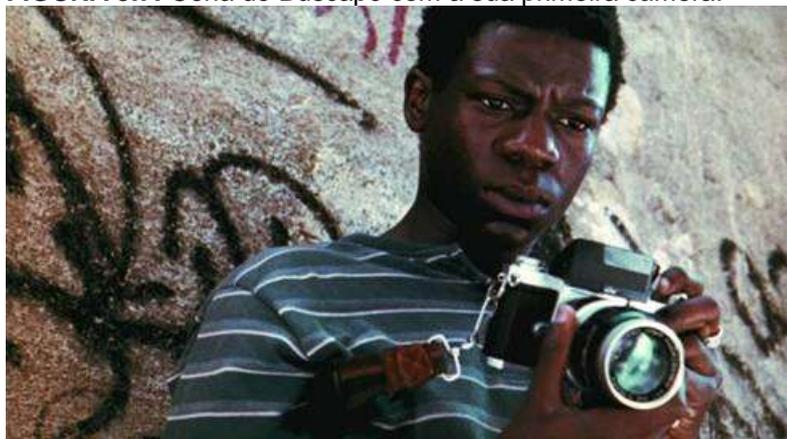
**FIGURA 3.6:** Imagem das palavras e do cigarro de *cannabis* enrolado por Buscapé em um pedaço de papel no qual havia marcado um número de telefone da atendente da padaria.



É claro que, no filme, há uma naturalização no modo como Buscapé é apresentado como usuário de *cannabis*. Há uma romantização por trás desse papel de “aviãozinho” que Buscapé faz, relacionando tal atividade à paixão que o protagonista sente por Angélica, interpretada pela atriz Alice Braga, a “cocota” mais bonita que ele já viu e a única que já transava.

As cenas na praia de Buscapé com essa turma são elucidadoras do canal que liga essas duas classes sociais bem distintas. O uso de drogas não se limita ao contexto da favela, sendo essa prática o grande elo entre a alta sociedade e a “ralé”. Isso fica evidente na construção das relações sociais de Buscapé, pois se Inho tinha como exemplos os outros bandidos maiores do que ele, nosso herói tem os “cocotas” e seu poder de compra para se espelhar. É certo que a falta de afinidade com alguns deles não diminui o desejo de Buscapé de pertencer à turma e sente-se lisonjeado por ter se tornado o fotógrafo oficial da “galera”.

**FIGURA 3.7:** Cena de Buscapé com a sua primeira câmera.



Afinal, para aceitarem o rapaz negro e favelado no grupo, ele deveria ter uma função: no caso, Buscapé é aquele que olha e registra os integrantes da turma, de preferência, sem aparecer nas fotografias. Além disso, ele próprio se torna um meio mais seguro, um contato para os “cocotas” entrarem na favela e a possibilidade de ter acesso às drogas de modo menos perigoso.

**FIGURA 3.8:** Foto da turma dos “cocotas” tirada por Buscapé.



Perseguindo ainda a formação do caráter do nosso herói, não é desperdício relembrar suas referências familiares. O pai peixeiro, a mãe dona de casa e o irmão bandido formam o primeiro laço desse garoto com o mundo. Apesar de admirar o pai trabalhador, Buscapé não gosta da ideia de seguir os caminhos de seu genitor, porque, segundo ele, “peixeiro fede”. Tão pouco a figura do irmão mais velho lhe inspira, afinal, não quer ter o mesmo fim de um dos integrantes do Trio Ternura, que acaba assassinado por Dadinho. O medo de levar tiro afasta-o também da condição de criminoso. As lições familiares e sociais que encaminham Buscapé para longe do crime são muitas: o tapa na cara que o irmão mais velho leva do pai depois da batida policial na casa; as palavras do irmão incentivando Buscapé a estudar porque ele é inteligente e não deve seguir a vida de bicho-solto, que, segundo as palavras do irmão, é destino de quem é burro; os amigos e vizinhos assassinados por causa do envolvimento com o tráfico de drogas. Essas são algumas das razões que o encaminham a desejar outro rumo para sua vida.

Ainda garoto, o herói já se questiona sobre seu futuro, sobre o que vai ser quando crescer, e a resposta chega-lhe, justamente, quando presencia o assassinato de Inferninho, o integrante do Trio Ternura, tão admirado por Inho.

Quando a polícia mata Inferninho, que tentava fugir com Berenice, Buscapé vê, pela primeira vez, uma câmera fotográfica profissional nas mãos de um repórter que registrava a ocorrência.

**FIGURA 3.9:** Cena da morte de Inferninho, integrante do Trio Ternura. Primeiro contato de Buscapé com uma câmera fotográfica



Naquele momento, o herói encontrou seu caminho para fugir do destino de peixeiro do pai ou de bandido do irmão. Estava traçada ali a linha que o separaria do destino comum que sua condição social lhe permitia.

Diante dessa possibilidade de ascensão social, temos construída a figura de um herói, que, para assim ser chamado, deve ser diferente dos outros personagens e se destacar por meio da saga que atravessará para conquistar seu objeto de desejo: no caso de Buscapé, fugir do contexto de violência e pobreza por meio da arte da fotografia. Os desafios que essa aventura impõe são muitos: a discriminação por sua origem social, a dificuldade de comprar uma câmera fotográfica, o medo de ser morto pelo bando do Zé Pequeno, encontrar alguém que reconheça o seu “talento” que o torna diferente e merecedor de sair da condição de excluído.

No parágrafo anterior, a palavra “talento” aparece entre aspas propositalmente, pois, a esse respeito, há de se questionar o que a sociedade considera como tal. Paulo Venturelli, em seu artigo “A leitura do literário como prática política” (2002), reflete sobre as consequências dos discursos que aplicam as palavras talento ou dom como algo intrínseco ou inato ao ser humano, pois, assim, a sociedade pode se reconfortar no fato de que apenas alguns têm a chance de se destacar social-econômica-culturalmente porque são providos dessas características.

Como bem alerta o escritor, na sociedade, alguns “talentos” são mais valorizados do que outros. Além dessa hierarquização, ao falar de talento ou dom, o discurso decorrente dessa visão desconsidera a ideia de que todos os seres humanos são providos de inteligência e capacidade de aprender. Portanto, ao relacionar as atividades artísticas ou os desempenhos esportivos à ideia de dom e talento, esse discurso lega aos “não escolhidos” a incapacidade de pleitear/almejar um rumo diferente daquele ao qual a sociedade o condenou.

Venturelli elucida o fato de que as pessoas não nascem músicos, atletas, atores ou escritores, eles se formam como tal, a partir de estímulos recebidos pelo meio. Portanto, a ideia de “talento” ou “dom” desmerece o trabalho, o treino e os estudos desenvolvidos pelo sujeito para se tornar um grande músico, um grande atleta, um grande ator, um grande escritor. Sem querer nos delongar na polêmica, o que percebemos no discurso do senso comum é que o sujeito, para se destacar em profissões, principalmente, aquelas relacionadas com a arte, precisa ser um escolhido, seja de Deus que lhe concedeu o dom, seja de um produtor musical, de um olheiro, de um produtor de cinema ou televisão, que certamente lucrará com a sua descoberta, afinal, retirar um provável futuro marginal da favela e elevá-lo na posição de artista é ainda uma prática lucrativa para aqueles que se dedicam a essa função. Junta-se ao coro o discurso da meritocracia, tão presente na defesa do capitalismo, que defende que o marginal é marginal porque quer, porque não aproveita as oportunidades, como se houvesse realmente as mesmas oportunidades para todos.

Detivemo-nos a esses conceitos por encontrarmos em *Cidade de Deus* uma possibilidade de leitura que flerta com o perigoso discurso da meritocracia. É certo que esse discurso não está explícito na obra, no entanto, algumas escolhas do cineasta podem ser interpretadas de forma equivocada e levar ao senso comum de que o pobre, o marginalizado – no sentido daquele que vive à margem – está nessa condição por escolha, e não por uma questão de exclusão social, econômica e política.

A construção do caráter de um herói pode corresponder aos anseios da sociedade em que ele está inserido, principalmente às necessidades de uma elite capaz de atrocidades para garantir a manutenção do *status quo*. Diante dessa premissa, no início do século XX, havia, por parte da elite letrada, a necessidade de se criar um caráter do brasileiro que se distanciasse dos modelos europeus,

legando-lhe a preguiça, o jeitinho, a lascívia como principais características. No contexto atual, surge a necessidade de se formar uma nova visão do brasileiro: “aquele que não desiste nunca” que tem “talento” ou “dom” para se destacar, um artista em potencial na terra do samba e do futebol<sup>9</sup>, ou seja, um povo trabalhador, honesto e que supera as adversidades sorrindo e, de preferência, sem muitos questionamentos sobre sua condição.

A produção contemporânea encontrou nesse modelo de herói campo fértil para a criação literária e cinematográfica. Desde o sucesso de *Cidade de Deus*, outros Buscapés tomaram o centro da cena, sejam eles agricultores, cantores sertanejos, domésticas, policiais, escribas na estação central do Brasil ou sindicalistas futuros presidentes da República representam uma faceta da sociedade brasileira que segue tentando reconhecer-se. E a plateia aplaude, enche os cinemas e comemora o espaço que essas histórias conquistaram na cultura de nossos tempos, apesar de já se iniciarem as críticas a respeito da produção que retrata as mazelas de um país que parece sempre em processo de desenvolvimento e que a duras penas tenta criar uma identidade em tempos de crise da identidade.

Outro indício dessa busca por uma identidade brasileira pôde ser observado nas propagandas publicitárias na época da Copa do Mundo de 2014, realizada em território brasileiro. Apesar das críticas ao evento e às questões econômicas a ele relacionadas, o clima da publicidade era de festa e oportunidade. Sabe-se que o gênero publicitário tem a intenção de convencer o interlocutor a comprar um produto ou uma ideia e, como todo texto, é ideológico.

Portanto, a análise das peças publicitárias da época da Copa de 2014 evoca, das formas mais criativas, a imagem que se quer construir do brasileiro. Considerando o fato desse evento ser internacional, é nítida a preocupação de se quebrar ou reiterar alguns estereótipos que se tem a respeito do brasileiro: aquele que dá um jeitinho para tudo; o malandro; e os outros estereótipos de que somos um povo hospitaleiro, trabalhador, feliz e com as mais belas mulheres do universo.

Na imagem a seguir, retirada da propaganda de um guaraná, na época da Copa do Mundo, vemos Neymar, famoso jogador de futebol da seleção brasileira, reiterando o estereótipo do brasileiro malandro, que quer “sacanear” os gringos ensinando frases em português que desmerecem a imagem do estrangeiro,

---

<sup>9</sup> Cabe aqui uma nota de esclarecimento: lembremos que relacionar o país ao samba e ao futebol já marca os valores socioideológicos impingidos.

chamando-os de “o serra pelada”, para o turista inglês careca, “o água de salsicha”, para o alemão e de “o cão chupando manga”, para o americano.

**FIGURA 3.10:** Cena de Neymar “ensinando” os estrangeiros a falar português para a Copa: demonstração da malandragem.



Existem outras peças publicitárias que trouxeram a visão de um povo unido, forte, batalhador e acolhedor. Um exemplo foi a campanha do Banco Itaú, cujo título era “Mostra tua força, Brasil”, com uma canção motivacional, imagens de um povo inteiro vestindo verde e amarelo, unindo-se por mar, pelo ar, pela terra para alcançar os estádios e torcer pela seleção que o representa.

**FIGURA 3.11:** Cena da propaganda do Itaú – “Mostra a tua força, Brasil”.



Trouxemos essa discussão para a pesquisa no intuito de demonstrar que a construção do caráter nacional na modernidade tardia não se restringe às artes literária e cinematográfica aqui estudadas, nem somente ao senso comum. A propaganda não deixa de ser uma construção social e cultural que atende às demandas econômicas e políticas. Seria ingenuidade imaginar que o discurso do “brasileiro que não desiste nunca” retrata uma verdade ou ainda reflete características inatas de quem nasce em terras tupiniquins. Justamente por ser um discurso, é algo criado com intenções ideológicas e cabe a nós refletir sobre tais categorizações, para então, com liberdade, concordarmos ou discordarmos dessas imagens que estão sendo criadas a nosso respeito.

Talvez esse contexto explique a preocupação da comunidade de Cidade de Deus quando do lançamento do filme, pois há, nos relatos, um desconforto dos moradores diante do modo como eles passaram a ser vistos depois da exposição nacional e internacional que sofreram com a obra. Isso se confirma na necessidade de Fernando Meirelles e de Paulo Lins defenderem o filme afirmando que nada do que foi mostrado nas telas foge da realidade vivenciada pelo povo de Cidade de Deus.

Consideramos que seja prudente a preocupação dos moradores da favela, pois, em uma das possíveis leituras que o filme oferece, a comunidade é exposta por meio de um discurso que não questiona a meritocracia, tampouco a maldade inata. Desse modo, surge a possível leitura de que os pobres e favelados vivem em meio à violência porque assim o desejam. Também não é de se estranhar que aqueles que colaboram para a indústria do crime não se reconheçam como alguém que teve escolha e optou pelo “caminho mais fácil”. Esse contexto ignora as singularidades dos sujeitos que ali habitam e todos são colocados no mesmo balaio e vendidos como os favelados que podem seguir “o caminho do bem”, como traz o trecho da canção que finaliza a obra fílmica.

O destino de Zé Pequeno de se tornar grande, previsto pelo personagem que representa Exu, não se cumpriu porque ele enveredou para o caminho do mal. Lembremos do aviso da entidade de que Zé não poderia usar a guia caso fosse manter relações sexuais com alguém. Ordem desobedecida pelo bandido que portava a guia de proteção de Exu enquanto “forunfava” com sua vítima de estupro.

É interessante a escolha da magia para explicar a ascensão e a queda de Zé Pequeno. Talvez somente com muita proteção divina ou dos Orixás para que o

marginal sobreviva ao meio e se sobressaia entre os demais bandidos que almejam o mesmo poder. É intrigante também a escolha do candomblé para a proteção de Dadinho, pois, em geral, católicos e evangélicos são maioria em território nacional. Vale lembrar que, no romance, Buscapé também é do candomblé, mas esse “detalhe” não é considerado na sua recriação no cinema. Ao analisar a cena em que Dadinho recebe a guia do médium incorporado, percebemos que ela é construída com predominância nas cores vermelho e preto, alusão direta ao símbolo de Exu, que, muitas vezes, por preconceito, é mal compreendido e relacionado ao demônio e à maldade.

**FIGURAS 3.12 e 3.13:** Cenas de Dadinho quando recebe a guia e se torna Zé Pequeno.



Mais uma vez constatamos, no discurso fílmico, uma referência à maldade intrínseca de Zé Pequeno, só que dessa vez relacionada à sua religião, que, aliás, sofre preconceito em um país majoritariamente católico. Em vez de desmistificar ou questionar o preconceito religioso, o filme reafirma o imaginário popular, o que do ponto de vista crítico parece ser mais uma estratégia de *marketing* da obra. Afinal, se se quer ter sucesso de público, é preciso dar a ele o que lhe é agradável, principalmente no que se refere à religiosidade. Colocar Zé Pequeno sendo protegido de um santo ou se confessando com um padre seria, no mínimo, irônico. Mais cabe

aos interesses do filme ligá-lo ao mito dos Exús interpretados ali como entidades capazes de dar poder e proteção ao jovem criminoso. Com essa relação, Zé Pequeno faz um pacto com a vida de bandido que o encaminhará à morte: destino certo de quem segue esse rumo. Distanciando-se, portanto, da figura do herói da modernidade tardia, que, como já mencionado, é aquele que sobrevive.

### 3.4 O HERÓI MODERNO x O HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA

A partir da leitura proposta até aqui, é chegado o momento de refletirmos sobre os resultados alcançados nesta investigação sobre o herói Macunaíma em comparação com o herói da modernidade tardia em sua primeira faceta representado por Buscapé e suas ações. Para explicar de modo mais claro e direto a diferença entre o herói moderno (aqui representado pelo personagem Macunaíma) e o herói da modernidade tardia na figura de Buscapé, elaboramos o quadro a seguir considerando as principais características desses heróis e o modo como se contrapõem ou se reiteram umas às outras.

**QUADRO 3.1:** Herói moderno x Herói da modernidade tardia: primeira faceta

<b>Macunaíma na literatura e no cinema: uma busca da identidade nacional não idealizada e Buscapé como a imagem do brasileiro que não desiste nunca.</b>	
<b>Herói Moderno Macunaíma</b>	<b>Herói da Modernidade Tardia – primeira faceta – Buscapé</b>
Imperfeição na miscigenação	Imperfeição de conduta, mas busca ascender socialmente por meio da arte
O plurilinguismo para dar conta da miscigenação	A linguagem da favela
A mulher enquanto objeto de desejo sexual	A mulher enquanto objeto de desejo sexual e a mulher de bandido
O confronto da natureza, das lendas e da sabedoria do mato virgem com a civilização do homem	O confronto das ruas

O homem e suas fragilidades	O homem e os caminhos que ele pode seguir: a criminalidade, o trabalho operário ou a vida de artista
O individualismo do herói	A formação do herói em relação ao contexto adverso
O herói e a preguiça, o medo, a inveja, a vingança e a cobiça	O herói e o medo de morrer.
O herói: o dinheiro e o sexo	O herói: a sobrevivência, a dignidade e o reconhecimento social

Se, para os primeiros modernistas, o que caracterizava o povo brasileiro era a sua miscigenação, a preguiça, a aversão ao trabalho e a conseqüente ode à malandragem, para nossos contemporâneos, parece ser urgente a criação de um novo modelo de herói, que não quer ser um trabalhador comum assalariado, tampouco ser bandido. Para resolver a polêmica, aparece-lhe, como que por sorte ou “obra do destino”, uma terceira via: a arte. Ser artista é um modo de escapar com vida, dignidade e reconhecimento dentro desse ambiente tão hostil como a favela. No entanto, é sempre bom refletir que essa saída encontrada por Buscapé não é democratizada entre todos os meninos de Cidade de Deus; ele tem a sorte de ter uma fotografia publicada e é isso que o coloca na condição de herói e sobrevivente.

Sabemos que as políticas públicas para tirar os garotos da vida do crime ainda são muito raras no Brasil. Portanto, apesar de algumas críticas aqui levantadas, percebemos o filme *Cidade de Deus* como um meio de oferecer uma visibilidade maior para a necessidade da interferência do Poder Público, com investimentos na formação de artistas e de atletas nas comunidades em que crianças e jovens vivem em situação de risco.

#### 4 O CHEIRO DO RALO CHEGOU AQUI

*Bichos escrotos  
Saíam dos esgotos  
Bichos escrotos  
Venham enfeitar  
Meu lar  
Meu jantar  
Meu nobre paladar*

(Trecho da canção **Bichos Escrotos**, de Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Nando Reis)

Ao buscar uma referência mítica para pensar em justificativas para o estudo a respeito dos heróis literários brasileiros que ganharam notoriedade e uma releitura para as telas do cinema brasileiro contemporâneo, nossa memória levou-nos, por conseguinte, aos Titãs e aos *Bichos Escrotos*. O entusiasmo suscitado com a releitura cinematográfica do romance do Lourenço Mutarelli, *O cheiro do ralo*, e suas camadas interpretativas, fez com que nos deparássemos com o protagonista que traz em si a intensa dicotomia desejada para se pensar os heróis de nossos tempos. Se até então víamos em Macunaíma e em Buscapé personagens antagônicos, mas heróicos, em Lourenço encontramos um pouco dos dois, entretanto, um sentimento de anti-heroísmo nos enreda. Impactou-nos esse filme. Impactou-nos o modo como serpenteiam amor e ódio, desejo e repulsa que se alastram em nós feito peste sem soro e sem vacina.

A escrotice do século XXI exala pelo ralo e quem tem poder pode culpar quem quiser. Os bichos arrancam socos e aplausos, tilintar de taças e tiros. O ralo está em toda parte e cheira aqui também. Não há por onde escapar, nem por onde sair. Nenhum herói de capa ou semideus taparia com cal e cimento um buraco que não fosse o seu. Lourenço é o herói que procurávamos, simplesmente porque tem consciência do ralo e não pensa em salvar o mundo. Concentra-se apenas na própria existência. De tão humano e unilateral que é... cheira a excremento.

Não consideramos que os outros heróis (modernos e da primeira faceta da modernidade tardia) aqui estudados fiquem muito atrás se o critério escolhido para análise for sua capacidade de falcatruas para a autossobrevivência na espécie *homo sapiens brasiliis*, mas resta ainda, nos demais casos analisados, um resquício do clássico discurso altruísta (o herói como salvador da pátria, preocupado com o bem dos outros) que nos entedia. Talvez nosso interesse nesse herói de nossos tempos,

na pele de Lourenço, carregue, na nossa leitura, intrinsicamente, um modelo a não ser seguido, um homem desprezível, que ninguém curte, nem compartilha. Afinal, são tantos *followings* hoje em dia, tanta gente boa, bonita e feliz nas redes sociais que a chave para a liberdade desse modelo e, portanto, o passaporte para ser alguém de destaque nos dias de hoje pode estar no fato de tornar-se um verdadeiro e desprezível bicho escroto.

Como vimos nos estudos de Campbell (2010), o herói é aquele que se destaca socialmente, que foge do destino da maioria, seja por intervenção divina – a exemplo dos heróis clássicos –, seja por acaso ou sorte, seja, ainda, por nadar contra a maré do modismo e da conveniência. Bakhtin também aborda a trajetória do herói e seus desafios:

Rapto da noiva na véspera do casamento, discordância dos pais (se existem), que destinam outro noivo ou outra noiva aos apaixonados (pares falsos), fuga dos namorados, uma viagem, uma tempestade no mar, naufrágio, salvação espetacular, ataque de piratas, cativo e prisão, atentado contra a castidade do herói e da heroína, sacrifício da heroína como oferta de purificação, guerras, combates, venda como escravos, mortes fictícias, disfarces, reconhecimento, não-reconhecimento, traições imaginárias, atentados à castidade e à fidelidade, falsas acusações de crime, processos e provas judiciais contra a castidade e à fidelidade dos apaixonados. [...] Têm importante papel os encontros com amigos ou inimigos inesperados, adivinhas, vaticínios, sonhos proféticos, pressentimentos, poções para dormir. O romance acaba com a feliz união dos apaixonados em matrimônio. Este é o esquema dos momentos básicos dos enredos. (BAKHTIN, 2008, p. 214)

Contudo, nesta tese de doutorado, mais do que investigar o que os heróis defecam/execram, interessa-nos vasculhar o que eles comem. De que se alimentam nossos heróis, os heróis de nossa gente em pleno século XXI?

A dieta antropofágica do século passado já nos é bem conhecida: mandioca, saúva e farinha. Não faltam estudos sobre a miscigenação culinária na qual tudo vira uma macarronada ou uma feijoada gigante para Venceslau Pietro Pietra nenhum botar a língua. Os cardápios dos heróis brasileiros de antigamente não deixam de compor o menu contemporâneo, mas, hoje em dia, nossos heroicos protagonistas, já tão distantes de um paladar afeito a ambrosias, mastigam velhas quinquilharias. Pleonasma intencional em época da, sempre na moda, mais-valia.

Com que tu enches esse enorme vazio em tua barriga? Lourenço empanturra-se de lixos pelos quais o preço ele mesmo, a esmo, determina. No topo do cardápio: sanduíches ruins, guaranás, nádegas, um pai mal engendrado, “antiguidades” e “reliquias” de clientes bem ou mal tratados a critério do humor, do sarcasmo, da ironia nossa de todo dia. Há quem prefira cachaça e torresmo ou uma

galinha fugitiva de um churrasco organizado na laje. Aos drogados, uma boa dose de toxinas ou qualquer outro elemento cuja “ína” seja a garantia de um *gran finale* para um buraco sem fundo. A turma de *Cidade de Deus* agradece a preferência e brinda com cerveja, sangue, máquina e revolta.

Parece-nos, assim por alto, que somente os artistas, quando retratados, sabem a origem do cheiro do ralo. O violinista, o fotógrafo, o músico, o escritor, o ator, o pintor, o professor (por que não?) investigam há tempos, em suas obras, o homem.<sup>10</sup> No entanto, o fato curioso nesta pesquisa é que, apesar de sermos mulher, encontramos poucas heroínas nas obras literárias brasileiras que foram relidas na linguagem cinematográfica. Olga sem dúvida é um nome a ser considerado no cinema, porém, ela é um personagem da vida real, e não da escrita ficcional. Entre literatura e história há várias relações dialógicas, mas aqui o critério é uma dose cavalariça de ficção para que não se confunda a pesquisa literária com a antropológica, apesar de sua fina relação.

Por sentir (ou talvez por exalar) o odor de nossos heróis e heroínas e, por estarmos cada vez mais perturbados em busca da fragrância do herói da contemporaneidade (Jean-Baptiste Grenouille nos inspira), dissecamos corpos de textos, lemos, analisamos, comparamos, embrenhando-nos na cadeia alimentar dessa espécie heroica, que, aos olhos contemporâneos, pareciam estar em extinção. No entanto, para aqueles que se dedicam aos Estudos Culturais e à Antropologia Antropofágica, essa espécie parece proliferar-se vorazmente em cada antro, área, apartamento, armário, bar, beco, biblioteca, bunda, café, casa, casaco, carro e cela. O ABC que não é só mais paulista abriga e regurgita a diarreia desvairada. Corra para onde quiser, ou como diria o poeta Paulo Leminski: “salve-se quem quiser/ perca-se quem puder”. O ralo está aí e o buraco... ah, meu amigo... esse é bem mais embaixo.

---

<sup>10</sup> O discurso politicamente correto nos obriga a, aqui, fazer um adendo: quando digo homem quero que sejam incluídos todos os da espécie humana, independentemente de sexo ou orientação sexual. Interessam-nos todos!

#### 4.1 AS LINGUAGENS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFÍCA D' O *CHEIRO DO RALO*

O *cheiro do ralo*, obra literária de Lourenço Mutarelli, foi publicada em 2002, em sua primeira edição pela Devir Livraria e reeditada pela Companhia das Letras em 2011, após ter alcançado sucesso de público e crítica ao ser recriada para o cinema por Heitor Dhalia, em 2006. Como é perceptível pela análise das datas, o filme proporcionou à obra literária uma maior visibilidade, principalmente, com relação à crítica especializada. Dono de uma linguagem direta que mescla a erudição do personagem à escatológica, sina de sua humanidade, o texto é repleto de frases curtas que impulsionam sua leitura rápida e, nem por isso, isenta de reflexões sobre a monótona e fútil existência desse personagem.

A prosa rápida, as frases curtas e a narração em primeira pessoa intensificam a construção do protagonista que revela sua hostilidade no trato com o outro e seu pouco ou quase nenhum interesse pelo universo que o cerca. São poucos os trechos em que esse narrador se delonga mais e, quando ocorrem, em geral, referem-se à bunda da garçonete, ao pai e ao ralo. Os diálogos com os demais personagens ocorrerão por meio de parágrafos extremamente enxutos entremeados por reflexões do personagem sobre o comportamento daqueles que ele recebe em seu escritório e sobre o cheiro do ralo. A repetição é outro recurso de linguagem utilizado pelo narrador que, sempre que recebe um novo cliente, alerta o visitante para o fato do mau cheiro que invade o espaço.

Os momentos em que Lourenço está sozinho em casa ou no escritório rendem parágrafos mais longos, mas sempre construídos com frases curtas que denotam a fragmentação do fluxo de consciência do personagem. É importante refletir acerca das interferências que “distraem” as reflexões do protagonista sobre sua condição. Um exemplo dessa estratégia discursiva é o trecho em que Lourenço tenta explicar a si mesmo o círculo vicioso que causa o cheiro do ralo, relacionando-o com a bunda, entremeado com a alusão ao programa a que assiste na televisão. Um dos trechos do romance em que esse recurso aparece é quando Lourenço reflete sobre o que disse o violinista, conforme assevera Anatole France:

Talvez seja isso. Não, não pode ser. Lembrava do que o homem disse... Acho que foi o que levou o violino para vender. Pensei num círculo vicioso. Ele disse que o cheiro era meu. Ele disse isso na minha cara. O pior é que isso, de certa forma me atingiu. Círculo vicioso não é. Pensei, vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para

poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder. Mas não é isso. Isso não funciona assim. Pois, mesmo antes que eu pudesse perceber a bunda, o ralo já fedia. Disso eu tenho certeza. Quer dizer, estou quase certo disso. **No Cartoon um desenho barulhento**. É verdade. Eu tenho quase certeza absoluta de que o ralo já fedia mesmo antes de eu ter descoberto a bunda. (apud MUTARELLI, 2011, p. 47, grifo nosso)

A obra está repleta de referências literárias, fílmicas e televisivas que formam Lourenço. Quando o personagem os cita, não é raro fazê-lo relacionando-o com sua própria personalidade. Entre os autores citados, destaca-se Paul Auster, que o deixa confuso com seu ritmo e seus personagens. Lourenço leva o livro de Auster à lanchonete e faz diversas alusões a seus personagens e a suas cenas.

Anatole France e sua obra *O manequim de vime*, apontada como o livro preferido de Lourenço, vêm acompanhados de citações diretas escolhidas pelo narrador. Lembremos que era moda ler Anatole France, líder intelectual da França do início do século XX, premiado com o Nobel de 1921, pois esse escritor destacou-se mundialmente devido ao engajamento presente em suas obras. Por esse motivo, para o protagonista, era de bom tom cultivar, como o francês, *l'ironie et la pitié*. Uma das citações de France é usada pelo narrador quando ele tenta refletir sobre o cheiro do ralo:

Sentiu-se infeliz por culpa sua. Porque todos os nossos verdadeiros desgostos são interiores e devidos a nós mesmos. Pensamos erradamente que eles vêm de fora, mas é de dentro de nós mesmos que eles se formam, da nossa própria substância. (MUTARELLI, 2011, p. 74)

É interessante repararmos que essa citação que Lourenço traz ao leitor reflete a questão que move sua narrativa, afinal, podemos ler os desgostos do herói refletidos no cheiro do ralo, mas lembremos que a consciência de que o fedor vem de si mesmo não é imediata, afinal, ele demora a trazer suas referências intelectuais para a prática do dia a dia. Como veremos, é preciso a chegada do violinista para fazê-lo encarar o fato de que o cheiro do ralo vem dele.

Outra obra que aparece citada é *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, que, inclusive, fez a apresentação do livro na sua primeira edição em 2002. Recordemos que Xavier escreveu entre 1981 e 1998 os cinco livros que formam a coletânea publicada pela Companhia das Letras, publicada em forma de caixa de brinquedos. Um dos grandes diferenciais da obra de Xavier é o uso das múltiplas linguagens na composição da obra, aproximando-se das técnicas concretas de criação literária. Gêneros textuais, não somente literários, dialogam na narrativa que conta os

terríveis dias de epidemia de gripe espanhola em Curitiba, entre outubro e dezembro de 1918. Não é de se estranhar a presença dessa obra como formação do leitor Lourenço, afinal, observamos muitos dos recursos de linguagem e estilo de Xavier no modo de Lourenço narrar.

*Tabloide americano* (1995), de James Ellroy, é citado pelo narrador como uma referência para sua própria escrita: “Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado.” (MUTARELLI, 2011, p. 10). O escritor estadunidense é conhecido por seu estilo intenso de escrita, pois utiliza como recursos de linguagem as frases curtas, quase telegrafadas, impactantes e diretas. É clara a influência dele na escrita de Lourenço, que, entre outras referências, formam-no como leitor e escritor.

A dona da bunda, por sua vez, é formada por revistas de Astros da TV. Quando vê Lourenço lendo, ela afirma que gosta de ler, mas só revista. *Revista dos Astros*. Isso pode revelar aquilo que o personagem enxerga como o abismo intelectual que o separa da dona da bunda que ele tanto deseja. Fica clara a intencionalidade do uso dessas referências como caracterização das personagens e o menosprezo do protagonista para com as referências da dona da bunda.

Ela diz que gostava de ler. Só revista. *Revista dos Astros*. Astros da TV. Eu pagaria só para olhar aquela bunda.  
 Peço um café.  
 Tá sem fome de novo?  
 É...  
 Seu nome era uma mistura de pelo menos outros três.  
 Seu pai, sua mãe e algum astro de TV.  
 Ela pergunta o meu.  
 Eu falo.  
 Ela repete em voz alta.  
 Ela deve ler mexendo a boca.  
 Ela deve mexer a boca até quando vê as fotos dos astros.  
 Deve mexer a boca evocando seus nomes. Roberto Carlos. (MUTARELLI, 2011, p. 15)

Contudo, a formação identitária de Lourenço não se restringe às leituras literárias que realiza e nas quais se vê representado a partir do modo de narrar dos grandes autores. Quando está sozinho em seu apartamento, seu zapear pelos canais de televisão, sempre desinteressantes, tece o ritmo de sua vida solitária.

Me pego olhando uma jarra de um suco que eu mesmo fiz.  
 Fecho a geladeira.  
 Ligo a TV.  
 Imagino uma série de coisas. Misturadas ao que a TV diz.  
 No 80 são três se pegando, naquela velha coreografia de filme pornô.  
 No Discovery um monstrengo assustado.

A série americana já vem com risadas.  
 No Cartoon um desenho que vi quando era criança.  
 No teto uma lâmpada desatarraxada.  
 No sofá minha roupa de ontem.  
 Na estante ainda tem livro pra ler.  
 O jornal repete o atentado de um mundo que eu mesmo fiz. (MUTARELLI, 2011, p. 15)

É perceptível que o mundo de Lourenço é repleto de monotonia e isso se revela até mesmo quando ele vê uma cena pornô na televisão, e isso é constatado pelo uso de “naquela velha coreografia”. No filme, a construção dessa cena também enfatiza a relação de interesse/desinteresse de Lourenço, que assiste à cena a princípio com o corpo inclinado e mãos cruzadas, seguida da troca de canal sem hesitação.

**FIGURA 4.1:** Cena de Lourenço solitário em seu apartamento.



Lembremos que sua solidão não é por falta de quem o queira. Ele termina seu noivado a um mês do casamento que já estava marcado e com os convites na gráfica. O modo como o término dessa relação é construído também revela a secura na linguagem, que, por sua vez, expressa a frieza de Lourenço para com o sofrimento de sua noiva e de todos que esperam dele um comportamento tido socialmente como “normal” nessa situação.

Ela perguntou se eu não ia comer a salada. Disse que estava sem fome. Ela falou que já estavam na gráfica. Os convites. Ela falou que me amava. Ela falou que ao meu lado seria feliz.  
 Eu falei que só os ingênuos acreditavam em felicidade.  
 Ela cobriu o rosto tentando chorar. Estúpido! Insensível!  
 É isso que você é. Insensível.  
 Levantou-se da mesa. Enchi minha taça de vinho.  
 Desculpa. Ela falou.

Desculpar o quê? É que eu fiquei nervosa. Não quero estragar esta noite. É que, às vezes, você finge ser tão insensível. Falta só um mês.  
Falei que eu não queria casar  
Ela fez uma cara engraçada.  
Ela bateu na minha cara.  
Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer. (MUTARELLI, 2011, p. 12)

Chama a atenção nessa fala de Lourenço a evocação da figura do pai, pois o leitor descobrirá mais tarde que ele não o conheceu, tanto que tentará reconstruir a imagem do progenitor por meio dos objetos que compra e da narrativa que ele mesmo inventa para dar um enredo à sua referência paterna que inexistiu. Essa busca pelo pai, como vimos no estudo de Campbell, aproxima Lourenço do herói supremo, que, em última instância, simboliza sua busca pelo autoconhecimento. Esse fato também indica a falta de amor, ternura, proteção, traço firme de identidade, podendo essa ausência paterna estar diretamente ligada com a “secura” do discurso literário.

Portanto, esse desapego com a ideia de construir uma família pode ser interpretado como um reflexo desse descrédito que Lourenço confere à felicidade – reservada somente aos ingênuos – principalmente se ela está ligada a um projeto de vida em comum, sacramentada pelo vínculo do matrimônio.

Vejamos agora como ocorre a construção da linguagem cinematográfica da releitura de *O cheiro do ralo*. Nos extras do DVD do filme, o ator que interpreta Lourenço, Selton Mello, revela para o público como teve contato com a obra e como convenceu o diretor Dhália a lhe dar o papel principal. Confessa ter lido o romance de uma só vez, em um voo, e ter ficado extremamente impressionado com o personagem. Mesmo não sendo parecido fisicamente com o protagonista – que, como nos conta um dos personagens da trama, “parece-se com aquele cara do comercial da Bombril” –, Selton Mello assumiu a recriação do personagem e seus trejeitos para a grande tela, tornando-se, inclusive, sócio da produção que não dispunha de um grande orçamento para realizar o longa-metragem. É curioso também o fato de o próprio Lourenço Mutarelli participar como ator no filme, na pele do segurança que trabalha com Lourenço.

Parece-nos relevante conhecer a história da produção e dos escassos recursos financeiros que a equipe de Dhália teve para produzir a obra. Afinal, para a leitura do filme e de seus recursos de linguagem, é necessário perceber que muitas das escolhas estéticas da obra e elementos fílmicos demandaram uma criatividade

no uso desses recursos, resultando em intenções de linguagem cinematográfica que valem nossa análise.

Eliana de Almeida da Universidade do Mato Grosso, em seu artigo *O cheiro do ralo: discurso, memória, sujeito*, chama a atenção para os efeitos da linguagem cinematográfica da obra na construção do discurso. Segundo a pesquisadora,

Passamos, assim, a reconhecer no filme *O Cheiro do Ralo* os procedimentos que induzem à presença de um já-visto, enquanto uma memória que se atualiza e a efetivação de cortes, como gesto de significar o que se deve esquecer/lembrar da memória, na tela que passa. *O Cheiro do Ralo* começa pela projeção de uma bunda, que toma quase a dimensão da tela, enquadrada em diferentes perspectivas e destacada das paredes, calçadas, portões, postes, cinza, bege, marrom, pela estampa tropical do tecido do short. Trata-se da bunda da funcionária da lanchonete, pela qual, Lourenço, o protagonista do filme, é seduzido, dados o encantamento e o desejo de adquiri-la. A lanchonete passa a ser cenário do filme, devido à bunda que o atrai. (ALMEIDA, 2014, p. 121)

**FIGURA 4.2:** Cena inicial do filme *O cheiro do ralo* e os desejos primitivos do herói.



Ao som da guitarra de Marcos Rampazzo, no melhor estilo havaiano, surge na tela, num lento e sensual caminhar o que *no princípio era...* a bunda. O desejo que movimenta o protagonista Lourenço no início da narrativa é alcançar o paraíso, portanto, não é aleatória a escolha da estampa do *short* da atriz que relaciona as nádegas à imagem de praia deserta, tranquila e paradisíaca. Tampouco é aleatória a

relação que o personagem faz entre seu desejo e seu poder de compra: “Eu pagaria para ver aquela bunda”. Sim, pagaria, ele não a queria simplesmente, ele não a desejava a ponto de aceitar um compromisso com a dona da bunda. Por isso, só queria vê-la, iniciando assim, o ciclo que se encerra no cheiro do ralo.

Sobre as instalações do filme, além da lanchonete e da sala da casa do personagem, algumas cenas são gravadas diante da fachada do barracão onde fica o escritório de Lourenço, principal espaço da narrativa, no qual se localiza o ralo que fede. Segundo Almeida,

as tomadas da fachada do barracão se repetem, produzindo para o filme os sentidos da monotonia cotidiana, em cenas idênticas que tomam a chegada ou a saída de clientes. A parede externa do barracão se marca no sugestivo círculo marrom da parede, supondo a relação como o fedor que continuamente exala do ralo, do banheiro interno. Na loja de Lourenço se dão as negociações, o jogo perverso, sarcástico, que vão construindo o efeito de apagamento de memórias, de história, sentidos e tradições, etc., pela banalização e coisificação das relações pessoais, dos valores morais e sociais, a ponto de tudo tornar-se, para Lourenço, mercadoria de compra. (ALMEIDA, 2014, p. 121-122)

Não há dúvidas com relação ao efeito de sentido dessa escolha das tomadas externas por parte do diretor, que dispunha apenas de uma câmera para dar conta da panorâmica necessária para filmar o cotidiano tedioso do protagonista. Se na narrativa literária não há referências explícitas à construção desse espaço da fachada do barracão, na obra fílmica percebemos a intencionalidade de recriar a tediosa relação do personagem com o entra e sai de clientes em seu escritório e seu próprio cotidiano por meio de tais cenas.

**FIGURA 4.3:** Tomada externa: fachada do escritório de Lourenço e a chegada de mais um cliente.



Além das panorâmicas em frente ao escritório, é relevante uma análise do modo como são construídos os enquadramentos nas cenas do escritório de Lourenço e do banheiro que habita o ralo. Nas cenas em que Lourenço negocia com as pessoas, são comuns as tomadas em que ambos aparecem frente a frente, no início, em um mesmo plano, mas com o desenrolar da negociação, o enquadramento se difere.

Quando ele não se interessa pelo produto, é frequente o uso de *contra-plongée* (câmera baixa) para focalizá-lo, denotando o poder que lhe é conferido na negociação.<sup>11</sup> No entanto, na cena da compra do olho de vidro, por exemplo, na qual quem domina a negociação é o proprietário do objeto, a escolha se inverte e o *plongée* (câmera alta) é utilizado para focalizar Lourenço; o *contra-plongée* é destinado ao dono do olho de vidro.

Além disso, há três tomadas em que o proprietário do objeto está em pé, enquanto Lourenço permanece sentado, denotando novamente quem é que tem o poder em tal relação. É interessante perceber que Lourenço paga uma verdadeira fortuna (400, sendo que a primeira oferta de Lourenço era de 50<sup>12</sup>) por um olho de vidro, que, segundo o proprietário, “já viu de tudo” (26’01”). Isso nos leva a refletir acerca da importância que esse objeto pode ter para o herói. O olho de vidro é um artifício, é um olho que tudo vê sem ver, é o olho do pai invisível, é o olho da falta, aquele que cobre o vão, o olho de Deus e do Juiz, o olho da consciência do narrador que explora suas vítimas.

O interesse de Lourenço pelo objeto revela-se aos poucos para o leitor, a princípio, ele diz que o olho não viu tudo ainda, pois falta a bunda. Assim, percebemos que o personagem quer uma testemunha de seu paraíso particular. De que adianta ter o paraíso e não poder contar a ninguém? Consideremos que Lourenço é um homem solitário, não tem amigos, nem tem com quem compartilhar o que pensa ou o que vê. Mais adiante, o olho passa a fazer parte da coleção de objetos que formam a figura do pai de Lourenço.

---

<sup>11</sup> A escolha do posicionamento de câmera é sempre intencional e ideológica. Lembremos que, nos filmes de Hitler, quando ele aparecia, eram sempre utilizadas as câmeras em *contra-plongée*, pois filmado de baixo para cima, denota-se poder àquele que está sendo focalizado. Ao contrário, o *plongée* é um posicionamento de câmera utilizado para dar a impressão de que aquilo que está sendo filmado corre riscos ou está em perigo, sendo visto de cima para baixo.

<sup>12</sup> Optamos por não especificar a moeda para dialogar com a intencionalidade do cineasta, que, ao não especificar a moeda, torna o filme atemporal.

**FIGURA 4.4:** Sequência fotográfica da compra do olho de vidro (25' 27" a 27' 20").



Mas, o que esperar de Lourenço? Quais são as aventuras vividas por esse herói? Além da bunda, quais outros territórios estão sob seu domínio de atenção? O título do Capítulo 1 da obra literária parece nos dar uma pista: “Tudo o que o mundo tem a lhe oferecer”. Passemos agora a analisar a construção identitária de Lourenço.

#### 4.2 A FORMAÇÃO DE LOURENÇO COMO HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA: MÚLTIPLAS IDENTIDADES

*Não tenho mais a cara que eu tinha.  
No espelho essa cara já não é minha.  
Mas é que quando eu me toquei, achei tão estranho.  
A minha barba estava desse tamanho.*

*Será que eu falei o que ninguém ouvia?  
Será que eu escutei o que ninguém dizia?  
Eu não vou me adaptar.  
Me adaptar.*

*Eu não vou me adaptar.  
Me adaptar.*

(Trecho da canção **Não vou me adaptar**, de Arnaldo Antunes)

Em um relógio de ouro, em um violino, em um olho de vidro, em uma bunda? Em quais objetos ficaram as diversas facetas de Lourenço? Entre as diversas histórias de vendedores e de seus artefatos, navegam as identidades que Lourenço

carrega consigo e revela a partir da relação que trava com cada personagem que entra em seu escritório em meio ao odor fétido do ralo. Sim, Lourenço é um homem de negócios. É interessante pensar nos sentidos que tem a palavra negócio: algo, treco, coisa, objeto, aquilo que é negociado. E Lourenço é um homem de muitas coisas, muitos trecos. É aqui que está nosso objeto de estudo.

**FIGURA 4.5:** Cena em que Lourenço analisa o relógio.



Pouco lhe importa a história dos objetos negociados, no entanto, na sua narração, faz questão de contá-las ao leitor, afinal, essas narrativas apresentam um ponto de interesse. A escolha pela compra ou não daquilo que o mundo lhe oferece não parece seguir uma lógica capitalista, mas uma ordem de relações que constrói o eu do personagem, que se revela incompleto, insatisfeito, imoral, violento, insensível ao que todos valorizam.

Explorar a fragilidade do outro parece-lhe a melhor conduta. Todos que o procuram estão em situação difícil. Quando os personagens contam a Lourenço sobre as dificuldades que atravessam, ele diz: “a vida é dura”. Na posição privilegiada de quem detém o capital, Lourenço desdenha de tudo e a ironia é uma das armas que ele utiliza para desmerecer todos à sua volta. Afinal, essa é a lógica do neoliberalismo, ou seja, tudo se torna mercadoria, tudo pode ser trocado por dinheiro, inclusive as pessoas, pois somente o que rende dinheiro é importante.

Ele contou que o relógio chegou a suas mãos através de um arqueólogo. Eu disse que não imaginava que o relógio fosse tão velho assim.

Ele não entendeu a piada. Disse que esse arqueólogo, cujo nome agora me escapa, agia como um espião. Sabia que viria uma daquelas histórias que eu não estava a fim de ouvir.

Ele me falou que Soran era um anagrama.

Depois da história toda ele concluiu que apesar do valor inestimável ele poderia me fazer um preço especial.

Disse que não havia interesse.

Se ao menos estivesse com a tampa. Acrescentei.

Ele fechou a cara.

Ele olhou novamente para o relógio.

Ele falou que eu não estava entendendo a oportunidade que se abriu para mim. Ele falou que a sorte abre suas portas para todo mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que, se essa oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas.

Ele saiu, batendo-a com toda a força. (MUTARELLI, 2011, p. 10)

Ao mesmo tempo em que é tosco, violento, usurpador, Lourenço revela-se culto, leitor, amável com a garçoneira, a ponto de procurá-la quando a ofende para pedir desculpas. Habita em Lourenço uma visão dualista da vida. Ele não é bom nem mau. Ele é o que o contexto exige dele. Sua visão é guiada por aquilo que lhe interessa ou não interessa. Ele não é insensível sempre, por vezes, sobra-lhe sensibilidade. Lembremos a cena em que conta para a cliente viciada em drogas que o olho de vidro era do pai dele. A mesma cliente que mais tarde venderá para Lourenço o próprio corpo escuta a história que ele inventa sobre seu pai que morreria na guerra e deixou-lhe o olho de vidro de lembrança. Ao mentir a origem do olho, já que o leitor sabe que ele pagou pelo artefato, Lourenço demonstra sua fragilidade em termos de criação de vínculos afetivos. Apesar de o leitor e o espectador não terem referências diretas da infância do personagem, sabe-se que ele não teve contato com a figura paterna e essa ausência marca a impossibilidade da construção de uma identidade própria enquanto ser único e imutável: mola propulsora de sua crise de identidade.

O que representa para ele a ausência da figura do pai? De que forma o pai é mencionado na obra? Pela tentativa que ele empreende ao tentar reconstruir a figura paterna, inferimos que essa ausência o incomoda o suficiente para que ele invente uma imagem do homem que mal conheceu. Conhecer o pai, pode ser lido como o ato de conhecer sua origem. Em uma visão religiosa cristã, conhecer o Pai e sua palavra é o que pode salvar o homem. Afinal, o olho de Deus é o que tudo vê, o olho que julga e pune.

Em busca do autoconhecimento, Lourenço, aos poucos, abre mão dos valores burgueses em que fora criado. Primeiro, a repugnância à ideia de constituir uma família. Depois, a vida em sociedade parece-lhe insuportável e, movido pelo capital, constrói e desconstrói a própria história. O capital é seu último elo com os

valores burgueses e sabemos que o dinheiro “escorrerá pelo ralo” quando da morte de Lourenço.

Entretanto, algo acompanha essas revelações da multiplicidade de papéis sociais que esse personagem carrega: o cheiro do ralo. E quando o problema com o ralo, literalmente, transborda, ele se lembra daquelas últimas palavras do homem que queria vender o relógio e se pergunta se realmente a sorte o teria abandonado quando não quis comprar o artigo. Surge, então, o ceticismo de Lourenço como outra marca forte de sua personalidade. O problema obviamente não é ele, são os outros. Ele culpa o ralo, ele culpa a vida, esquecendo-se dos ensinamentos de Anatole France de que o ralo aqui pode representar o eu da personagem, o que há de mais íntimo em sua formação.

Porém, entre os personagens há quem o perceba, há aquele que lhe oferece a compreensão de onde vem o cheiro do ralo:

**FIGURA 4.6:** Cena em que o violinista aponta para Lourenço a origem do cheiro do ralo.



O artista que tenta vender seu instrumento de trabalho, desvalorizado por Lourenço, é a voz que alerta para a origem do cheiro do ralo:

Ele entra.

Põe o violino em minha mesa. Não fala nada. Nem “boa tarde”. Fico em silêncio. Afinal o interesse é dele. Então ele fala: Quanto? Chuto tanto. Ele coça a barba. Esse violino deve ter história, chuto. Ele me olha. Seu olhar me incomoda. Ele pega o violino e sai.

Mas, antes de fechar a porta, solta:

Aqui cheira a merda.

É o ralo.

Não. Não é não.

Claro que é. O cheiro vem do ralo.

Ele entra e fecha a porta.

O cheiro vem de você.  
 Olha lá. Levanto e caminho até o banheirinho.  
 Olha lá, o cheiro vem do ralinho.  
 Ele ri coçando a barba.  
 Quem usa esse banheiro?  
 Eu.  
 Quem mais?  
 Só eu.  
 Ele continua com o sorriso no rosto, solta:  
 E então, de onde vem o cheiro? (MUTARELLI, 2011, p. 18)

Mas nosso herói só se dá conta de que ele falava a verdade quando tentou, inutilmente, tapar o ralo com cal e cimento. A explosão de excremento o faz refletir sobre as palavras do violonista. Mas ainda não fica convencido da lógica e da veracidade de suas palavras com relação ao círculo vicioso:

Talvez seja isso. Não, não pode ser. Lembrava do que o homem disse... Acho que foi o que levou o violino para vender. Pensei num círculo vicioso. Ele disse que o cheiro era meu. Ele disse isso na minha cara. O pior é que isso, de certa forma me atingiu. (MUTARELLI, 2011, p. 47)

Se, na sua reflexão acerca do cheiro do ralo, a bunda não é o motivo do mau cheiro, então, o que seria? Para o leitor, fica dito que o cheiro do ralo estava ali antes de a bunda aparecer. Portanto, uma leitura possível para a simbologia do cheiro de excremento fica sendo o próprio “eu” do personagem, que vive uma vida sem sentido, repleta de desejos humanos jamais completamente saciados, mesmo quando alcançados. Lembremos que quando Lourenço consegue a tão almejada bunda da garçonete, ela perde seu valor. Ele se desinteressa pela bunda.

**FIGURA 4.7:** O alcance do objeto de desejo de Lourenço.



Em outras palavras, ao conquistar e pagar para ver a bunda, Lourenço mostra-se ainda insatisfeito e o ralo ainda cheira mal. Talvez porque só se deseja aquilo que está longe e é inalcançável. A bunda, enquanto mercadoria, não lhe traz o que ele quer e precisa encontrar: um sentido para a vida. “De todas as coisas que eu tive, as que mais me valeram, das quais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. São as coisas que não estão ao alcance de nossas mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria” (*O cheiro do ralo*, 58’26). A reflexão de Lourenço realizada antes da conquista da bunda se comprova diante da cena em que ele consegue tocá-la, abraçá-la. O choro do personagem ao atingir seu objeto de desejo carnal anuncia, para o leitor, que o que busca nosso herói está para além do mundo da matéria. “A questão remete ao problema do homem e do invisível. A isso se segue, inevitavelmente, os motivos míticos familiares da sintonia com o pai” (CAMPBELL, 2010, p. 333).

Para Campbell (2010), há dois tipos de herói supremo, aquele filho que retorna como emissário dos ensinamentos do pai e o segundo, que retorna com o conhecimento de que “o pai e eu somos um”. Segundo o teórico,

os heróis dessa segunda iluminação, de natureza mais elevada, são os redentores do mundo, as chamadas encarnações, no sentido mais elevado do termo. Seus respectivos mundos alcançam proporções cósmicas. Suas palavras trazem consigo uma autoridade que ultrapassa tudo o que foi pronunciado pelos heróis do cetro e do livro. (CAMPBELL, 2010, p. 334)

Com relação a Lourenço, sabemos que ele não chega a reencontrar o pai, portanto acaba por não se encaixar nem no primeiro, nem no segundo tipo de herói supremo. Mas ele tenta alcançar o pai, e a solução encontrada por Lourenço para o encontro com o invisível é o mergulho no ralo. E isso não foi tão simples assim. Na sua primeira tentativa de cheirar o ralo, Lourenço é interrompido pela moça viciada que chega no banheiro quando ele está ali deitado, cheirando o ralo. A cena é seguida da moça se desnudando para ganhar mais dinheiro. Ele mostra que não tem mais capital. Pede que ela coloque a roupa e saia dali.

**FIGURA 4.8:** Sequência da tentativa de Lourenço cheirando o ralo e a chegada da moça viciada.



Ela começa a gritar e entram pessoas no escritório. Ela o acusa de estar cheirando o ralo. Eles agredem Lourenço, pois imaginam que ele estava violentando a moça. O segurança dá dois tiros para o alto. Lourenço precisa se explicar para a polícia.

**FIGURA 4.9:** Sequência da confusão no escritório.



Sem dinheiro, sem clientes, com a ficha suja, resta ao herói a seguinte reflexão: “Hoje, o inferno saiu do ralo só para me ver” (1:07:40). Lourenço aproxima-se do que Sócrates Nolasco chama de *o homem sem qualidades*, a quem resta a liberdade de ser aquilo que se pode ser em cada momento.

é preferível uma liberdade feita de indeterminação a todas as certezas que subordinam à sua volta. Assim, o homem sem qualidades se afirma como um homem do possível e da experimentação que não se alarma ao ver sua identidade passar por contínuos remanejamentos. (NOLASCO, 2007, p. 21)

Diante do caos, a busca pelo inferno e a revisão de suas condutas mostram-se como o caminho que se abre para Lourenço conquistar seus objetos de desejo. Logo que a confusão termina, nós o vemos ainda trabalhando em seu escritório. O cliente agora tenta vender uma caixinha de música. O som é o do caminhão de gás.

Mas é a entrada da garota da lanchonete, a dona da bunda, que faz aquela atividade ainda ter algum sentido. Ela teria mostrado a bunda de graça para ele. Ela gostava dele. Contudo, ele não queria a dona da bunda. Nem mesmo a bunda ele queria para sempre. E agora que estava tão perto de conseguir a bunda, Lourenço não pestanejou em barganhar. Um emprego. O que ela queria era o emprego de secretária dele. Justo. Ele acha justo. E paga. Paga o preço para ver a bunda que dali em diante ficará sentada na antessala de seu escritório.

**FIGURA 4.10:** A bunda ao alcance das mãos.



Ele cheira a bunda. A bunda que o leva ao ralo. O ralo que leva ao subsolo. O subsolo que leva ao eu. Quando da análise do livro *Subsolo infinito*, de Nelson de Oliveira, na nossa dissertação de mestrado, abordamos o cronotopo do subsolo e a sua simbologia na criação narrativa. Percebemos que, em *O cheiro do ralo*, de Mutarelli, a carga dramática concentra-se na superfície e o mergulho no subsolo/no ralo é o cano de escape de Lourenço. É o caminho a ser seguido por ele.

O que é possível adiantar é que, no subsolo, o tempo e o espaço são veiculados a tudo que represente o infinito. [...] todas as referências temporais e espaciais estão a serviço de um valor cronotópico: a infinitude – seja nas relações, no reconhecimento que a personagem fará de si mesmo, na sensação de que tudo que está no subsolo sempre existiu e sempre existirá lá, a despeito das pessoas decidirem ou não rumarem em sua direção. Essa concepção cronotópica difere completamente da visão daquela referente à superfície, na qual tudo é aparente, efêmero e depende do valor sócio-cultural que as pessoas que ali vivem lhes concede. No subsolo não há possibilidade de interferência humana, pois os lugares, as criaturas, tudo que lá existe independe da vontade da sociedade que lá habita. (PEPLER, 2008, p. 48)

E é essa infinitude que Lourenço almejava encontrar ao descobrir que os objetos mais valiosos são aqueles que não são possíveis de obter. Lourenço, de volta ao escritório, após a confusão, mantém a posição de patrão irônico. Caçoa do segurança que está se achando importante por ter salvo a vida do chefe, mas que será demitido no dia seguinte. Observa à nova secretária que ela não entre sem bater no seu escritório. Senta-se em sua cadeira de onde negocia com todos. Recebe a próxima cliente. É a mesma cliente viciada em drogas, aquela que diziam parecer o demônio. Ela tem uma encomenda especial para Lourenço, algo que lhe pertence. Atrás do pacotinho de pão: a máquina.

**FIGURA 4.11:** A lenta morte de Lourenço.



Aqui começa a lenta morte do herói e, antes que pudesse empreender com mais vigor sua busca pelo inefável, inicia sua penosa “caminhada” rumo ao ralo. Seria o ralo a extensão do útero materno para onde gostaria de rumar o herói? Ele rasteja, como um animal peçonhento, sangrando.

**FIGURA 4.12:** Rastejando até o ralo.



Perto da morte, ele procura sentir o cheiro do ralo. Ele vê o olho de vidro do pai, bem aberto para ele, como que indicando o encontro entre os dois.

Penso no olho do meu pai.  
 Penso em dar um último beijo.  
 Beijaria cada uma das coisas que julguei ter tido.  
 Sinto que perco tudo.  
 Tudo o que nunca foi meu.  
 E então eu me perco em mim  
 Nesse mim que nunca fui eu.  
 Beijaria a bunda, como se fosse a única.

Pai. Desta vez, não perdoe! (MUTARELLI, 2011, p. 179)

Ao se despedir das coisas do mundo em seu desejo de beijar, Lourenço reconhece que se perdeu de si, naquele ser que nunca tivera sido. A frase destinada ao pai dialoga diretamente com a frase de Jesus na cruz, que pede ao Pai que perdoe os homens, pois eles não sabem o que fazem. Lourenço alerta ao Pai que “desta vez não perdoe”. Em uma leitura possível, os homens (inclusive ele próprio) sabem o que estão fazendo e o que os está separando do Pai, podendo aqui ser interpretado como o reflexo do “eu”.

Não há luz.  
 Era tudo mentira.  
 Deste lado ninguém espera por mim.  
 Ninguém me guia.  
 Pois o caminho não dá para errar.  
 Caio.  
 O caminho é a queda.  
 A queda me traga.  
 Como um ralo.

O silêncio é a língua que eu falo.

E então tudo o que não existe surge.  
 Enquanto que o que existe se apaga.

Eu não quero ir.  
 Mas o abismo me engole.

Eu não quero ir.  
 Eu queria ficar. (MUTARELLI, 2011, p. 179-180)

E já no outro lado, nada é como se ouviu falar, nada é como prometeram e resta agora ao herói caminhar em silêncio na escuridão desse novo lugar da infinitude. Ele não quer ir, mas é sugado pelo ralo, a vida escoou por ali e já não é mais possível retornar. Ele queria ficar. Mas para quê?

**FIGURA 4.13:** O olho de vidro do pai.

### 4.3 AS FACETAS DO HERÓI DA MODERNIDADE TARDIA

A partir da leitura proposta até aqui, é chegado o momento de refletirmos sobre os resultados alcançados nesta investigação sobre o herói Lourenço em comparação com o herói contemporâneo Buscapé e suas ações. Para explicar de modo mais claro e direto a diferença entre esses heróis da modernidade tardia, elaboramos o quadro a seguir considerando as principais características deles e o modo como se contrapõem ou se reiteram umas às outras.

**QUADRO 4.1:** As facetas do herói da modernidade tardia.

<b>AS FACETAS DO HERÓI CONTEMPORÂNEO: BUSCAPÉ E LOURENÇO</b>	
<b>BUSCAPÉ</b> Herói da Modernidade Tardia – primeira faceta	<b>LOURENÇO</b> Herói da Modernidade Tardia – múltiplas facetas
Imperfeição de conduta, mas busca ascender socialmente por meio a arte	Dualidade de conduta. Múltiplas identidades
A linguagem da favela	A linguagem rápida, entrecortada, caótica, telegráfica
A mulher enquanto objeto de desejo sexual e a mulher de bandido	A mulher enquanto objeto

O confronto das ruas	O confronto dentro de si
O homem e os caminhos que ele pode seguir: a criminalidade, o trabalho operário ou a vida de artista	O homem e o tédio da existência
A formação do herói em relação ao contexto adverso	A formação do herói em relação à si mesmo
O herói e o medo de morrer.	O herói e a necessidade de se autoconhecer. Crise de Identidade
O herói: a sobrevivência, a dignidade e o reconhecimento social	O herói: a busca de si, a reconstrução do pai, a insatisfação humana e a morte

Para além da criação contemporânea de um novo modelo de herói, que não quer ser um trabalhador, nem bandido e que advém da margem social, temos também no cenário atual – literário e cinematográfico – a presença de heróis que buscam encarar a crise de identidade contemporânea. Lourenço é um exemplo de personagem que está em conflito interno com relação à própria existência. Assim como ele, lembramos do protagonista do filme *O palhaço*, também interpretado por Selton Mello e que traz uma delicada viagem em busca de autoconhecimento de um palhaço brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de refletirmos sobre as discussões travadas até aqui, para, em uma análise mais global da figura do herói, tecermos nossas considerações finais a respeito da formação dessa figura na modernidade tardia. Partimos do pressuposto de que o herói é aquele que é privado (por vontade própria ou não) da sua condição de pessoa comum. É aquele que se destaca dos demais em virtude de suas características incomuns, atitudes inusitadas para o seu tempo, tornando-se, *a priori*, o referencial em termos de caráter daqueles que ele representa.

Iniciamos nossa pesquisa procurando compreender as transformações ocorridas nos heróis literários desde o herói primitivo até aquele chamado por Campbell de *moderno*. Esse ponto de partida teórico nos encaminhou para a análise do romance e do filme *Macunaíma*, cujo herói nos serviu de referência para a comparação com os outros dois personagens, Buscapé e Lourenço, com os quais ele mantém determinadas relações.

A partir da leitura comparada dessas obras, chegamos à tese de que há transformações significativas na construção da(s) identidade(s) do herói da modernidade tardia, pois ele passa por construções identitárias que procuram superar a antiga (mas ainda presente) ideia da malandragem para construir a nova imagem do brasileiro trabalhador e honesto, culminando na chamada *crise de identidade*.

*Macunaíma* reflete, de modo sarcástico, a ideia da formação da malandragem, da miscigenação, da ode à preguiça e da aversão ao trabalho entre outras características apontadas nas obras de Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado como formadoras do caráter nacional relacionado à imagem do malandro. Essas ideias são questionadas por pesquisadores de nossos tempos, a exemplo de Roberto DaMatta, que aponta resultados positivos da mistura entre as raças, discordando de importantes teóricos, como Gabineau, Buckle, County e Agassiz que, entre outros, disseminaram seu horror em relação ao *mulatismo*.

Ao direcionarmos nossos estudos para Buscapé, percebemos que esse personagem representa ficcionalmente o discurso de nossos tempos que relaciona o brasileiro com a imagem do trabalhador, feliz e que, mesmo oriundo das periferias,

destaca-se por meio da arte e do trabalho, escapando da criminalidade, da violência ou do destino do “otário de marmita”. Essa obra foi analisada dentro das perspectivas propostas nos estudos de Roberto DaMatta e de Alba Zaluar.

Lourenço, por sua vez, é o reflexo de uma sociedade individualista e hedonista, capaz de atrocidades para preencher os vazios existenciais jamais saciados. É o personagem que recupera a ideia do herói supremo, nos termos de Campbell, no que se refere à busca pelo pai. O modo como se entrelaçam os desejos do herói e daqueles que o cercam foi analisado pelo viés da crise da identidade abordada pelos Estudos Culturais, a exemplo das obras de Stuart Hall e Anthony Giddens, que também fomentaram a discussão a respeito da construção desse herói da *modernidade tardia* ou, como querem alguns desses pesquisadores, da *pós-modernidade*.

Após a análise do herói Macunaíma, concluímos que a aproximação dele com o caráter nacional promulgado pelos estudiosos do início do século XX mostrou-se uma leitura viável, pois o protagonista traz em sua identidade características bem marcadas como a preguiça, a lascívia, o “jeitinho brasileiro” e a aversão ao trabalho que o aproximam da figura do malandro. Essa figura não desapareceu por completo ainda, apesar dos estudos de Alba Zaluar e Roberto DaMatta apontarem para a figura do malandro como uma espécie em extinção, devido à criminalização dos jovens e a entrada da arma de fogo entre os que praticam os atos de violência cotidiana a qual todos estão submetidos. Portanto, a figura do malandro enquanto caráter nacional ainda se mantém viva no imaginário popular, no entanto, percebemos que as produções da modernidade tardia começam a questionar esse modelo, trazendo novos estereótipos de heróis ficcionalizados cujas condutas são diferentes daquelas realizadas pelo malandro.

Diante das leituras realizadas, concluímos que o herói da modernidade tardia se difere do herói moderno por encontrar no trabalho e na arte um modo de escapar do contexto adverso. O herói ficcional de nossos tempos é aquele que consegue sobreviver ao ambiente hostil e busca autoconhecer-se em meio à crise de identidade contemporânea.

Ao analisarmos as outras duas obras e suas releituras cinematográficas, como também algumas peças publicitárias da época da Copa do Mundo no Brasil, constatamos que há uma tendência tanto da mídia quanto das manifestações artísticas de se reviver o discurso do caráter nacional e a busca dessa figura heroica

que poderia representar o brasileiro. É certo que cada escritor, cada cineasta, cada publicitário enxerga o caráter nacional a seu modo, visto que as figuras heroicas não estão prontas e acabadas e convivem umas com as outras, mesmo que sejam conflitantes.

Exemplificamos essa conclusão resgatando um dos eixos de formação do caráter do herói em sua relação com o trabalho. Macunaíma tinha aversão ao trabalho por razões de sua formação já no seio familiar. Como vimos, nosso herói moderno tinha a preguiça como uma forte característica, afinal, desde criança aprendeu que o trabalho é explorado e se ganha muito pouco com ele. Já a exploração do trabalho alheio – herança da presença portuguesa em nossa colonização – parece obter mais adeptos e ainda deixa traços inegáveis na autoimagem do brasileiro malandro. Ainda há resquícios desse caráter nacional relacionado ao “jeitinho brasileiro” de ser e estar no mundo, de desejar obter vantagem em todas as peripécias que se vê metido. No entanto, na modernidade tardia, observamos uma nova faceta do herói sendo construída, principalmente, no que se refere à valorização do trabalho.

Buscapé não quer ser um trabalhador comum como o pai, que é peixeiro, mas tampouco lhe apraz o destino do irmão e dos outros garotos de Cidade de Deus, restando-lhe um terceiro caminho para fugir da sua condição socioeconômica desfavorecida: a fotografia. Ainda que tenha conseguido apenas um estágio, tornando-se aprendiz de fotógrafo, Buscapé reconhece nesta profissão um modo de se tornar alguém que escape da condição de pessoa comum dentro da sua comunidade. Mesmo mantendo a condição de *homo-faber*, ou seja, um ser humano capaz de fabricar ou criar com ferramentas e inteligência, Buscapé, na obra fílmica, representa um modelo a ser seguido. Ele se difere dos demais personagens da obra porque sobrevive e registra a guerra que ocorre na favela. Seu produto, ou seja, as fotografias são de interesse da sociedade. Tanto bandidos quanto policiais, jornalistas, trabalhadores de carteira assinada ou que fazem biscate, ou ainda integrantes da classe média e alta interessam-se e apreciam o resultado do trabalho de Buscapé. Afinal é sempre bom saber notícias – de preferência com excitantes imagens – do inferno chamado de Cidade de Deus. Por conseguinte, o trabalho de Buscapé o faz saltar da condição de pobre, favelado, desvalido, para ser reconhecido como “o brasileiro que não desiste nunca”, aquele que mesmo em meio ao caos não se perde de sua origem marcada e formada pelo contexto familiar.

Já Lourenço alcança seu *status* de herói simplesmente por conter em si todas as contradições de nossos tempos, por ser um modelo a não ser seguido em uma sociedade que elege exemplos de caráter no intuito de forjar uma única identidade nacional. Como vimos no último capítulo, Lourenço corresponde ao homem contemporâneo, que, mesmo tendo uma boa condição socioeconômica (diferente da situação de Buscapé), sente-se insatisfeito com a vida monótona que leva. Entre os três heróis, é ele o que menos apresenta diferença quando recriado para o cinema, pois o filme traz as mesmas angústias e contradições da(s) identidade(s) do nosso herói.

A partir das leituras e discussões realizadas, percebemos como malograda a intenção de oferecer ao leitor uma identidade nacional fixa e imutável, pois ela seria mera ficção de uma parcela da sociedade. O que pudemos concluir com este estudo é que qualquer simplificação do sujeito ou seu enquadramento em um único estereótipo é um exercício artificial para compreendê-lo em dado momento ou contexto histórico. No entanto, verificamos, nos estudos da modernidade tardia, um interesse por parte dos pesquisadores do comportamento humano e social, um desejo de compreensão do sujeito e a necessidade de descobrir os fatores que formam sua(s) identidade(s).

Nesse sentido, foi crucial investigar esses três personagens e entender os anseios da sociedade em que foram criados – afinal tornaram-se sucesso de crítica e de público e influenciam o modo como o brasileiro enxerga-se, reconhece-se e, de modo catártico, projeta-se por meio de seus heróis ficcionalizados e representantes de novos estilos de vida.

A partir do momento em que nos reconhecemos como homens e mulheres<sup>13</sup> mestiços, vivendo em um grande centro urbano com acesso à saúde, à educação, ao lazer e a muito do conforto proporcionado pelos avanços tecnológicos, conseguimos delinear algumas das singularidades da nossa personalidade social. Se nos enraivecemos com a desigualdade social ou nos regalamos com um prato que sustentou nossos antepassados é porque, de certo modo, carregamos conosco alguns traços dessa descendência que, por si só, não nos define, mas nos ajuda a

---

<sup>13</sup> Não desejamos, nesse momento, discutir as questões de gêneros, nem engendrar aqui uma reflexão a respeito das orientações sexuais existentes. Intentamos apenas em nos enxergar como seres humanos que vivem nessa condição e, por tais fatores históricos, culturais, sociais e econômicos, são formados enquanto sujeitos que aprendem a sobreviver nesse contexto contemporâneo.

compreender que somos partícipes de uma cultura múltipla que traz em si a amálgama de origem exclusivamente brasileira.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, constatamos que, a partir do que discutimos, abrem-se novas perspectivas de abordagem e análise do herói da modernidade tardia. Como não nos foi possível trabalhar especificamente com a transposição intermediática das obras estudadas, este estudo nos provocou novos temas de pesquisa para futuros trabalhos. Afinal, esteticamente as obras analisadas são diferentes entre si, bem como os orçamentos para as produções cinematográficas. Como sabemos, os recursos financeiros disponíveis para as filmagens influenciam muito a concepção estética da obra.

Se em *Macunaíma* temos o Cinema Novo e suas escolhas inovadoras para a época – apesar da simplicidade levada ao máximo – e temáticas agressivas como características, em *Cidade de Deus* a estética brutalista e o neorealismo são levados ao extremo, utilizando para isso mais recursos fílmicos, audiovisuais, tecnológicos para explorar as mazelas de nosso país.

Já *O cheiro do ralo*, como comentamos no capítulo anterior, foi filmado com escassos recursos angariados entre os próprios produtores e suas escolhas de locação, por exemplo, marcam a fotografia do filme que, em alguns momentos, dialogam com grandes mestres da pintura. Um exemplo é a fachada do escritório de Lourenço que lembra a pintura de Piet Mondrian, conforme Anexo IV. Seria de grande interesse poder explorar mais essas relações dialógicas que o filme e a fotografia dele sugerem. Como também nos pareceu interessante ampliar a análise das obras literárias que formam Lourenço como leitor.

Por fim, ao analisar as tabelas que elaboramos para comparar o herói moderno Macunaíma com os heróis da modernidade tardia Buscapé e Lourenço, concluímos que, considerando a relação deles no que se refere aos temas trabalho, dinheiro, linguagem, sexo, mulher, caráter humano e suas características, os heróis da modernidade tardia sofreram transformações significativas para atender aos anseios da sociedade brasileira (ou grande parte dela) de ter sua autoimagem reinventada para não ser mais relacionada à figura do malandro.

Como percebemos nas peças publicitárias e também nas falas de muitos dos bandidos da Cidade de Deus, entrevistados por Alba Zaluar, a imagem do malandro ainda permanece no imaginário coletivo associada ao caráter nacional, no entanto, devido ao desejo de transformação deste estereótipo, na modernidade

tardia, as produções artísticas brasileiras aqui analisadas trazem para o centro da cena heróis ficcionalizados que encontram no trabalho, na arte e no autoconhecimento o caminho para traçar um outro perfil da sociedade brasileira, que deseja enxergar-se para além do estereótipo do malandro. Se essas iniciativas serão suficientes para a transformação da autoimagem do brasileiro, somente a história poderá revelar.

No entanto, estamos certos de que nosso mergulho na vida desses três personagens, em seus contextos tão diferentes, foi uma experiência enriquecedora, não apenas academicamente mas, principalmente, no que se refere ao nosso processo de formação intelectual e humana a respeito de nós mesmos. Esperamos que o leitor dessa tese também tenha experimentado a sensação provocadora de reflexões acerca dessa figura do herói, que, vire e mexe, cruza conosco nos caminhos e descaminhos da literatura.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia** – Inferno. Tradução e notas de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, Canto I. p. 28-29.

ALMEIDA, Eliane de. O cheiro do ralo: discurso, memória e sujeito. **Revista Língua e Instrumentos Linguísticos**, Mato Grosso, n. 34, p. 115-131, jul./dez. 2014.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Sobre Macunaíma: antropofagia e autofagia. In: KANGUSSU, Imaculada; FONSECA, Jair Tadeu da. **Macunaíma, literatura, cinema e filosofia**. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_11/Macunaima.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/Macunaima.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2014. p. 156.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: um herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Criar, 2008.

\_\_\_\_\_. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Oswald. As letras paulistanas em 1928: uma opinião de Oswald de Andrade. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1929.

\_\_\_\_\_. Macunaíma: vida literária. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 9 set. 1928.

\_\_\_\_\_. Manifesto da poesia Pau-Brasil. Correio da manhã, 18 de março de 1924. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro: INL, n. 16, p. 188, dez. 1959.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética (A teoria do romance)**. São Paulo: HUCITEC Editora, 2010.

BALOGH, Ana M. **Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma: um herói sem nenhum caráter**. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Archives/Unesco/CNPq, 1988. Republicado em **Céu, inferno**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BRASIL, Joaquim Francisco de Assis. **Cinema e literatura**: choque de linguagens. Rio de Janeiro: GB Brasil, 1967.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 1949. 15. ed. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em: <[http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623\\_revolucao\\_d\\_e\\_1930\\_e\\_a\\_cultura.pdf](http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623_revolucao_d_e_1930_e_a_cultura.pdf)>. Acesso em: 07 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. O significado de raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 289-309. (Coleção Campo Imagético).

CIDADE DE DEUS. Direção e Roteiro: Fernando Meirelles, Kátia Lund, Bráulio Mantovani. Brasil: O2 Filmes, Globo Filmes, 2002. 130 min.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte: UFMG, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>>. Acesso em: 4 abr. 2012.

COSTA, João Cruz. **Contribuição à história das ideias no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967.

DaMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DUARTE, Livia Lemos. Nos limites da narrativa: "Cidade de Deus" e a dramatização da estrutura social brasileira. **Terra Roxa e Outras Terras**, v. 9, p. 77-90, 2007.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, Daniel. Makunaima e Macunaíma. Entre a natureza e a história. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 51, p. 263-280, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. Risco, confiança e reflexividade. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: J. Olympio, Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), 1978.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2006.

JACKSON, K. David. O brasileiro abstrato: O malandro como *persona* nacional. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**. Rio de Janeiro: UERJ/Topbooks. 2003. p. 883-901.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KANGUSSU, Imaculada; FONSECA, Jair Tadeu da. **Macunaíma, literatura, cinema e filosofia**. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_11/Macunaima.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/Macunaima.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2014.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LINS, Paulo. Caminhos entre etnografia, literatura e cinema. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro: PPCIS-UERJ, n. 15, 2002. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Cidade de Deus dá voz a quem não tem mais nada. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 16 ago. 1997a.

\_\_\_\_\_. **Cidade de Deus**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. O Brasil é uma tragédia. **Jornal do Brasil**, 10 ago. 1997b. Entrevista.

\_\_\_\_\_. O romance dos desvalidos. **O Globo**, 10 ago. 1997c, Segundo Caderno. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Qualé, cumpadi? **Revista Veja**, São Paulo: Abril. 13 ago. 1997d.

MACHADO, Lizaine Weingärtner. Macunaíma e sua relação com a "máquina-cidade". **A MARGem – Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes**, Uberlândia: Ed. da UFU/ILEEL/PET Letras v. 4, p. 136-144, jul./dez. 2009. Disponível em: <[http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem4/estudos/MARGEM2\(4\)-E02.pdf](http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem4/estudos/MARGEM2(4)-E02.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2012.

MACUNAÍMA. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes, 1969. 108 min.

MALAFAIA, Wolney Vianna. Em tempos de São Jorge: Cinema Novo, política cultural cinematográfica e Estado autoritário. **Artcultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 169-179, jul./dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Joaquim Pedro de Andrade: Modernismo e Cinema Novo. JORNADA DISCENTE DO PPHPBC (CPDOC/FGV) – INTELLECTUAIS E PODER, 2., Simpósio 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/jornadadiscente/trabalhos/Mesa\\_2\\_Monica\\_Kornis\\_Wolney\\_Vianna.pdf](http://cpdoc.fgv.br/jornadadiscente/trabalhos/Mesa_2_Monica_Kornis_Wolney_Vianna.pdf)>. Acesso em: 07 nov. 2016.

MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MULLER, Anna Luiza. **Cidade de Deus – o roteiro do filme**. São Paulo: Objetiva, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, Cléa Corrêa de. O desafio crítico de Cidade de Deus. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 141, p. 123-149, abr./jun. 2000.

MOTTA, Cláudio. Cidade de Deus reage à violência na tela. **Globo Barra**, Rio de Janeiro, 28 jan. 2002.

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOLASCO, Sócrates. **A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

O CHEIRO DO RALO. Direção e Roteiro: Lourenço Mutarelli, Marçal Aquino e Heitor Dhalia. Brasil: Branca Filmes, Geração Conteúdo, Tristero Filmes, 2007. 112 min.

OLIVEIRA, Nelson (Org.). **Cenas de favela**. São Paulo: Geração Editorial, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEPLER, Eliege. **Subsolo infinito**: caminhos e descaminhos pós-modernos dos nossos infernos. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. Companhia das Letras, São Paulo: 2001.

RAMOS JR., José de Paula. **Leituras de Macunaíma**: primeira onda (1928 – 1936). São Paulo: EDUSP, 2006.

RIBEIRO, Darcy. Liminar. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: um herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Archives/Unesco/CNPq, 1988. p. XVIII.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, ano XXIX, n. 57, p. 125-139. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/17997912177829260900363425248218325398.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2016.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. A trajetória de um livro. In: **Macunaíma**: um herói sem nenhum caráter. Edição crítica. 2. ed. Madrid, Paris e México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. Críticas sobre o filme Cidade de Deus. Disponível em: <[http://cidadedededeus.globo.com/imprensa\\_048.htm](http://cidadedededeus.globo.com/imprensa_048.htm)>. Acesso em: 11 jan. de 2013.

SILVA, Raphael Martins da. **A barbárie como arte**: tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo. Cidade de Deus: o espetáculo da violência (Capítulo 3). PUC/Rio: Certificado digital n. 0310544/CA. 2005. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7210/7210\\_4.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7210/7210_4.PDF)>. Acesso em: 04 nov. 2016.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **Tristão de Athayde**: teoria, crítica e história literária. Seleção, introdução e notas. Rio de Janeiro: Livros Téc. e Científicos / INL, 1980. (Biblioteca Universitária Brasileira).

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

VENTURELLI, Paulo. A leitura do literário como prática política. **Revista Letras**, Curitiba: Ed. da UFPR, n. 57, p. 149-172. jan./jun. 2002.

VYGOTSKY, Lev S. **Construção social da mente**. 4. ed. São Paulo: M. Fontes, 1991.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta** – as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2002.

\_\_\_\_\_. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 3-17, 1999.

**ANEXOS**

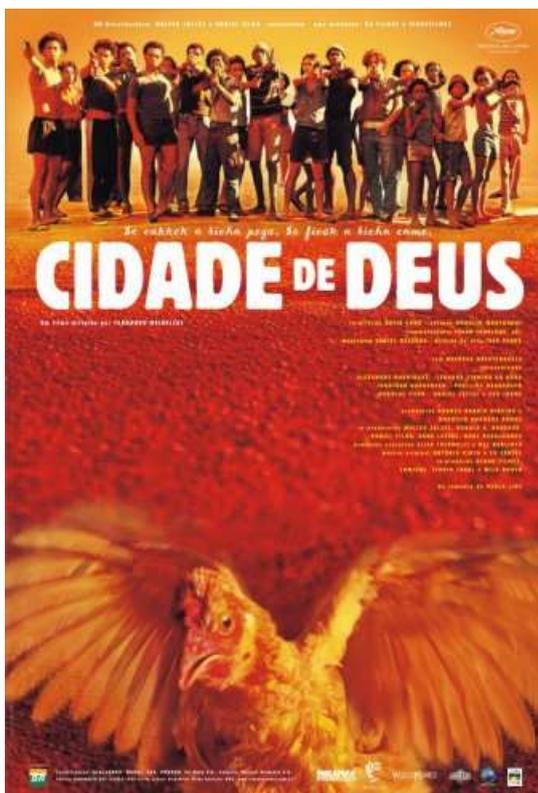
## ANEXO I FILMOGRAFIA *MACUNAÍMA*

*Macunaíma*. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no livro de Mário de Andrade. Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato. Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Narração: Tite de Lemos. Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villa-Lobos. Produção: K. M. Eckstein para Filmes do Sêro, Grupo Filmes e Condor Filmes. Elenco: Grande Othelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joanna Fomm, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Maria do Rosário, Rafael de Carvalho, Edi Siqueira, Carmem Palhares, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Guará Rodrigues. Longa metragem, 35 mm, colorido, 108 min. 1969.



## ANEXO II FILMOGRAFIA *CIDADE DE DEUS*

*Cidade de Deus*. Direção: Fernando Meireles e Kátia Lund. Roteiro: Bráulio Mantovani. Direção de fotografia: César Charlone. Elenco: Alexandre Rodrigues interpreta Buscapé adulto e Wilson Rodrigues quando criança; Leandro Firmino interpreta Zé Pequeno; Dadinho personagem interpretado por Douglas Silva; Phellipe Haagensen interpreta Bené que é interpretado por Michel Gomes quando criança; Matheus Nachtergaele interpreta Sandro Cenoura; Seu Jorge interpreta Mané Galinha; Jonathan Haagensen interpreta Cabeleira; Renato de Souza interpreta Marreco; Renato Rodrigues o outro membro do Trio Ternura e irmão de Buscapé; Alice Braga interpreta Angélica; Roberta Rodrigues interpreta Berenice; Daniel Zettel interpreta Tiago. O elenco de *Cidade de Deus* exigiu a contratação de mais de 60 atores principais, 150 secundários e 2600 figurantes, a maior parte sendo crianças e adolescentes, muitos deles moradores das comunidades do Rio de Janeiro.



### ANEXO III

#### FILMOGRAFIA O CHEIRO DO RALO

*O cheiro do ralo*. Produtor(es): Heitor Dhália, Joana Mariani, Marcelo Doria, Matias Mariani, Rodrigo Teixeira, Marcelo Doria produtor executivo, Matias Mariani produtor executivo, Rodrigo Teixeira (1)produtor executivo, Francisco Accioly produtor associado, Tomas Carvalho produtor associado, Guilherme Fernandes produtor associado, Lula Franco co-produtora, Selton Mello produtor associado, Gustavo Ribeiro produtor - pós-produção. Diretor(es) de Elenco - Chico Accioly. Maquiagem - Siva Rama Terra. Diretor(es) Assistente(es) - Vera Egito e Joana Mariani. Departamento de Arte - Guilherme Carvalho, Carla Meirelles, Fernanda Pittelkow. Departamento de Som: Guilherme Ayrosa, Thiago Bittencourt, Cauê Custódio, Rodrigo Ferrante, Roger Hands, Alessandro Laroca, Eduardo Virmond Lima, Fernando Lobo, Antonio Mac-Dowell, Debora Opolski, André Tadeu, Armando Torres Jr, Frederico Flores da Silva (estagiário). Departamento de Efeitos Especiais - André Kapel. Departamento de Efeitos Visuais: Marcelo Ferreira PeeJay, Aruan Santos, Robson Sartori, Lilian Stock Bonzi, Karina Vanes, Mariana Zdravca. Departamento de Câmera e Elétrica - Rafael Vaz Dos Santos Farinas. Departamento Editorial- Alex Ferreira Barreiro. Outros membros da equipe: Rodrigo Diaz Diaz, Supervisor de roteiro; Victor A. Biagioni, Assistente de produção; Camila Groch, Diretora de produção; Andrea Jundi, Assistente de produção; Bruna Campello, Assistente de produção; Pedro Coutinho, Assistente de produção; Karin Greco, Platô; Juliana Tardunho, Estagiária de direção. Elenco: Selton Mello (Lourenço); Paula Braun (Garçonete); Martha Meola (Secretária); Sílvia Lourenço (Viciada); Suzana Alves (Apresentadora de vídeo de ginástica); Paulo Alves (PM); Negro Rico (PM); Gustavo Trestini (Tenente); Roberto Audio (Homem da flauta); Boi (Mendigo); Alice Braga (Garçonete); Tobias da Vai-Vai (Caixa da lanchonete); Mário Shoemberger (Homem do relógio); Calico (Homem da perna); Lourenço Mutarelli (Segurança); Jorge Cerruti (Homem do olho de vidro); Milhem Cortaz (Encanador); Hossein Minussi (Encanador); Álvaro Muniz (Encanador); Wolney de Assis (Homem da caneta); Pedro Vicente (Homem dos livros); Hugo Villavicenzio (Homem do gramofone); Estevan (Homem do autógrafo); Abrahão Farc (Homem dos soldadinhos); André Frateschi (Homem do vodu); Luciano Gatti (Homem do livro); Waldir Grillo (Homem do ancinho); Xico Sá (Homem do gênio da garrafa); Morelli (Homem do violino); Dionísio Neto (Homem dos discos); Nivaldo (Homem da gaiola); Zé Pineiro (Homem do revólver); Augusto Pompeo (Homem do faqueiro); Ariel Moshe (Homem das cédulas); Morgani (Homem abertura); Lorena Lobato (Mulher casada); Fernando Macario (Entregador de pizza); Leonardo Medeiros (Jesus Kid); Paulo César Pereio (Pai da noiva - voz); Flávio Bauraqui (Homem da caixa de música); Fabiana Guglielmetti (Noiva)



**ANEXO IV**  
**RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE A FOTOGRAFIA DO FILME *O CHEIRO DO RALO***  
**E AS TELAS DE MONDRIAN**

