

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, MODERNISMO E CHANCHADA

Luciana Corrêa de Araújo

“Consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional”. Assim João Luiz Lafetá definiu o projeto ideológico do Modernismo brasileiro ¹. É exatamente o mesmo projeto que vai nortear o Cinema Novo e toda a filmografia de Joaquim Pedro de Andrade. No caso do cineasta, a proximidade com o Modernismo é ainda maior. Uma proximidade, inclusive, literal com algumas das principais figuras do movimento. Joaquim Pedro era filho de Rodrigo Mello Franco, jornalista e escritor que participou ativamente de publicações modernistas e que a partir dos anos 30 ficaria à frente do Patrimônio Histórico durante três décadas. O cineasta conviveu desde pequeno com a elite intelectual e artística que freqüentava sua casa, incluindo o padrinho Manuel Bandeira.

Na sua trajetória cinematográfica, Joaquim Pedro retoma a tradição modernista – que para ele chega a ser uma tradição familiar. Do cinema à literatura, do futebol de Garrincha às obras de Aleijadinho e à arquitetura de Brasília (temas presentes na obra do cineasta), dedica-se com empenho à reflexão e à prática de uma expressão brasileira – projeto modernista por excelência. Para Joaquim Pedro e seus companheiros cinemanovistas, importava forjar uma expressão cinematográfica brasileira, moderna e revolucionária.

Vários escritores modernistas estão presentes na obra do cineasta, que documentou Gilberto Freyre e Manuel Bandeira em *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (curta-metragem de 1959), escreveu o roteiro de *O padre e a moça* (1966) a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade, gravou Pedro Nava no vídeo *O tempo e a Glória* (1981) e também em torno de Nava e

¹ Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000, p.21.

suas memórias escreveu o último projeto, batizado de *O defundo*. Mas é o Modernismo paulista, e, nele, suas duas principais figuras, que maior repercussão têm no trabalho do cineasta. Em 1969, Joaquim Pedro lança *Macunaíma*, adaptação para o cinema da “rapsódia” de Mário de Andrade, numa abordagem marcada pelas idéias da antropofagia de Oswald de Andrade. O cineasta voltaria a Oswald, desta vez misturando biografia e obra, no seu último longa-metragem: *O homem do pau-brasil*, de 1981. *Macunaíma* e *O homem do pau-brasil* constituem diferentes momentos da carreira do cineasta e do próprio cinema brasileiro. Mas têm em comum não só o retorno ao Movimento de 22 como também um importante mediador nesse diálogo: a relação com a chanchada.

Antes mesmo de realizar *Macunaíma*, Modernismo e chanchada já rondavam as reflexões de Joaquim Pedro. Numa antológica entrevista ao crítico Alex Viany, feita em 1966 por ocasião do lançamento de *O padre e a moça*, Joaquim Pedro ressalta a importância em voltar a analisar o movimento de 1922 em relação ao momento atual e a questões como a autoria, a defasagem entre as obras produzidas e o público, a postura diante das informações vindas do exterior ². Joaquim Pedro enfatiza no Modernismo de 22 [vou citar] a “recusa do que representasse valores e processos diretamente importados e sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade, e uma tentativa de encontrar os processos legitimamente brasileiros, que seriam, por princípio, comunicativos e desalienantes”. Tal projeto, no entanto, não veio a ser tão comunicativo quanto se pretendia, porque havia aí [vou citar] “um processo intelectual complexo, uma pretensão intelectual, que impossibilitava essa comunicação com a massa”. Ora, essas questões ocupavam o cerne da reflexão cinemanovista da época, empenhada em estratégias capazes de conjugar postura autoral e conquista do mercado.

² Viany, Alex. “1966 – Joaquim Pedro de Andrade” In: *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.157-71. As citações seguintes são dessa entrevista.

Alex Viany leva adiante as considerações de Joaquim Pedro, explicando como o Cinema Novo ao conseguir atrair para o cinema brasileiro um público universitário, de elite, acabou por alienar [vou citar] “a primeira platéia que o cinema brasileiro havia conquistado, isto é, a platéia popular da chanchada”. Viany lamenta: “infelizmente, o Cinema Novo não somou”. O crítico, inclusive, faz referência a um projeto seu, no qual aproveitaria [vou citar] “as lições da chanchada numa experiência declaradamente desalienante, em defesa da música popular brasileira contra o iê-iê-iê da época”. É preciso lembrar que essa postura de Viany em relação à chanchada estava longe de ser unânime. Em meados dos anos 60, ainda era forte o preconceito contra o gênero, considerado alienante e subordinado ao modelo de cinema hollywoodiano. A partir da segunda metade da década, no entanto, começam a surgir abordagens menos condenatórias e mais dispostas a enxergar as contribuições do gênero, como foi o caso do Tropicalismo e do filme *Macunaíma*. O filme soluciona alguns impasses equacionados na entrevista do diretor com Alex Viany: é cinema de autor, refinado na sua construção e na leitura que elabora da realidade brasileira, mas nem por isso deixou de conquistar um público mais amplo. Levou aos cinemas mais de dois milhões de espectadores e se tornou a produção cinemanovista mais bem-sucedida comercialmente.

Ao se debruçar sobre textos do Modernismo, Joaquim Pedro não se restringe a fazer uma adaptação das obras. Procura também compartilhar estratégias de ação. Da mesma forma que o Modernismo quebra a hierarquia artística colocando em relevo a contribuição da “baixa” literatura e das formas menos nobres de entretenimento, como o circo, Joaquim Pedro vai retomar elementos da chanchada, expressão das mais populares e (por muito tempo) das mais desqualificadas dentro da tradição cinematográfica brasileira. Com isso, articula a reflexão sobre o gênero no que ele teria de brasileiro em sua expressão, ao mesmo tempo em que procura se valer do seu poder de comunicação

para superar o impasse que o próprio Modernismo não havia superado: a conquista de um público mais amplo.

Mas, afinal, o que têm de chanchada esses dois filmes, *Macunaíma* e *O homem do pau-brasil*? Vou tomar como referência a definição de Paulo Emilio Salles Gomes, no texto “Pequeno cinema antigo”, onde ele define o gênero como “comédia popularesca, vulgar e freqüentemente musical”³. Nos dois filmes, Joaquim Pedro deixa de lado o aspecto musical, mas retoma – reequacionando os termos – o tom de comédia, o apelo popular e a vulgaridade.

Em *Macunaíma*, o humor se instala de imediato desde o início do filme, que mostra o nascimento do herói – e o herói é interpretado por Grande Otelo, o principal cômico da chanchada ao lado de Oscarito. Situações e diálogos cômicos se sucedem, mas vão perdendo força quando o filme se encaminha para o final. O humor expansivo e carnavalesco das primeiras seqüências fica cada vez mais amargo até ser substituído pela melancolia dos planos finais, com um Macunaíma de triste figura, desdentado e abandonado, sendo devorado pela Uiara. O filme explora com grande felicidade um recurso caro às comédias e muito utilizado pelas chanchadas (como apontou Sérgio Augusto): os “disfarces, inversões e apropriações indébitas de identidade”⁴. As aparências estão em constantes mutações. A começar pelo herói que nasce preto, vira príncipe loiro e, mesmo depois de se tornar definitivamente branco, continua a passar por mudanças, ora aparecendo com cabelo sarará, ora travestindo-se de mulher. As identidades ator/personagem se cruzam: Paulo José interpreta a mãe de Macunaíma e o herói branco; Grande Otelo surge como o Macunaíma preto e também como o filho do herói com a guerreira Ci.

³ Gomes, Paulo Emilio Salles. “Pequeno cinema antigo” In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo, Paz e Terra, 1986, p.31.

⁴ Augusto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989, p.177.

Já em *O homem do pau-brasil* a comicidade é menos física que verbal e – é preciso reconhecer – menos bem-sucedida. O humor privilegia como campo de ação o discurso, investindo em trocadilhos, gírias populares, blagues, frases de duplo sentido, jogos de palavras que procuram conjugar, num mesmo movimento, a verve desabusada de Oswald de Andrade com a irreverência e a malícia que sempre freqüentaram a chanchada e o teatro de revista. O filme alcança essa difícil simbiose em poucos momentos. E não causa espanto que talvez o melhor desses momentos seja protagonizado justamente por Grande Otelo, no papel de um príncipe africano que visita o ateliê de Tarsila Amaral em Paris. Também nesse filme as aparências investem no inusitado e no exagero, despertando um riso que vem carregado de estranhamento – como na escolha de um ator e uma atriz para interpretar, simultaneamente, o personagem de Oswald de Andrade.

É possível traçar uma relação entre *O homem do pau-brasil* e as chanchadas também no tratamento dado aos cenários construídos em estúdio, em particular os cenários do navio onde Oswald e Tarsila viajam para a Europa. São ambientes ostensivamente artificiais, que trocam a construção realista pela mediação cinematográfica. Trata-se, aliás, de uma dupla mediação: os cenários remetem ao mesmo tempo ao modelo (o cinema de estúdio hollywoodiano) e à cópia (o cinema de estúdio da Atlântida, a principal produtora de chanchadas). Há, inclusive, um arremedo de filme musical, quando os dois Oswalds lançam a as idéias do Manifesto Antropófago no salão do navio, tendo ao fundo um palco decorado com motivos tropicais e dançarinos fantasiados de índios. O filme recusa a submissão ao modelo dominante ao acentuar a precariedade e a criatividade da cópia, transformando em proposta

estética e ideológica o mecanismo que Paulo Emilio já havia identificado como “nossa incompetência criativa em copiar”⁵.

Continuando com Paulo Emilio, volto à definição de chanchada feita por ele, quando se refere à “comédia *popularesca*”, de grande apelo junto ao público. Nos dois filmes de Joaquim Pedro, a opção pela comédia, ou melhor, por um certo tom de comédia está intimamente conectada às preocupações do cineasta em alcançar um público mais amplo, que não a platéia de elite do cinema de autor. É interessante lembrar que se valer de um repertório de comprovada comunicação com o público é estratégica recorrente na filmografia de Joaquim Pedro. Nos anos 70, quando a pornochanchada se afirma como gênero de imensa popularidade, o cineasta dirige o longa *Guerra conjugal* (1974) e o curta *Vereda tropical* (1978) – ambos baseados em textos literários e ambos tomando como referência o modelo da pornochanchada.

Joaquim Pedro aproxima literatura e gêneros “popularescos” sem deixar de lado outra característica da chanchada que Paulo Emilio não esqueceu de apontar: a vulgaridade. Tanto *Macunaíma* quanto *O homem do pau-brasil* valem-se sem cerimônia do mau gosto ou da falta de gosto. Não se trata apenas de acentuar o *kitsch*, embora seja esse um traço em destaque nos filmes. Joaquim Pedro propõe cenários e figurinos de evidente exagero e desproporção, acentua ou injeta no texto adaptado expressões da linguagem popular e mesmo das mais chulas; constrói cenas dentro da legítima tradição da comédia física, do cinema pastelão. Em *Macunaíma*, evita enquadramentos e planos rebuscados (é econômico, inclusive, na utilização de closes), recusando a sofisticação do estilo. Já em *O homem do pau-brasil*, realiza elaborados movimentos de câmeras, mas, como observou

⁵ Gomes, Paulo Emilio Salles. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. In: *op.cit.*, p.88.

Randal Johnson, [vou citar] “a vulgaridade dos diálogos dos personagens constantemente sabota muito da *mise-en-scène* elegante do filme”⁶.

O que há de maior relevância nessa apropriação da vulgaridade, nesses verdadeiros exercícios de vulgaridade aos quais os filmes se lançam é o firme propósito de analisar, tentar compreender e expor um pensamento sobre a expressão cinematográfica brasileira. A vulgaridade como rebaixamento de um modelo superior e inatingível, a vulgaridade como sintoma de uma precariedade estrutural, a vulgaridade como criação gloriosa de nossa “incompetência criativa em copiar”, surge como marca soberana do subdesenvolvimento.

Joaquim Pedro incorpora a chanchada como linguagem, mas não se trata de rendição incondicional. Pelo contrário. É sobretudo estratégia para melhor expor os mecanismos de dominação em jogo. Os diálogos que estabelece com a chanchada em seus filmes vêm permeados de tensão e também de rejeição. Ao mesmo tempo em que se vale da chanchada ele a desmonta, desarrumando alguns de seus alicerces para devolvê-los agora numa perspectiva crítica, *desalienante* (para usar um termo recorrente na conversa entre o cineasta e o crítico Alex Viany).

Macunaíma, como analisou Ismail Xavier, dialoga com a chanchada e [vou citar] “se vale do potencial de comunicação do gênero, mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do ‘folclore’ urbano (da chanchada teatral e cinematográfica, da cultura do rádio, do anedotário popular)”⁷. O herói é tratado numa perspectiva pessimista, avalia Ismail, seu hedonismo e individualismo são complementares e não antagônicos ao processo de modernização

⁶ Johnson, Randal. “Joaquim Pedro de Andrade: the poet of satire”. In *Cinema Novo x 5 – Masters of contemporary Brazilian film*. Austin, Texas Press, 1984, p.51.

⁷ Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 153-4.

conservador, voltado para o consumo, quando a atitude efetivamente revolucionária não seria a simples assimilação e sim a produção da modernidade.

Se em *Macunaíma* Joaquim Pedro coloca em xeque a figura do malandro, em *O homem do pau-brasil* ele pretende desmontar outro mecanismo do imaginário e da prática brasileiros, que também não deixa de marcar presença em filmes da chanchada: o machismo. Na chanchada, as inúmeras brincadeiras com inversões de papéis e travestismos e mesmo a presença de personagens femininos mais atuantes, não chegam a abalar o domínio da construção masculina do olhar, onde a mulher tem como principal função a de ser vista e apreciada. Em *O homem do pau-brasil*, Joaquim Pedro começa por colocar um ator e uma atriz para interpretar o protagonista Oswald de Andrade, embaralhando os códigos sexuais com um personagem masculino que aparece cindido (ou será condensado?) em macho e fêmea. A trajetória do personagem é marcada pela presença das mulheres até o ponto em que o próprio herói se torna uma delas, com Oswald-fêmea devorando o Oswald-macho e incorporando seu pênis.

Ao analisar *Guerra conjugal*, Sérgio Botelho do Amaral identifica no filme uma construção alegórica que relaciona a condição feminina à subversão ⁸. É uma relação que percorre toda a obra de ficção de Joaquim Pedro e que atinge seu grau maior de radicalização no final de *O homem do pau-brasil*, quando o cineasta, encampando as idéias de Oswald em *A crise da filosofia messiânica*, celebra a “utopia subversiva do matriarcado antropofágico” – como escreveu Joaquim Pedro em artigo para a *Folha de S. Paulo* ⁹. Aqui o combate ideológico se trava sobretudo nas trincheiras dos modelos sexuais e dos mecanismos de poder que os impulsionam.

⁸ Amaral, Sérgio Botelho do. “*Guerra conjugal*: uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade”. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói, Eduff, 1997.

⁹ Andrade, Joaquim Pedro de. “O matriarcado antropofágico”. *Folha de S. Paulo*, 06/mar/1982, p.28.

Dentro do projeto ideológico do Cinema Novo, Joaquim Pedro dá continuidade à tradição modernista, sem deixar de incorporar nesse processo a própria tradição cinematográfica brasileira. O Modernismo, seguindo as vanguardas européias, tomou “o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista” – como aponta João Luiz Lafetá ¹⁰. Joaquim Pedro, por sua vez, ao adaptar obras de Mário de Andrade (em *Macunaíma*) e Oswald de Andrade (em *O homem do pau-brasil*) vai eleger a chanchada como importante contrapeso ao chamado “cinema de qualidade” e como contrapeso à própria literatura, evitando transformá-la em alavanca para elevar o prestígio “artístico” do filme.

Considerado um dos cineastas brasileiros de maior rigor intelectual, Joaquim Pedro não se deixa enredar pelas armadilhas do bom gosto oficial. Prefere investir pesado na vulgaridade, herança da chanchada e marca bem brasileira do subdesenvolvimento, que exhibe como um de seus principais trunfos.

¹⁰ *Op.cit.*, p.22.