

MACUNAÍMA, LITERATURA, CINEMA E FILOSOFIA

Imaculada Kangussu (UFOP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

Resumo: Nosso assunto é o personagem do livro de Mário de Andrade (1893-1945), *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter* (1928), criado a partir da história de um mito indígena - coletado pelo etnologista alemão, Theodor Koch-Grünberg, em *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna-Indianer* (1924) - cujas aventuras foram adaptadas para a tela por Joaquim Pedro de Andrade. *Macunaíma* pode ser considerado o último filme do Cinema Novo e também o mais popular, em grande parte graças ao charme do *herói sem nenhum caráter*, cujas significativas pegadas serão (per)seguidas no presente ensaio para apresentar as relações entre filosofia, literatura e cinema. O texto é composto por três partes. A primeira foi escrita por Imaculada Kangussu, Jair Tadeu da Fonseca escreveu a segunda parte, e a terceira e última traz reflexões dos dois autores.

Palavras-chave: mito, literatura, cinema, filosofia, fantasia.

Abstract: Our subject is the character of Mário de Andrade (1893-1945) book, *Macunaíma, a Hero with no Character* (*Macunaíma, um herói sem nenhum caráter*, 1928), created upon a story of an Indian myth - collected by the German Ethnologist Theodor Koch-Grünberg, in his book *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna-Indianer* (1924) – whose adventures were adapted for the screen by Joaquim Pedro de Andrade. *Macunaíma* may be considered the last movie of Brazilian Cinema Novo as well as the one most popular, in large part thanks to the charm of the hero without any significant character, whose footprints will be followed in this essay to present the relationships between philosophy, literature, and cinema. The text is composed of three parts. The first one was written by Imaculada Kangussu, Jair Tadeu da Fonseca wrote the second part, and the third and final one brings the two authors reflections.

Key words: myth, literature, cinema, philosophy, fancy.

O dia em que fundearmos nossa Nau Catarineta, desarvorada e luminosa, no porto sossegado e habilitado da ciência alemã no original, então, gentes do mundo, vocês verão com quantos paus se faz essa canoa, pra continuar na metáfora.¹

I. *Macunaíma*: alogia e amor

¹ ANDRADE, Mário. “Taxi e crônicas do Diário Nacional” em *Obras Completas*; p.254.

Macunaíma, tanto o personagem quanto a obra, parece Proteu, capaz de transformações antes inimagináveis, e nenhuma forma lhe é adequada, nem a dos heróis míticos nem a do heróico sujeito moderno. Mário de Andrade já adverte quanto à ausência de caráter do protagonista através da qualidade expressa no irônico subtítulo “*o herói sem nenhum caráter*”. E, ainda que na recepção popular da obra, “pese mais o significado de que a falta de caráter é de tipo moral (ou imoral)”², na polissemia de sentidos possíveis pode-se destacar também a inexistência de uma característica definidora do personagem, exceto essa ressaltada pelo autor. Na verdade, os dois sentidos – a falta de caráter no sentido moral e a ausência de qualquer característica constante – estão bem próximos. Vale lembrar a relação original do termo moral com os costumes (*mores*, em latim). A ausência de qualquer característica marcante é índice de inconstância, indefinição, inconsistência, indeterminação, e denota a ausência de princípios, no antigo sentido grego de *arché*, a origem e ao mesmo tempo o princípio organizador, cuja falta implica anarquia. O verbo *archein* significa, ao mesmo tempo, “iniciar” e “comandar”. *Macunaíma* é completamente anárquico, “o herói de nossa gente” não se prende a lógicas ou a lealdades, não se rende sequer ao poder das potências cósmicas – representado pela Muiraquitã, o eco das forças da Natureza na frágil estrutura de nosso herói. Em vez disso, ele movimentava-se segundo emoções imediatas, de prazer e/ou de medo, e dança conforme a música: é incapaz da mediação, do cálculo exigido pelas escolhas, e essa imediatividade faz dele “*o herói sem nenhum caráter*”, nos diversos sentidos do termo. Conforme explica o autor no primeiro Prefácio ao livro, datado de 19 de dezembro de 1926, e inédito até 1988, “com a palavra caráter eu entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na história, tanto no bem como no mal. (O brasileiro não possui caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional)”³.

Mário diz ter escrito a história em seis dias ininterruptos, deitado na rede, inspirado por antigas mitologias, e com isso reforça os traços intuitivos do personagem. O mito contado pelas tribos Macuxi e Wapixana, habitantes da fronteira do Brasil com a Venezuela, foi transformado pelo escritor paulista, que revelou: “resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo Koch-Grunberg percebi que *Macunaíma* era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo modo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a época nossa, não sei.”⁴ Entretanto, só publica o livro dois anos depois: “Mas poli e repoli tantas vezes que careci de recopiar três vezes o original. Na verdade o que sai publicado é a quarta redação!”, escreve o autor, em carta de 1928, a Alceu de Amoroso Lima.⁵

O primeiro traço da obra que desejamos destacar, a falta de lógica, a alogia presente em diversos níveis, aparece aqui no fato de um personagem ser ao mesmo tempo baseado em lendas mitológicas e, paradoxalmente, original, posto que o autor usou e abusou dos mitos, das lendas indígenas, dos textos etnográficos, dos contos de fadas

² FONSECA, Jair Tadeu da. “*Macunaíma* no cinema: Tropi or not Tropi, that is the question”, em *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 1312, Belo Horizonte, jul. 2008; p.11.

³ ANDRADE, Mário de. Primeiro “Prefácio”, escrito imediatamente depois de terminada a primeira versão e inédito até ser publicado em fac-símile do manuscrito, em ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica; p.219.

⁴ ANDRADE, Mário, apud SANTOS, Luciano Costa. *Mário Vário*; p.155.

⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*, p.46.

européus, das crônicas coloniais portuguesas, de antigos provérbios, adivinhações, enigmas e piadas como bem desejou, criando uma espécie de anti-herói, cujos absurdos justificava a partir do material já existente utilizado: o que “explica” as ações da criatura que defendia como sua – era seu o nome na lombada dos livros – era o fato de determinado personagem usado em sua composição ter agido da mesma forma, e ele, Mário, recontar o escrito.

Mário de Andrade já foi comparado a Homero, que reuniu diversas fábulas de marinheiros – conhecidas em seu tempo – como experiências de um único personagem, por ele criado e nomeado Ulisses-Odisseu. Parece-nos tratar-se de dois percursos semelhantes, porém em sentido contrário: enquanto o procedimento homérico criou um sujeito claramente caracterizado por sua enorme astúcia, capaz de desafiar os próprios deuses, Macunaíma tende à dispersão e preserva a irreduzível oscilação entre identidade e não-identidade. Se por um lado, Macunaíma e Ulisses são personagens próximos aos das novelas picarescas e as aventuras de ambos têm origem na tradição popular, por outro lado, enquanto na epopéia “o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como obra da razão ordenadora”⁶, e o herói épico, “nos perigos mortais que teve de arrostar, foi dando tempera à unidade de sua própria vida e à identidade da pessoa”⁷, Mário evitou qualquer atribuição de subjetividade à sua criatura, e o acúmulo disparatado de narrativas diversas, neste caso, impossibilita a caracterização do herói. Conforme suas palavras, em carta a Manuel Bandeira (27/09/1927), “é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica. Não imagine que estou sofismando não. É fácil provar que estabeleci bem dentro de todo livro que Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que ele demonstra num capítulo ele desfaz noutro”.⁸ Se as aventuras de Odisseus são tentações perigosas, capazes de desviar o herói de seu curso lógico, sobre as quais a identidade racional sempre se mostra vitoriosa, Macunaíma desconhece qualquer princípio lógico para determinar suas ações, ou melhor, qualquer princípio *tout court*. Suas aventuras desenrolam-se no reino do fabuloso: tanto o sujeito agente quanto o mundo ‘objetivo’ à sua volta são fantasiosos. Com isso, sem limites à imaginação, ele afeta o leitor e a leitora na instância mental mais livre da submissão à realidade, na capacidade de fantasiar, onde habita o desejo. Macunaíma é visceralmente infantil, espontâneo, perverso polimorfo: movido pelo prazer e pelo medo, vive em estado mental mítico, paradisíaco, pré-consciente, na inocência anterior ao pecado original, como quem não comeu o fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal, em situação pré-lógica, sem ‘certo’ nem ‘errado’, sem escolhas racionais – esta é sua grandeza e será sua ruína.

A ausência de lógica notável tanto na personagem quanto na composição da obra é o primeiro aspecto que destacamos. Contra a instrumentalização do ser humano, produzida pela ideologia do progresso técnico e científico sob a égide do capital, e contra a miséria produzida pela adoção de “progresso” como valor máximo norteador da civilização e da cultura, Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*, apoiado – com alguma relutância, é verdade – por Mário, poetiza aspectos históricos do Brasil, que são antagônicos à rendição a tal ideologia: “Nunca tivemos gramáticas [...] nunca fomos

⁶ ADORNO & HORKHEIMER. “Ulisses ou o mito do esclarecimento”, em *Dialética do Esclarecimento*, p.53.

⁷ *Idem*. “O conceito de Esclarecimento”, *op.cit.*

⁸ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, p.183.

cathechizados [...] *nunca admittimos o nascimento da lógica entre nós*” (grifo meu, ik). Em compensação, “já tínhamos o comunismo [...] A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens moraes, dos bens imaginários [...] O mundo não-datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”.⁹ E muitas vezes, ao longo do *Manifesto*, Oswald repete a seu modo o princípio da ética aristotélica: “a alegria é a prova dos nove”. Mário e Macunaíma divertem leitores e leitoras com seus truques absurdos. Desafiar a lógica pode desmascarar determinadas falsidades e fazer aflorar – livre da coerção da utilidade e da autoconservação – uma espécie de denúncia única à pretensa totalidade logicizada e, no fundo, irracional. A alogia pode se tornar o fundamento do cômico, como, por exemplo, nas comédias dos irmãos Marx: lembramos especialmente de *Monkey Business*, onde o quarteto arranca risadas das platéias com desafios atirados à lógica. É difícil saber porque isso acontece, que tipo de gozo reside aí, mas funciona universalmente. Pode-se pensar na remitência a um estado mental mais original, coletivamente compartilhado, onde os limites lógicos e a lógica dos limites ainda estão ausentes. A experiência dessa situação mental, que mnemonicamente nos atravessa como eterna corrente subterrânea comum, talvez provoque prazer por sua amplitude e falta de limites, ao mesmo tempo em que é levemente ridícula por ser a exuberante apresentação da impossibilidade. A graça residiria assim na experiência de rememorar o ilimitado, o aberto. E essas duas experiências – a da graça e a da rememoração – há muito foram percebidas como formas de transcender situações para as quais não se encontram saídas aparentes, no chamado “mundo objetivo”.

Macunaíma já foi definido como “objetivação absoluta” da fantasia.¹⁰ Ele traz “o símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos”, registrou Mário (em carta ao Professor Sousa da Silveira, datada de 20 de abril de 1935). E seguindo o procedimento de quem gosta de tomar emprestados discursos alheios para a construção do próprio, em uma “estética grileira”, o autor escreveu sobre a obra: “Macunaíma ‘é um livro que não cabe em nenhuma classificação’, como diz Augusto Meyer, ou como sintetiza bem Tristão de Athayde: ‘não é um romance, nem um poema, nem uma epopéia. Eu diria antes um coquetel’.”¹¹

Misturado como um coquetel, Macunaíma é irredutível a qualquer molde mitológico, encarna traços dos trapaceiros da mitologia indígena, dos príncipes dos contos de fadas europeus, e também do tolo dos trópicos seduzido pela civilização européia. Nasceu sem pai, como um mito: “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 Macunaíma.”¹² Preguiçoso, fica seis anos sem falar. “Ai que preguiça” são suas primeiras palavras, e depois fala pelos cotovelos, um discurso formado por frases feitas, provérbios, adivinhações, fragmentos de diálogos de contos de fadas, canções populares, cantigas de roda, piadas, expressões da língua culta, quase

⁹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”, p. 3-4.

¹⁰ Por João Pacheco, *apud* CAMPOS, Haroldo, *Morfologia do Macunaíma*, p.74.

¹¹ ANDRADE, Mário. “Macunaíma por Mário de Andrade”, em *Revista do Globo*, n. 1, Porto Alegre, janeiro, 1929. *Apud* SANTIAGO, Silviano. “A trajetória de um livro”, em ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, p.185.

¹² ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, p.185; p.7.

sempre mentiras. Macunaíma é “filho de uma mistura de textos”¹³, de um coquetel lingüístico. Distante, portanto, de um tipo representativo de um povo ou de uma raça, é antes aglutinação de diversas fábulas, composto como um mosaico, como costumam ser os mitos.¹⁴ Mesmo sendo assinado por um único autor, Macunaíma poderia ser uma criação coletiva: o método usado em sua construção assemelha-se ao das lendas populares. A narrativa segue um paradigma arcaico de ficção anterior ao romance e à novela, uma “fantasia estrutural”, cujas leis são “peculiares aos contos maravilhosos, produzidos pela cultura popular no mundo todo, mas só encontráveis em estado puro nas mitologias dos povos ágrafos”¹⁵. E, ao mesmo tempo, diferencia-se destas ao revelar-se análoga às estéticas européias das vanguardas da época, voltadas à crítica do sistema de racionalidade instrumental imposto pelo modo capitalista de viver e de pensar. Desde o início do século XX, a grande arte produzida na Europa tentava transcender o código denominado “realista”. “Futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo propunham-se captar imagens de uma nova era”, segundo Alfredo Bosi, e “o denominador comum das novas poéticas era o princípio da libertação: dos gêneros fixos, da psicologia centrada em tipos, da metrificação parnasiana, da prosa rente ao cotidiano domesticado”¹⁶.

A segunda característica da obra que desejamos ressaltar foi assinalada com muita graça pela ‘feminista’ Betty Milan em um livro sobre o *Amor*, onde se apresenta a idéia de que o amor é um sentimento importado da Europa, de que o culto ao amor é estrangeiro no Brasil.¹⁷ Segundo a autora, cujas palavras fazemos nossas, para rimar com amor, trocamos a tragédia pelo humor. O ritual amoroso trágico do velho continente foi transformado em brincadeira ao cruzar o Atlântico e o Equador. E Macunaíma, “o herói de nossa gente”, encarna perfeitamente essa idéia, inclusive por usar o verbo “brincar” como sinônimo de “fazer amor”. Segundo a autora, ainda que o herói rememore incessantemente Ci, a Mãe do Mato, sua primeira e única mulher, repetindo o refrão “amor primeiro não tem companheiro”, para conquistá-la passou ao largo de todos os modelos gentis da conquista amorosa, não elogiou a amada nem disse palavras doces, e em vez de fazer a corte conquistou Ci à força. Rememorando:

Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua.¹⁸

Depois dessa apresentação mitológica – a bela adormecida, o lugar paradisíaco e a tribo épica – o que acontece é uma luta terrível:

¹³ SOUZA, Eneida Maria de. “Macunaíma, filho da luz”, in *Personae. Grandes personagens da literatura brasileira*, p.142.

¹⁴ “Um trabalho de mosaico (*Mosaikarbeit*)” é a expressão usada por Panzer (em *Maarchen, Sage und Dichtung*) para definir a composição dos contos maravilhosos e também por Propp, em *Morphologie du Conte*, p.175. Lévi-Strauss alude a “peças de um mosaico”, para exprimir o modo de configurar a realidade próprio da visão mítica, conforme Haroldo de Campos que caracteriza *Macunaíma* como “conto-mosaico”, em CAMPOS, Haroldo. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973; p.85, nota 2.

¹⁵ BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”, em ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, *op.cit.*; p.173.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Idéia da qual me aproprio e reapresento, conforme MILAN, B. *Amor*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, p.21

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

– Me acudam que senão eu mato! Me acudam que senão eu mato!

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trancou os braços dela por detrás enquanto Jigue com a mucuru lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato.¹⁹

Se quisermos usar as palavras precisas, o início da relação é um estupro, mas tudo se transforma a partir do instante em que eles brincam, e a até então inimiga fica conquistada, a guerra dos sexos é superada pela brincadeira, a rainha icamiaba brasileira revela-se bastante distinta tanto das amazonas gregas quanto das pentesiléias alemãs, e transforma o antigo oponente no Imperador do Mato Virgem. “Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato Virgem”.²⁰ A partir de então, o herói e seus irmãos seguiram com Ci. “Atravessaram a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem”, onde “os matos reboavam com doçura adormecendo as cobras os carrapatos, os mosquitos as formigas e os deuses ruins”.²¹ Macunaíma imperava enquanto Ci ia à luta.

De noite Ci chegava rescendendo resina de pau, sangrando das brigas e trepava na rede que ela mesmo tecera com fios de cabelo. Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro.

Ficavam rindo longo tempo, bem juntos. Ci aromava tanto que Macunaíma tinha tonteiras de moleza.²²

Macunaíma é completamente imediatista e sua devoção é o prazer. A relação entre os dois era um eterno brincar (“os dois brincavam que mais brincavam num deboche de amor prodigioso”), um brincar renovado (“despertados inteiramente pelo gozo inventavam artes novas de brincar”). A brincadeira prodigaliza o corpo. Macunaíma desconhece o amor que se coloca acima do amado, ignora o amor paixão, a paixão do amor e insiste na do brincar, gosta acima de tudo das brincadeiras. Ci é inesquecível e única, mas nem por isso nosso herói deixa de querer as outras mulheres, por ser fiel à idéia de brincar. E a dor da separação vem da tristeza pela perda da companhia de brincadeiras.

Betty Milan considera o brincar como o amor à brasileira. Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Otelo, a Dama das Camélias, preferiram a morte, diante da impossibilidade de realizar a fantasia, são mitos suicidas, amantes da melancolia, da monotonia, para nós

¹⁹ *Ibidem* p.21-22.

²⁰ *Ibidem*, p.22.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p.23.

estranhos, pois neles não nos reconhecemos. Em sentido amplo, ressalta a autora, brincar nos transforma em vários, cria inúmeras saídas e relativiza a importância e a seriedade dos acontecimentos pessoais, esvazia a tragédia, possibilita a vida fantasiosa no faz-de-conta.

Deslocar e devorar são as artes do brincar, que faz do país ladino um país antropofágico, despreocupado e irreverente – ele não reverencia a propriedade nem o lugar das coisas, sobretudo tira-as do lugar –, um país sacrílego – descontextualizando as outras culturas ele as dessacraliza. A ladinidade (cultura do brincar) é pagã e a alegria é a sua prova dos nove.²³

Mas Macunaíma fica com preguiça. Depois de ter partes do corpo estraçalhadas e comidas pelas piranhas, de perder novamente a Muiraquitã e seus sagrados poderes regenerativos, perde a graça de viver e resolve pôr um ponto final em sua vida aventureira, ir para o céu e viver com Ci: decide “ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação”. Subindo aos céus, movimento comum aos destinados a tornarem-se mitos, Macunaíma vira estrelas e história, essa contada por um papagaio de bico dourado a um rapsodo, que conta ao narrador do livro as papagaiadas ouvidas.

II. Pensamento selvagem, capitalismo idem

Considerações etnocêntricas sobre o ser humano “primitivo” e suas supostas irracionalidade e incapacidade mental vêm de longa data, inclusive como parte do arcabouço ideológico da empresa colonial, e estão por aí (ou por aqui), até hoje. Na antropologia, a discussão sobre as diferenças (e semelhanças) entre a mentalidade dos povos tribais, não-alfabetizados, e a dos povos modernos, europeus e europeizados, chegou até Lévy-Bruhl, em *Mentalidade primitiva* (1922) e Lévi-Strauss, principalmente em *O pensamento selvagem* (1962).

Mesmo recusando a identificação do “primitivo” com a criança e o louco, e negando que ele seja racialmente inferior, Lévy-Bruhl não admitia a coerência lógica do “pensamento primitivo”, nem a sistematicidade de seus símbolos. Lévi-Strauss se opôs a isso, buscando provar justamente o contrário, por rejeitar a noção de mentalidade pré-lógica, e ao afirmar a lógica concreta, ou a analógica, do “pensamento selvagem”.²⁴ O qual, aliás, não caracterizaria apenas a mentalidade dos povos ditos primitivos, mas, sendo uma lógica poética, marcaria também os espaços da arte, entre os “não-primitivos”. E se mito e ciência empregam processos lógicos, o antropólogo se pergunta sobre suas diferenças e suas tendências, respectivamente, ao concreto e ao abstrato. Sobre a questão, Pace comenta:

Em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss apresentou o contraste entre essas duas formas de pensamento por meio de uma oposição metafórica. Comparou o pensador “primitivo” com um *bricoleur* ou faz-tudo, e o cientista moderno com um engenheiro. Os *bricoleurs* fazem biscates, usando número limitado de ferramentas que carregam com eles. (...) O contraste entre o *bricoleur* e o engenheiro ajuda a explicar a falta de pensamento abstrato que Lévy-Bruhl afirmou ser característica da mentalidade “primitiva”. Os “primitivos” operam, de fato, em termos concretos, em vez de abstratos. Seus raciocínios lógicos são

²³ MILAN, Betty. *Op.cit.*; p.47.

²⁴ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 2005.

criados a partir de um conjunto de elementos justapostos dentro de uma lenda ou ritual, o que não significa que sejam incapazes de operações mentais complexas. Podem ordenar elementos concretos para criar redes conceituais bastante complicadas, por meio das quais eventualmente expressam noções sofisticadas.²⁵

Mário de Andrade, ao devorar os contos indígenas deglutidos pelo etnólogo Koch-Grünberg, mesclando-os a provérbios populares, anedotas, ditos chistosos e narrativas folclóricas diversas, atua, num certo sentido, também como *bricoleur*, à maneira do próprio protagonista de sua rapsódia, como o escritor classificou seu romance. Macunaíma, baseando-se em experiências prévias, suas e da tradição, age com os recursos e meios de que dispõe, a cada momento, para compreender um acontecimento, ou para se safar de uma situação aflitiva, ou para satisfazer um desejo. Por sua vez, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, em sua apropriação antropofágico-cinematográfica do romance de Mário de Andrade, também faz uma espécie de bricolagem, ao realizar seu filme, lançado em 1969, quarenta anos após a publicação do livro do escritor modernista. Nesses casos, seu e de Mário, a bricolagem não é um processo tosco de catar e remendar textos e referências audiovisuais diversas, sem método algum, para colocar romance e filme em funcionamento, mas ela pode ser aproximada da alegoria, enquanto conjunto de metáforas formado por fragmentos de procedências diferentes, que, retirados de seus contextos, são recontextualizados e postos a significar. Num certo sentido, o alegorista é um *bricoleur*.

A crítica condenatória de Georg Lukács ao fragmentarismo e à estética da colagem, que caracterizam as vanguardas artísticas, identifica neles os procedimentos alegóricos que foram “reabilitados” por Walter Benjamin: para Lukács, a alegoria, na arte de vanguarda, com o fascínio desta pelo primitivo, cumpriria o papel fetichizante de emprestar aos objetos um caráter falsamente mágico, correlato ao da fetichização capitalista das relações humanas com as coisas.²⁶ Já, numa perspectiva benjaminiana, a alegoria, justamente por significar o não-ser do que representa, possibilita a crítica do mito, ao mostrar pelo arruinamento do orgânico, e da totalidade, o aflorar do que foi reprimido ou destruído na história.²⁷ Isso se dá pela decomposição e recomposição de fragmentos diversos (de textos e imagens, por exemplo), em sua alusividade, permitindo uma reflexão histórica de tipo estereoscópico, o que contraria a postura lukacsiana de que a alegoria seria condenável por impossibilitar a mediação histórica. Justamente por colocar essa impossibilidade em cena, e em questão, é que os procedimentos alegóricos em arte são importantes, ainda mais no mundo reificado do fetichismo da mercadoria.

A alegoria é um modo de tornar concreto, numa imagem, por exemplo, um conceito que, de outro modo, seria considerado abstrato. Assim, se atentarmos para os detalhes das roupas com que são caracterizadas as personagens do filme de Joaquim Pedro, observaremos, por exemplo, que Sofará, mulher de Jiguê, veste um vestido curto, mal-acabado, feito com um saco de alimentos da Aliança para o Progresso, empreendimento governamental norte-americano, político-assistencialista, dos anos 60, quando da ditadura no Brasil. Numa das primeiras sequências de *Macunaíma* (1969), Sofará, antes de “brincar” com o herói, ainda criança (encarnado por um popular ator

²⁵ PACE, David. *Claude Lévi-Strauss: O guardião das cinzas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992, p. 252-3.

²⁶ Cf. LUKÁCS, Georg. *Estética*, v.I. Barcelona: Grijalbo, 1974.

²⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

cômico, negro e adulto, enfiado num camisolão amarelo), “tirou das partes um cigarro de petum e deu para o menino fumar”, transformando-o num “príncipe lindo” (logo, branco), mas visivelmente risível e artificioso, com sua indumentária feita de papel-crepon, como numa peça infantil. É fácil perceber o sentido político dessa bricolagem alegórica, através dos elementos fragmentários acima referidos, justamente pelo disparate temporal em que o saco de comida do presente histórico (significando concretamente os interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos em relação ao Brasil) torna-se vestido dessa personagem “indígena”, pela alegoria que faz a crítica do mito. Considerando que Macunaíma volta à sua forma anterior, deixando de ser um “príncipe lindo”, mostra-se como ilusória a transformação “mágica” ocasionada pela Aliança para o Progresso. Ao mesmo tempo, a sequência é muito engraçada, e compreensível, mesmo para quem não tenha percebido nas inscrições do vestido de Sofará as marcas do empreendimento norte-americano no Brasil. A alegoria não deixa de se mostrar como é, para significar outra coisa.

Comentando apenas mais alguns poucos figurinos do filme, observemos que preponderam o verde, amarelo e o azul nas roupas com que Macunaíma é caracterizado. Aliás, as cores principais da bandeira do Brasil marcam também a fotografia e a cenografia da película. Na consideração da alegoria, é preciso observar não apenas as cores nacionais nas roupas do herói, mas seus modelos, como o camisolão colonial (quando criança), um fraque circense (quando candidato a bolsa de estudos no exterior), ou a jaqueta franjada de *cowboy* (quando músico pop). Sendo o anacronismo algo concernente ao alegórico, percebe-se que não é ilógico esse desfile de roupas de épocas e lugares tão diversos na caracterização de uma mesma personagem, mas sim que, alegoricamente, ela mostra de modo concreto e sintético, vale dizer, poético, o processo histórico brasileiro, da colonização à sociedade de consumo.

No filme de Joaquim Pedro, essa alegoria dos problemas da constituição da nacionalidade é ainda mais explícita, politicamente, do que a de Mário de Andrade. Aliás, o conceito abstrato e genérico de nacionalidade, que se impõe ao apagar (ou subsumir) tantas diferenças (de gênero, raça e classe), é personificado em Macunaíma: negro/branco que vivia como índio, até ir para a cidade, com os irmãos, como retirante, e aí continuar sua *metamorfose transcultural*, tornando-se malandro, gigolô, hippie, candidato a bolsa do governo, travesti, retórico popular e músico pop. Se atentarmos para o ponto de vista, de esquerda, que orchestra a narrativa fílmica dessa comédia da frustração político-social, é significativo que Macunaíma nunca seja caracterizado como trabalhador, quando sabemos da pouca valorização da força de trabalho no país, que se formou na escravidão e foi modernizado à força. “Ai! que preguiça!...”, fala recorrente do protagonista, é a legenda alegórica desse descompasso e de um certo embuste, pois a preguiça existiria até como resistência ao trabalho pesado e mal-remunerado das maiorias, num estado de coisas injusto, para o qual o próprio Macunaíma contribui. Trata-se da figuração do que é mal-resolvido no país, mais do que um impossível retrato íntegro e integral do Brasil.

Em carta de 1928, a Augusto Meyer, Mário de Andrade, preocupado com certas leituras possíveis e perigosas de seu “herói sem nenhum caráter”, escreve: “Por outro lado não tive intenção de fazer de Macunaíma um símbolo do brasileiro. Mas se ele não é o brasileiro, ninguém poderá negar que ele é *um* brasileiro, e bem brasileiro, por sinal”.²⁸

²⁸ ANDRADE, Mário de. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 49.

A preocupação de Mário de Andrade com interpretações que possam reforçar estereótipos acerca do brasileiro está presente, de forma mais ou menos ambígua, em diversas cartas e nos prefácios ao livro, os quais escreveu e não publicou. E se Macunaíma não pode ou não deve ser considerado um símbolo do brasileiro e do Brasil, o que seria, além de injusto e simplista, algo redutor, é possível sua compreensão como personificação alegórica da cultura brasileira, conforme vista por tendências do nosso modernismo, representadas por Mário de Andrade, num primeiro momento, e por Joaquim Pedro de Andrade, em outro. Assim, romance e filme podem ser lidos, respectivamente, como alegorias do modernismo antropofágico e do modernismo tropicalista, nas relações que eles apresentam entre a cultura erudita, a cultura popular e a cultura pop, no caso do tropicalismo. Essa perspectiva amplia o enfoque da significação, além de não alimentar clichês de perigoso alcance ideológico, e mostra a diferença entre símbolo e alegoria.

O filme é, então, um móvel quadro alegórico do mal-estar na in-civilização brasileira, em que tanta gente não só se acostuma ao intolerável, mas também contribui para que persista a digestão do intolerável, ou seja, a indigestão. “*Macunaíma* é a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil”, segundo depoimento do diretor.²⁹ A antropofagia torna-se autofagia, sendo também metáfora da devoração relativa à reificação, à competição, ao consumo capitalistas, e não à abertura ao outro e sua incorporação respeitosa.³⁰ Em parte, esse sentido escaparia a Joaquim Pedro de Andrade, um dos últimos dos moicanos, digo, modernistas, em cujo mundo desencantado (o nosso mundo) não há lugar para o reconhecimento do outro e o respeito ao alhures, pela sua incorporação. À devoração destrutiva, indigesta, não-indígena, segue-se o vômito. Segundo Lévi-Strauss, as sociedades antropológicas, as ocidentais, expulsam, excluem seus outros, os vomitam (*emein*, em grego, é vomitar), enquanto as sociedades antropofágicas, as indígenas, absorvem e assimilam alguns de seus outros.³¹ Diversos depoimentos do cineasta, bem como o que está explicitamente em seu filme, revelam que, no capitalismo selvagem, a metáfora antropofágica refere-se mais ao canibalismo social: objetificação, despedaçamento, consumo, anulação, destruição e inclusão exclusivista. Na sociedade de consumo, o muiraquitã perde seu valor original, mágico, vital, ao se tornar objeto de desejo (insatisfeito), para Macunaíma, e instrumento de poder e riqueza, para um dos “campeões da iniciativa privada”, Venceslau Pietro Pietra, que “era o gigante Piaimã, comedor de gente”. Por isso, mesmo vencendo o gigante, finalmente, Macunaíma vai perdendo a força erótica de viver, ainda que tenha recuperado o talismã, o qual torna-se apenas um fetiche, sem sua amada Ci, a quem pertencera a pedra da sorte.

Macunaíma é um herói sem nenhum caráter porque, entre outras coisas, não haveria lugar no mundo desencantado da civilização moderna, capitalista, para o “pensamento selvagem”, as relações, formas de vida e objetos mágicos, para tudo que poderia caracterizá-lo: tudo destrutivamente devorado por esse “*brave new world*”. Daí, poderemos caracterizar o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como um *romance-*

²⁹ ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Joaquim Pedro”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 118.

³⁰ Sobre os sentidos da antropofagia ritual para os indígenas brasileiros, em relação à metáfora modernista, ver QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Corpo e alma de *Di-Glauber* no contexto modernista e ameríndio” in *Devir*, n° 0, Belo Horizonte, dez. 1999, p. 40-49.

³¹ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

deformação, parodiando o “romance de formação” alemão, no qual as vicissitudes de uma personagem servem a uma pedagogia da realidade, em que o aprendizado individual aponta também para a formação da nacionalidade. O que chamo de romance-deformação seria o de uma formação deformada e deformadora, em que o herói, em vez de crescer para amadurecer serenamente, constituindo seu *caráter* (um dos sinônimos do termo *formação*, em português), aparentemente nada aprende em seus “anos de aprendizagem”. Ou, então, em seus anos de vagabundagem picaresca, aprende muitas safadezas, ou aprende algo mais significativo, somente através da experiência do choque que leva à reflexão. Com a inteligência perturbada por esse choque com a vida urbana, Macunaíma, segundo a voz narrativa do filme, “já não sabia quem era gente, quem era máquina na cidade”, e vê, à noite, o trânsito feroz dos automóveis escorregar à sua frente, por baixo de um viaduto, enquanto ouvimos a voz do narrador: “O herói passou uma semana sem comer, nem brincar, só pensando nas máquinas”. No plano seguinte, em outra cena, passada numa cama, em que há indícios de safadeza recente, todos dormem, menos Macunaíma, enquanto o narrador prossegue: “Até que o pensamento dele sacou bem claro uma luz: os homens é que eram as máquinas e as máquinas é que eram os homens da cidade”.

Nesse reino da reificação e da *alienação participativa* que é a civilização capitalista moderna, Macunaíma, que nada precisa aprender, porque já é “esperto”, vai cumprir seu inconsciente destino de malandro otário. Sua esperteza e vontade “de levar vantagem em tudo” não o livram de um final terrível. Aliás, péssimo destino já tivera o gigante da iniciativa privada, seu antagonista, ao alimentar sua própria feijoada de corpos humanos, no lugar de Macunaíma, que se safou dessa e de outras possibilidades de devoração, para ser comido, ao termo do filme, pela Iara, ou pelas piranhas. A diferença é que o fim do gigante é cômico (“falta sal!”, reclama ele ao cair na piscina de feijoada antropofágica) e o de Macunaíma é trágico-irônico: em vez de subir ao céu, virando constelação, como no romance, o último plano do filme traz a ascensão de seu sangue, e de umas poucas bolhas de ar, à superfície da água, junto com a jaqueta verde que o decadente herói vestia, sem calças, ao se lançar no rio para tentar brincar com a sereia. Este, o fim.

No princípio, não era o verbo, mas o mito, com relação a Macunaíma: “De primeiro, passou mais de seis anos não falando”, embora às vezes agisse um pouco, ao “decepar cabeças de saúva”. Isso no fundo do mato-virgem. Depois, ele começou a falar, principalmente bobagens, coisas engraçadas e mentiras, o que prosseguiu até o fim, em suas muitas aventuras, principalmente na cidade grande. Mesmo que, no alto do viaduto, tenha começado a pensar, pensar não foi suficiente. O pensamento selvagem estaria fora de lugar, no capitalismo selvagem, como as cabeças decepadas de saúva. Mas pensamento tem lugar?

III. Macunaíma: estrela de cinema

Macunaíma, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, quatro décadas após a primeira edição do livro, afirmou simultaneamente a atualidade da obra e a necessidade de sua atualização. O filme realizado no período em que o Brasil estava submetido à ditadura militar é bastante explícito, apesar de alegórico, na articulação necessária entre cultura, estética e política. E nesse caso a figura de Macunaíma não pode ser tomada

como tipo ou amostra representativa, nem como símbolo ou personificação alegórica *do* brasileiro, e sim de uma condição sócio-político-cultural, de um histórico estado de coisas no Brasil. A alegoria foi apontada por Glauber Rocha como trilha para libertar o discurso mágico e produzir um cinema capaz de expressar “a recusa da análise racional de uma realidade deformada pela cultura europeia e sufocada pelo imperialismo americano. Um cinema que se opõe às classificações antropológicas coloniais. Sua verdadeira dimensão é a magia irracional”.³² Na adaptação de *Macunaíma* para o cinema, há claras alusões à situação histórica vigente no momento das filmagens, fica evidente a posição política do diretor diante desse estado de coisas e é inevitável relacionar o tom fortemente alegórico do filme com os limites impostos pela violenta censura política existente no país na época – mesmo que discordemos do ponto de vista de Fredric Jameson, segundo o qual as expressões estéticas da periferia colonizada são necessariamente alegorias.³³

Quando o filme foi lançado, o AI-5 acabara de ser promulgado, e vivíamos mais um capítulo da modernização autoritária posta a efeito no país, dessa vez pela ditadura militar. Ainda assim, e apesar das diferenças entre o contexto repressivo brasileiro e o de maior liberdade em curso na Europa, nessa ocasião, Joaquim Pedro assinalou em importantes filmes europeus contemporâneos de *Macunaíma*, em *Weekend*, de Godard, e em *Pocilga*, de Pasolini, uma atitude que também pode ser chamada de antropofágica: “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”.³⁴ Para apresentação do filme no festival de Veneza, o diretor escreveu:

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”.³⁵

Como metáfora do capitalismo, o canibalismo parece estar em toda parte, de formas diferenciadas e em maior ou menor grau. Identificado à barbárie, é sempre selvagem. Produz mitos em torno de um único deus, o lucro, a ser alcançado a qualquer preço através da instrumentalização da razão que, presa em uma única dimensão e com um único alvo, perde a amplitude da visão e, nesse movimento, torna-se irracional. No caso da cultura brasileira, a metáfora da antropofagia como canibalismo ritual surge como defesa dos fracos-fortes, e, do ponto de vista do filme, uma defesa ineficaz. A esse respeito, vale lembrar de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, cujo mote mortal diz que “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha: avacalha e se esculhamba”. Conforme podemos perceber na recriação cinematográfica de *Macunaíma*, a concepção de antropofagia de Joaquim Pedro é pessimista, irônica e autofágica,

³² ROCHA, Glauber. “Lumière, magie, action”, em *Positif*, n.164, Dec 1974, p.22.

³³ JAMESON, Fredric. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism, p.65-88.

³⁴ ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Joaquim Pedro”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema.*, p. 112.

³⁵ ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Sobre Macunaíma: antropofagia e autofagia”, em *Hablemos de Cine*, n.49. Lima, set-out/1969, p.10.

enquanto 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: o escritor foi bastante reticente quando *Macunaíma* foi tratado como obra-mestra do movimento antropofágico.

Como no livro, também é melancólico o final do filme. De que servem a *Macunaíma* todos os emblemas do consumo capitalista moderno, materializados nas mercadorias que o herói, “metamorfoseado em músico pop, leva da civilização, em seu retorno (impossível) a uma origem perdida, inexistente, ou arruinada? De que lhe vale contar seus feitos ‘heróicos’, que tanta diversão lhe deram (e nos deram!), se apenas lhe resta a companhia de um papagaio, para propagar a sua lenda? O herói fora abandonado pelos irmãos e pela última conquista amorosa da grande lista que não diminuiu a saudade de Ci, a guerreira ‘marvada’ (guerrilheira pop, no filme), grande amor de *Macunaíma*, a quem não restará sequer a melancolia de brilhar no ‘brilho inútil das estrelas’, como foi seu destino final no livro de Mário”.³⁶

Nas telas, cabe-lhe a violência de ser devorado pela Uiara, cuja beleza o atrai para o rio. O movimento ascensional, comumente presente na morte de heróis míticos, e que, no livro, leva à subida de *Macunaíma* aos céus, é apresentado de forma diluída na ascensão de seu sangue à superfície das águas, na mancha vermelha que se mistura ao verde do rio e da jaqueta. Ao longo de toda a película, a fotografia – em “tropicolor”, como foi chamada – acentua principalmente o verde e o amarelo, as cores da bandeira do Brasil, e também a cor de terra, e termina ensanguentada. O hino cívico de Villa-Lobos, *Desfile aos heróis do Brasil*, usado na abertura, fecha o círculo e acentua com solenidade a ironia cruel da última cena. E o *Macunaíma* de Joaquim Pedro, depois de devorar uma obra literária que por sua vez comeu da cultura popular e da erudita, foi amplamente consumido pelo público, dado o sucesso do filme. Nele, *Macunaíma* não vira constelação, mas é estrela de cinema. *Pop star*. Apesar de tudo, apesar de si. Ou por isso mesmo.

IV. Referências Bibliográficas

- ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Sobre *Macunaíma*: antropofagia e autofagia” em *Hablemos de Cine*, n.49. Lima, set-out/1969.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1958.
- _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). Brasília: CNPq, 1988.
- _____. “Taxi e crônicas do Diário Nacional” em *Obras Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”, na *Revista de Antropofagia*, ano 1, numero 1, São Paulo, maio de 1928”, em *Suplemento Literário*, n.1312. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, julho de 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³⁶ FONSECA, Jair Tadeu da. “*Macunaíma* no cinema: Tropi or not Tropi, that is the question”, em *op.cit.*, p. 13.

- BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”, em ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, LOPEZ, T.P.A. (Org.). Brasília: CNPq, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FONSECA, Jair Tadeu da. “Macunaíma no cinema: Tropi or not Tropi, that is the question”, em *Suplemento Literário*, n.1312. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, julho de 2008.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- JAMESON, Fredric. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text*, Durham, nº 15, Fall 1986, p.65-88.
- KOCH-GRÜNBERG, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna-Indianer*. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1924.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 2005.
- _____. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*, v.I. Barcelona: Grijalbo, 1974.
- MILAN, Betty. *Amor*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- PACE, David. *Claude Lévi-Strauss: O guardião das cinzas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.
- PROPP. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Corpo e alma de *Di-Glauber* no contexto modernista e ameríndio”, in *Devir*, nº 0, Belo Horizonte, dez. 1999, p. 40-49.
- ROCHA, Glauber. “Lumière, magie, action”, em *Positif*, n.164, Dec. 1974, p.22.
- SANTOS, Luciano Costa. *Mário Vário*. Ijuí: Ed. Unijui, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Macunaíma, filho da luz”, em MOTA, Lourenço Dantas & ABDALA Jr., Benjamin. *Personae. Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: SENAC, 2001.

Imaculada Kangussu é doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e leciona na Universidade Federal de Ouro Preto. É autora de *Sobre Eros* (Scriptum Editora, Belo Horizonte, 2007) e *Leis da Liberdade* (Edições Loyola, São Paulo, 2008). Realizou pesquisa de pós-doutorado sobre “*Phantasia* e Razão”, com bolsa da CAPES, na New York University, como *visiting scholar*.

Jair Tadeu da Fonseca – Professor de Teoria da Literatura e de cinema na UFSC.