

O Modernismo revisitado: cinema e política em Joaquim Pedro de Andrade

Wolney Vianna Malafaia¹

Entre o final dos anos cinquenta e o início dos anos oitenta, uma geração de cineastas se propôs, mais do que produzir filmes, a pensar a sociedade brasileira, suas contradições e marcos identitários. Esta geração acabou por criar um movimento político e cultural de grande importância e que ganhou destaque internacional: o *Cinema Novo*. Projetando no exterior imagens de um país que se transformava rapidamente, acumulando problemas não resolvidos e criando outros, decorrentes do processo de modernização autoritário que se instalou a partir de 1964, este movimento colocou nas telas imagens de uma sociedade efervescente, de uma violência latente, de contrastes aparentemente insuperáveis, de atores sociais que lutavam para construir a sua história. Também, inovou esteticamente, contribuindo para se construir uma forma original de se produzir cinema, definindo uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira (SIMONARD, 2006, 23-48; VIANY, 1999, 21-46).

Nesta geração, destaca-se Joaquim Pedro de Andrade, o qual, ao lado de Glauber Rocha, preservou uma coerência estética e política ao longo de sua trajetória como cineasta, produtor cultural e ator político num cenário claramente desfavorável. Nesta trajetória política e cultural podemos perceber o constante diálogo que este cineasta trava com os pressupostos do *Modernismo*, movimento político e cultural desenvolvido a partir dos anos vinte, revisitando seus conceitos e princípios, realizando uma leitura própria que acabará por gerar obras como *Macunaíma* e *O Homem do Pau-Brasil*²:

¹ Bacharel em Direito (UERJ), Bacharel e Licenciado em História (UFRJ), Mestre em História Social (PPGHIS/IFCS/UFRJ), Diretor Adjunto do Colégio Pedro II (Unidade Escolar São Cristóvão III – Ensino Médio), Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV/RJ).

²As fichas técnicas dos filmes citados neste trabalho virão ao final do texto, após as referências bibliográficas.

Esse encontro entre Joaquim Pedro e o *Modernismo*, no entanto, não foi fruto somente de uma trajetória intelectual. Mais do que qualquer outro cineasta ligado ao Cinema Novo (talvez o mais próximo nesse sentido fosse Cacá Diegues, filho de Manoel Diegues Jr.), Joaquim Pedro nasceu e foi criado dentro de uma atmosfera modernista, dentro de uma perspectiva que vislumbrava no Estado o motor da construção da nação através do processo modernizador. Nascido em 25 de maio de 1932, filho de Graciema Prates de Sá e Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Joaquim Pedro conviveu desde cedo com os projetos culturais e com a ideologia modernista que animavam seu pai e os amigos da família, assíduos frequentadores da casa da Rua Nascimento e Silva, onde também funcionava o escritório de Rodrigo Mello e Franco (BENTES, 1996: 9-16), dentre estes podemos citar Manoel Bandeira (que veio a se tornar padrinho de crisma de Joaquim Pedro), Lúcio Costa, Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer e Carlos Drummond de Andrade. Todos se ligariam de alguma forma a Joaquim Pedro e teriam grande importância no desenvolvimento de suas idéias e de sua produção cinematográfica.

A influência de Rodrigo Mello e Franco excedia o papel de pai. Era uma referência intelectual de grande importância, com muitos contatos na esfera dos governos estaduais e federal e que via o cinema como um projeto industrial a ser desenvolvido em consonância com todo o processo de modernização pelo qual o país vinha passando desde os anos trinta. Assim, incentivava o filho e seus amigos, jovens cineastas, nos seus estudos, debates e produções, criando condições para isso através de seus contatos tanto no Serviço de Patrimônio, do qual foi diretor até o final dos anos sessenta, quanto no Ministério das Relações Exteriores. Esse apoio acabou sendo fundamental para os futuros cinemanovistas, que conseguiram bolsas de estudo no exterior, realizaram cursos e tiveram acesso às modernas técnicas de produção em função desses contatos (BENTES, 1996: 9-21; SARACENI, 1993: 35-61).

Essa teia de relações sociais exerceu forte influência na formação cultural do cineasta. As preocupações intelectuais voltadas ao processo de modernização, iniciado justamente no governo Getúlio Vargas, nos anos trinta, diziam respeito à questão da identidade nacional: como uma sociedade em transformação constrói sua identidade absorvendo, ao mesmo tempo, o moderno e o tradicional, o erudito e o popular. Esta

tendência marcará a fase inicial da obra de Joaquim Pedro. Seus primeiros filmes, dois curtas-metragens refletem bem essas preocupações: *O Mestre de Apipucos*, sobre Gilberto Freyre, e *O Poeta do Castelo*, sobre Manoel Bandeira. Dois ícones do modernismo brasileiro.

Em *O Mestre de Apipucos*, Joaquim Pedro realiza uma entrevista com Gilberto Freyre, roteirizada pelo mesmo. O objeto principal é a obra *Casa Grande & Senzala*, referência constante das teses de miscigenação e sincretismo cultural defendidas pelo antropólogo. O fato de Joaquim Pedro ter concedido liberdade a Gilberto Freyre para que ele se expressasse e o reconhecido conservadorismo do mesmo, provocaram uma certa reação ao filme, não tendo sido bem aceito nos meios intelectuais cariocas. O mesmo não se pode dizer de *O Poeta do Castelo*, que teve como personagem o poeta Manoel Bandeira. A empatia existente nesta produção é visível: Joaquim Pedro acompanha a caminhada do poeta pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, enquadrando-o em primeiro plano enquanto em *off* ouve-se a voz do mesmo, lendo poesias de sua autoria. Dois personagens que faziam parte do círculo de amizades, da rede de relações sociais de Rodrigo Mello e Franco; dois personagens tão diferentes em suas formas de se expressar quanto na forma como são retratados por Joaquim Pedro. Gilberto Freyre em sua residência, prolífico, vaidoso; Manoel Bandeira nas ruas do Rio de Janeiro, frágil, tímido.

Na construção dos filmes, igualmente, a diversidade de abordagens. Enquanto *O Mestre de Apipucos* utiliza a narrativa clássica, dando voz e presença ao personagem; em *O Poeta do Castelo*, Joaquim Pedro lança mão de recursos que mais tarde iriam identificar o *Cinema Novo*: as filmagens feitas em espaços públicos, utilizando a luz solar, sujeita às intempéries e obstáculos de uma caminhada no centro de uma metrópole, o cotidiano elevado à condição de protagonista, o naturalismo das cenas. Essas diferentes formas de abordar caracterizariam o cinema de Joaquim Pedro de Andrade, culminando num processo dialético revelador das contradições do projeto modernista.

Através de uma bolsa de estudos concedida pela *A. Rockefeller Foundation*, viabilizada pelo Ministério das Relações Exteriores, Joaquim Pedro de Andrade estuda cinema na Inglaterra e nos EUA. A mesma fundação faz uma doação à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de equipamentos para produção

cinematográfica, modernos e de qualidade, possibilitando a criação de um *Setor de Filmes Documentários* junto ao SPHAN. (COSTA, 1966: 256-257). Este setor notabilizou-se pelo apoio à produção de filmes que viriam a ser o embrião do *Cinema Novo*, como o documentário *Arraial do Cabo*.

Em *Arraial do Cabo*, Joaquim Pedro atua como produtor. Dirige o filme, Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, filho do embaixador do Brasil na UNESCO, Paulo Carneiro. O equipamento utilizado é cedido pelo *Setor de Filmes Documentários* do SPHAN; a verba para a realização do filme é conseguida junto à diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres. (BENTES, 1996:16-18). Trata-se de um documentário com um claro viés antropológico: o trabalho e o cotidiano de uma aldeia de pescadores afetados pela instalação da Fábrica Nacional de Álcalis na região. Pode ser considerado o primeiro filme do *Cinema Novo* com projeção internacional, recebendo vários prêmios em festivais no exterior e consagrando a proposta estética cinemanovista.

A parceria com Mário Carneiro continuaria no segundo curta-metragem referencial do *Cinema Novo*: *Couro de Gato*. Produzido para integrar um trabalho coletivo comemorativo dos vinte e cinco anos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e denominado *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato* foi o único dos cinco filmes a ser filmado e montado separadamente. Todos os demais episódios seguiam os princípios do Centro Popular de Cultura da UNE, idealizando o favelado, apresentando o popular como elemento potencialmente revolucionário, ainda que sob diferentes matizes e interpretações. Joaquim Pedro consagra neste curta-metragem sua abordagem dialética, contrapondo paisagens urbanas freqüentadas pela classe média às favelas, os bares da orla marítima aos barracos, o policial ao favelado. A questão social aparece neste filme não como uma contradição absoluta, referenciada pela *luta de classes*, mas como um enredo dramático no qual todos os personagens desempenham papéis múltiplos e complexos, ora como oprimidos, ora como opressores.³

A geração do *Cinema Novo* se articula justamente a partir dessas experiências realizadas ao final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. (SIMONARD, 2006). O ideário desenvolvimentista tão característico dos anos JK sofreria uma transformação

³ Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense. Programa *Luzes, Câmera* nº 31, TV Cultura, São Paulo, 08 de junho de 1976, p. 03-04. Arquivo Pedro Simonard.

a partir de 1961, sendo enriquecido pelas propostas de reformas sociais que marcariam de forma indelével o governo João Goulart (1961-1964). 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 idéia 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. (RIDENTI, 2000: 19-59). Transpor a realidade social para as telas não é criação do *Cinema Novo*, muito menos o desenvolvimento de uma narrativa fílmica que se opusesse e contradissesse a narrativa clássica norte-americana; outros já haviam feito isto antes. A originalidade do movimento se constitui justamente por articular modernização com revolução, criando uma percepção mais complexa do popular e do nacional, bem diferente daquelas propostas que abordavam esses elementos de forma simplificada, realçando seus aspectos positivos, de forma acrítica, e construindo identidades culturais a partir somente das diferenças, sem considerar a interação dialética do nacional e do estrangeiro, do popular e do erudito. O *Cinema Novo* percorre justamente esse caminho: crítico, complexo, dialético; esta é a sua originalidade e sua riqueza. (SIMONARD, 2006: 23-48).

Tanto em *Garrincha, Alegria do Povo*, quanto em *O Padre e a Moça*, Joaquim Pedro realiza essa interação e produz sínteses referenciais da nossa cultura, dos nossos aspectos populares, do arcaico que persiste, do moderno que se afirma. Em *Garrincha, Alegria do Povo*, produzido em 1963, o cineasta trabalha o homem brasileiro, através da interação ídolo/público tendo o futebol como elemento aglutinador. A destreza técnica, que irá influenciar futuras produções cinematográficas de jogos de futebol introduz o moderno na captação e produção de imagens; os rostos de torcedores e a figura solitária de Mané Garrincha trazem à tona o cerne desse processo: o homem brasileiro, que é ao mesmo tempo agente e vítima do processo modernizador. Em *O Padre e a Moça*, Joaquim Pedro trabalha a tensão entre o arcaico que persiste e o moderno que se insurge, tendo como argumento um poema de Carlos Drummond de Andrade. Neste filme, o moderno está presente nos corpos dos jovens envolvidos numa trama de amor proibido; o arcaico na arquitetura do casario, nas paisagens de Minas Gerais, nas

atitudes de todos aqueles que não desejam ver consumada aquela paixão. A fotografia em preto e branco, ligeiramente filtrada, e a abordagem de cenas utilizando planos gerais reforçam a idéia de conservadorismo, distância entre os personagens, costumes e tradições que se perpetuam. A ousadia dos personagens em se relacionar e se amar configura a rebeldia própria do jovem, do moderno, da transformação. A tragédia que se segue reforça a idéia de como o arcaico ainda é forte, como intimida a transformação, como resiste ao processo modernizador. Iniciada a produção no final de 1964, o filme foi lançado em 1965, sofrendo profundas críticas da Igreja Católica e de outros setores conservadores. Não poderia ser diferente.

Neste mesmo ano, 1965, Joaquim Pedro participa com alguns expoentes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni e Leon Hirszman, e produtores como Roberto Farias, Luís Carlos Barreto e Jarbas Barbosa, da criação da Difilm – Distribuidora de Filmes Ltda., com suporte financeiro do Banco Nacional, pertencente à família do político mineiro Magalhães Pinto (SIMIS, 1996: 256-257; SALEM, 1987, 204-206). Esta empresa possibilitou o lançamento e distribuição de vários filmes cinemanovistas, bem como representou uma estrutura necessária ao enfrentamento com as recentes intervenções do Regime Militar, recém-instaurado, no campo da produção cinematográfica, como a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966 (SIMIS, 1996, 251-259).

Entre 1966 e 1967, Joaquim Pedro de Andrade produz dois documentários: *Cinema Novo e Brasília, contradições de uma cidade*; ambos marcados pela crença no moderno, ainda que expondo suas fissuras e problemas. Se *Cinema Novo* se constitui como um movimento político e cultural altamente criativo e efervescente, esbarra na falta de condições adequadas para se produzir cinema no Brasil, problemas que vão do financiamento de filmes, às condições técnicas e à distribuição e ocupação do mercado nacional. Se Brasília é a capital futurista do país do futuro, traz em si mesma os problemas de uma grande cidade do terceiro mundo que se expande: as diferenças sociais, a diversidade cultural, a formação de guetos, a contradição suprema entre a arquitetura modernista que caracteriza seus principais prédios e a arquitetura popular que produz seus barracos da periferia e cidades-satélites. Temos nessas produções balões de ensaio das transformações estéticas e temáticas que teriam lugar a partir de 1968 e que passariam a marcar a obra de Joaquim Pedro.

Macunaíma, produzido entre 1968 e 1969, pode ser considerado o ponto de inflexão e ruptura, iniciadas a partir de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967.. A adaptação para as telas da obra de Mário de Andrade, referência constante do pensamento modernista brasileiro, se daria 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”, a partir de 1967. O “herói sem caráter” transita entre o urbano e o rural assimilando a modernidade, mas encontra seu repouso, e o seu fim, no interior do país, devorado por Iara. De sua camisa verde bandeira surge o sangue, uma referência clara ao sacrifício de uma geração inteira de intelectuais que acreditaram nesse país adormecido, recôndito, popular, tradicional. Neste filme, Joaquim Pedro realiza sua crítica aos pressupostos modernistas, afastando-se deles, justamente no momento em que falece seu pai, Rodrigo de Mello Franco, que o apoiara até o final da vida, lendo e relendo o roteiro de *Macunaíma*. (BENTES, 1996: 9).

Trata-se de um momento de profundas mudanças na área cinematográfica, com o acirramento da censura, provocado pelo Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, e pela criação da Embrafilme, em agosto de 1969, que possibilitaria mais recursos para a produção e uma maior abertura do mercado exibidor ao produto nacional. A distribuição de *Macunaíma* se realizaria através dessa empresa estatal, tendo em vista o fim da experiência desenvolvida pela Difilm, em 1970, com sua fragmentação em várias empresas no setor da produção, deixando praticamente a distribuição nas mãos do Estado. As mudanças estéticas e temáticas propostas por *Macunaíma* se realizariam também em outros filmes realizados por intelectuais do *Cinema Novo*, como *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; e *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, dentre outros. Todos esses filmes têm como pontos em comum a inovação estética, proporcionada pelo uso de técnicas modernas, destacando-se a fotografia colorida, e a abordagem de temáticas mais populares, visando uma maior aproximação com o

público e uma conquista de fatia do mercado exibidor, viabilizada em grande parte pela criação da Embrafilme.

Em *Os Inconfidentes*, Joaquim Pedro de Andrade exacerba sua postura crítica e promove um *diálogo* com o Estado e sua política cultural. Afinal, o ministro da Educação e Cultura estabelecera um programa de incentivo e apoio às produções cinematográficas que tivessem um caráter *histórico* (abordando a vida de grandes vultos da nossa história, fatos marcantes etc.) e também a adaptações literárias, procurando valorizar a *cultura brasileira*. (XAVIER, 1985: 27-31). Em produção feita inicialmente para uma rede de TV italiana, Joaquim Pedro enfoca a Inconfidência Mineira não a partir da ótica oficial, que privilegia o heroísmo de Tiradentes, mas a partir da visão dos intelectuais que participaram do movimento. Discussão sobre o papel do intelectual numa conjuntura repressiva, discussão sobre a concepção de história ao dar voz ao não-oficial, discussão sobre a linguagem cinematográfica que teimava em não se enquadrar nos estreitos limites traçados pelo Estado autoritário e pelo mercado. Com os diálogos elaborados a partir dos *Autos da Devassa*, do poema de Cecília Meireles *O Romanceiro da Inconfidência* e de poemas dos próprios inconfidentes, Joaquim Pedro realiza um filme em que a personagem principal é o tempo: o tempo da devassa, o tempo do sonho, o tempo da reflexão (BERNARDET, RAMOS, 1988: 25-32). Alinha-se, no campo cinematográfico, com as contemporâneas críticas historiográficas feitas ao episódio da *Inconfidência Mineira*, bem representadas no trabalho de Kenneth Maxwell: *A Devassa da Devassa*. (MAXWELL, 1985). Desta forma, utilizando-se da proposta do próprio Estado autoritário, realiza um filme *histórico*, onde a história é seu principal objeto, lado a lado com o papel do intelectual num tempo de repressão.

Outro tema que mereceu uma atenção especial de Joaquim Pedro de Andrade foi a suposta “revolução de costumes” pela qual passava a sociedade brasileira, muito em parte radicalizada pelos efeitos do *milagre econômico*, que promoveu uma verdadeira mercantilização de sentimentos, corpos e desejos, corroendo as bases sobre as quais se assentava a família, segundo o pensamento conservador brasileiro (MELLO, NOVAIS, 1998: 559-658). Trabalhando no campo cinematográfico, Joaquim Pedro produz uma releitura das chamadas *pornochanchadas* e, ao mesmo tempo, promove um debate sobre essa suposta *revolução de costumes* ou *revolução sexual à brasileira*.

A problemática relativa à comédia erótica no cinema brasileiro e, mais particularmente, a sua grande expansão durante a década de setenta, justamente aquela em que foi posta em prática uma política cultural de cinema ambiciosa, é geralmente encarada de forma preconceituosa, sendo subestimados sua facilidade de comunicação e seu entrosamento com os desejos da sociedade à época em que foi produzida e com as condições de mercado então existentes. Combatida pelos cinemanovistas, perseguida pela censura, rejeitada pelos órgãos estatais, muito embora possamos encontrar produções desse tipo apoiadas pelo INC e Embrafilme, as comédias eróticas vagavam como filhas bastardas, ocupando a estreita margem reservada ao produto nacional, mas alcançando, muitas vezes, sucesso de público. (RAMOS, 1987: 404-413).

Desta experiência, saiu *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, produzido em 1974, mas somente liberado no ano seguinte. Adaptação de alguns contos do escritor Dalton Trevisan, compõe-se de diversas histórias ligadas a uma trama principal: um casal idoso e pobre que continua a viver junto, apesar de se odiar. Neste filme, Joaquim Pedro de Andrade exercita uma crítica mordaz à sociedade brasileira e ao vazio da revolução dos costumes que aqui se operava. Como bem ressalta José Carlos Avellar (AVELLAR, 1986: 143-155), o fio condutor de *Guerra Conjugal* não é o erotismo, mas a violência. As formas de convivência que as pessoas estabelecem entre si baseiam-se sempre na agressividade. Desta forma, Joaquim Pedro de Andrade estaria realizando uma desconstrução da narrativa fílmica presente nas comédias eróticas. Nestas, precisamente, o fio condutor seria um pretenso erotismo, que não se realiza plenamente porque bloqueado pelo preconceito, pelas condições de classe, pela vulgarização do desejo. Ao abordar estas formas de convivência através da violência que elas próprias engendram, Joaquim Pedro de Andrade decodifica a comédia erótica e traz para o campo da reflexão a forma através da qual nos relacionamos e nos desejamos. Em torno de toda uma série de desencontros amorosos e sexuais, está o relacionamento de dois velhos, casados há muito tempo, mas cujo ódio que um nutre pelo outro representa justamente a pior degradação que o desejo pode encontrar. É como se, nas paredes descoloridas e sujas da casa que habitam, no quintal assemelhado a um parco roçado, na precariedade de seus objetos de uso pessoal, nos seus poucos e envelhecidos móveis, vivesse um desejo degradado

Fazendo a relação política, Joaquim Pedro de Andrade aponta justamente para a inexistência de uma análise social nas *pornochanchadas*, e não poderia deixar de ser, pois aí perderiam sua essência que é o desprendimento e a superficialidade. A introdução do elemento *erotismo* na constelação do Cinema Novo, ainda que sob a lente crítica e reflexiva de Joaquim Pedro de Andrade, abriria a perspectiva de um rico filão, criando-se em torno dessa utilização todo um discurso voltado para o combate à mercantilização vulgar do sexo, à inexistência de uma reflexão política séria sobre os usos da nossa sexualidade, a necessidade de se trabalhar o sensual na cultura brasileira dentro de uma ótica libertadora e não opressora, preconceituosa, machista, degradante.

De qualquer forma, *Guerra Conjugal* enfrentou os obstáculos de praxe junto à censura, sofrendo vários cortes em suas cenas consideradas mais *picantes*. Somente as pressões desenvolvidas pelos cinemanovistas junto à Embrafilme e seus contatos privilegiados no próprio ministério do governo Geisel, possibilitaram a liberação do filme mais de um ano após a sua produção (VIANY, 1999: 262-264). A fórmula apontada pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade, no entanto, possibilitou o desenvolvimento de novas produções que, utilizando o erotismo, procurariam se afirmar no mercado cinematográfico brasileiro.⁴

A criação da ABRACI, em 1975, reunindo cinemanovistas e outros realizadores e profissionais ligados à área, representaria o primeiro passo na direção da fragmentação do discurso cinemanovista, que teria lugar a partir de 1978. Fundada com o intuito inicial de organizar realizadores e outros profissionais da área de cinema para a discussão do direito autoral, a ABRACI obterá algumas vitórias, reforçando esse caráter corporativista e tornando-se, cada vez mais, uma entidade representativa de realizadores dominada pelo grupo egresso do Cinema Novo. Entretanto, na gestão de Joaquim Pedro de Andrade, como presidente da entidade, se buscará uma linha de atuação política mais independente da Embrafilme, à qual os referidos realizadores continuariam a apoiar em seus aspectos gerais, mas, agora, tornando explícitas suas ressalvas e críticas.

Esta nova linha apontava na direção de dois objetivos: primeiramente, atualizar os realizadores para o debate político e cultural que se travaria após o governo Geisel e

⁴ Joaquim narra a guerra entre os sexos. Alberto Silva, *Crítica*, 30 dez. 1974 a 05 jan. 1975, nº 22, p. 20-21; *A Guerra Conjugal segundo Joaquim Pedro*. Alberto Silva., *Crítica*, 21 a 27 de abril de 1975, nº 37, p. 20; *O que aconteceu com Joaquim Pedro?* João Carlos Rodrigues. *Crítica*, 12 a 18 de maio de 1975, nº 40, p. 21; *O cinema de Joaquim Pedro*. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, 11 abr.1975, p. 20.

que já se apresentava com vigor em torno da questão sucessória na Embrafilme; em segundo lugar, buscando uma linha de atuação mais independente, procuravam se articular contra um suposto perigo que representaria uma articulação grandes produtores/Embrafilme, o que ensejaria a formulação de uma política cultural na área de cinema que privilegiasse exclusivamente grandes produções com retorno de bilheteria. A concretização desta nova linha política viria com a criação da Cooperativa Brasileira de Cinema, em maio de 1978, reunindo à sua frente Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos, entre outros. Seus objetivos eram muito diversificados, pois iam da produção até a distribuição, tendo, inclusive, administrado algumas salas de projeção no Rio de Janeiro.⁵

No mesmo momento em que assumia um posicionamento político independente e crítico em relação à Embrafilme, uma situação peculiar viria a marcar a produção de Joaquim Pedro de Andrade. Em 1977, havia sido produzido, a partir de uma seleção feita pela Editora Três, o filme *Contos Eróticos*, reunindo quatro histórias dirigidas, cada uma, por um diretor diferente: Roberto Santos, Roberto Palmari, Eduardo Escorel e Joaquim Pedro de Andrade. O episódio dirigido pelo cinemanovista, no entanto, será alvo de uma forte censura, o que levará o filme a ser lançado somente em 1980. *Vereda Tropical* aborda as estranhas preferências sexuais de um professor universitário. Ao ser visitado por uma aluna, em sua casa em Paquetá, o referido professor desenvolve com a mesma um diálogo original e profundo, sobre o *desejo*. Durante este mesmo diálogo, o professor acaba por confessar sua predileção por frutas e, mais especialmente a melancia, fruta de grandes proporções, que o atrairia por ser “*tão quietinha, não me dá nenhum trabalho*”. Continuando a troca de idéias, chegam a visitar uma feira livre, onde o mestre discorrerá sobre as propriedades sexuais de várias frutas e legumes ali encontrados. A história ganha uma conotação deveras bizarra quando o mesmo acaba por ensaiar uma relação sexual com uma melancia sob observação da aluna.⁶ Muito embora não contivesse cenas de sexo, nem de nudez, sequer pornografia, o filme de Joaquim Pedro de Andrade mexia mais profundamente com os tabus sexuais. É justamente diante dos mais estranhos desejos que o sexo se mostra de forma integral,

⁵ Uma Cooperativa de Cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, MEC/Embrafilme, n.32, p.39-48, fev.1979.

⁶ SIQUEIRA, Sérvulo. Arroz com Feijão e Pratos Tropicais. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme/MEC, n. 37, p.75-77, jan.-fev.-mar. 1981.

revelando que somos profundamente sexuais, logo, profundamente irracionais quanto aos aspectos que mais dizem respeito à satisfação, ao prazer. *Vereda Tropical* pagou caro pela audácia, pois, diante da inexistência de mecanismos que possibilitassem sua liberação, ou mesmo a diminuição dos prejuízos sofridos, acabou por revelar uma complexa trama que envolvia cinemanovistas e Estado, a qual não passava somente pelos corredores da Embrafilme.⁷

Justamente num cinema onde os problemas parecem se perpetuar, os retornos são constantes. Assim, Joaquim Pedro de Andrade prepararia uma nova incursão ao terreno do *Modernismo*, mais precisamente ao da *antropofagia: O Homem do Pau-Brasil*. Uma transposição livre da vida e da obra de Oswald de Andrade, centrada no seu relacionamento com quatro mulheres, cada uma representando uma determinada fase de sua vida, com sentidos político e artístico-criativo próprios. O retorno aparece justamente na discussão a respeito da *antropofagia: o antropofagismo* como uma forma de se conhecer e desvendar o Brasil, justamente como havia feito em *Macunaíma*, no final da década de sessenta. Naquela época, o *Tropicalismo* estava colocado na ordem do dia e a recuperação de Oswald de Andrade se fazia através de montagem de suas peças, reedição de seus livros, divulgação de seus pensamentos. Já, no início dos anos oitenta, a situação se apresentava de forma diferente: o debate cultural estava se assentando sobre novas bases e tinha como rumo a crítica às produções apoiadas pela política oficial que tanto espaço haviam obtido nos duros anos setenta. A recuperação de um tema que fora encerrado de forma abrupta, com o AI-5, representava, portanto, mais uma contribuição a um período de indefinições, onde critérios absolutos a respeito de *identidade nacional* ou *cultura brasileira* representariam dogmas que se constituiriam em verdadeiros obstáculos na formulação de uma crítica às condições da produção cultural, então existentes, e que propusesse uma maior democratização e uma maior diversidade desta. *O Homem do Pau-Brasil* situa-se nessa perspectiva e sua narrativa, de caráter eminentemente *antropofágico*, procura misturar vivência pessoal com a absorção e a crítica de padrões culturais europeus; em suma, uma mistura que bem pode servir para demonstrar o quanto é complexa a *questão cultural brasileira*.⁸

⁷ *A Embrafilme deve ser democratizada*. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sergio Habib. *Jornal de Brasília*, 23 de julho de 1978, p. 10.

⁸ BUENO, Wilson, DIAS, Ricardo. Joaquim Pedro e o Homem do Pau-Brasil. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme/MEC, n.37, p.55, jan.-mar. 1981.

O retorno aos paradigmas modernistas já havia se iniciado com a produção, em 1978, de um curta metragem sobre *Aleijadinho*, roteirizado e co-produzido por Lúcio Costa, amigo de seu pai, Rodrigo de Mello Franco. Paixão dos dois intelectuais modernistas, ativos no Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a obra de *Aleijadinho* ganharia vida fílmica com Joaquim Pedro. Mais do que um tributo aos desejos do pai, Joaquim Pedro retoma um caminho que iniciara com seus curtas metragens dos anos cinqüenta, *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo*. A desconstrução do modernismo de Oswald de Andrade, produzida em *O Homem do Pau-Brasil* serviria como argamassa para a reconstrução dos paradigmas modernistas em sua obra. Em seus últimos anos trabalha em dois roteiros *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* (ANDRADE, 1990) e *Casa Grande, Senzala & Cia.* (GALANO, 2003). Neste último, a pesquisa e a produção do roteiro, elogiados expressamente por Lúcio Costa, consagravam o retorno de Joaquim Pedro à temática modernista. Ao enfocar a obra de Gilberto Freyre, escrita nos anos trinta, na conjunção do projeto modernista com o Estado, retornava o cineasta a um caminho do qual havia se afastado em 1969, centrando seu enfoque no projeto modernista de uma busca das raízes da sociedade brasileira sem os exageros e as críticas tão presentes em suas obras dos anos setenta e oitenta.⁹

Faleceu em 1988 sem ter tido tempo de produzir essas duas obras, completamente roteirizadas e planejadas. Sua morte acontece justamente no ano de 1988, quando se perfaz o processo de transição política com a aprovação da nova Constituição brasileira. O país retornava seu rumo, retirando-se da longa noite iniciada em 1964, e o debate sobre os pressupostos e paradigmas modernistas, que tanto influenciaram gerações de intelectuais brasileiros, teria que ser feito, agora sem a presença de um de seus maiores inspiradores: Joaquim Pedro de Andrade.

⁹ *Só me interessa o Brasil*. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Tereza Cristina Rodrigues. *O Globo*, 12 de setembro de 1988.

Filmografia

O Mestre de Apipucos. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro baseado em texto de Gilberto Freyre. Montagem: Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Gilberto Freyre. Produção: Saga Filmes. Curta-metragem, 35 mm, preto e branco, 8 min. 1959.

O Poeta do Castelo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Manoel Bandeira. Produção: Saga Filmes. Curta-metragem, 35 mm, preto e branco, 10 min. 1959.

Couro de Gato. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Montagem: Jacqueline Aubrey. Fotografia: Mário Carneiro. Música: Carlos Lyra. Produção: CPC/UNE. Elenco: Paulinho Manhães, Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique César, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Cláudio Corrêa e Castro, Domingos de Oliveira. Episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela* (1962). Curta-metragem, 35 mm, preto e branco, 12 min. 1961.

Garrincha, Alegria do Povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Luís Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro, David Neves. Assistente de Direção: David Neves. Direção de Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Nélio Melli. Narração: Heron Domingues. Música: Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Prokofiev, Império Serrano e Portela. Produção: L. C. Barreto. Longa-metragem, 35 mm, preto e branco, 70 min. 1963.

O Padre e a Moça. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Carlos Lyra. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini. Produção: Filmes do Sêro e L. C. Barreto. Longa-metragem, 35 mm, preto e branco, 90 min. 1965.

Cinema Novo (Improvisiert und Zielbewusst). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Direção de Fotografia: Hans Bantel. Montagem: Bearbara Riedel. Texto, narração em alemão e produção: K. M. Eckstein. Narração em português: Paulo José. Produção: ZDF (TV Alemã). Curta-metragem, 16 mm, preto e branco, 30 min. 1967.

Brasília, Contradições de uma Cidade Nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet. Assistente de Direção: Jean-Claude Bernardet. Fotografia: Affonso Beato. Produção: Filmes do Sêro para a Olivetti do Brasil. Média-metragem, 35 mm, colorido, 45 min. 1967.

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 Scorel. 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.

Os Inconfidentes. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro e Eduardo Escorel. Diálogos baseados nos *Autos da Devassa*, nos poemas de Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros. Música: *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, interpretada por Tom Jobim, e *Farolito*, de Augustin Lara, interpretada por João Gilberto. Trechos de Marlos Nobre. Produção: Filmes do Sêrro, Mapa Filmes e Grupo Filmes. Elenco: José Wilker, Paulo César Pereio, Luís Linhares, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Néelson Dantas, Carlos Gregório, Margarida Rey, Tetê Medina, Susana Gonçalves, Wilson Grey, Fábio Sabag, Roberto Maia. Longa-metragem, 35 mm, colorido, 100 min. 1972.

Guerra Conjugal. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado em contos e diálogos de Dalton Trevisan. Fotografia: Pedro de Moraes. Cenografia, Figurinos e Letreiros: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Ian Guest. Produção: Indústria Cinematográfica Brasileira, Filmes do Sêrro. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Analú Prestes, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla. Longa-metragem, 35 mm, colorido, 90 min. 1975.

Vereda Tropical (episódio do longa-metragem *Contos Eróticos*). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, adaptação do conto de Pedro Maia Soares. Fotografia: Kimihito Kato. Montagem: Eduardo Escorel. Produção: Lynx Filmes e Editora Três. Elenco: Cláudio Cavalcanti, Cristina Aché. Curta-metragem, 35 mm, colorido, 18 min. 1977.

O Aleijadinho. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Lúcio Costa. Fotografia: Pedro de Moraes. Produção: Embrafilme. Curta-metragem, 35 mm, colorido, 22 min. 1978.

O Homem do Pau-Brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Argumento: Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra de Oswald de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio. Fotografia: Kimihito Kato. Montagem: Marco Antônio Cury. Música: Rogério Rossini. Elenco: Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat, Dora Pellegrino, Juliana Carneiro da Cunha, Grande Othelo. Longa-metragem, 35 mm, colorido, 112 min. 1981.

Fontes:

AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 363-383.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 165-168 (Col. Perfis do Rio, n. 11).

Bibliografia

- ANDRADE, Joaquim Pedro. *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996 (Col. Perfis do Rio, n. 11).
- BERNARDET, Jean-Claude, RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988,
- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- COSTA, Flávio Moreira da (Coord.) *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966 (Prefácio de Paulo Emílio Salles Gomes).
- GALANO, Ana Maria (org.). *Casa Grande, Senzala & Cia*. Roteiro e Diário. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora UFRJ, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma*. Da Literatura ao Cinema. Rio de Janeiro: José Olímpio: Embrafilme, 1978.
- MAXWELL, Kenneth R. *A Devassa da Devassa: A Inconfidência Mineira, Brasil-Portugal, 1750-1808*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658 (História da Vida Privada no Brasil; 4).
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: Minha Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo*. Para uma antropologia do Cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- XAVIER, Ismail. *Do Golpe Militar à Abertura: a Resposta do Cinema de Autor*. In XAVIER, Ismail, PEREIRA, Miguel, BERNARDET, Jean-Claude. *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.