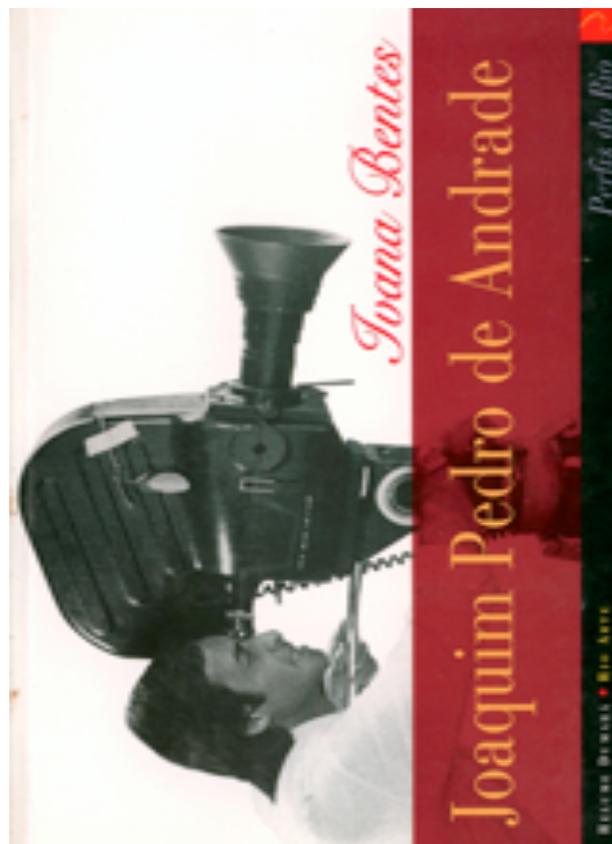


***Joaquim Pedro de Andrade:
A Revolução Intimista***

autora: Ivana Bentes



Editora: Relume-Dumará-Rio Arte. 1996

Coleção Perfis do Rio n.11

ISBN 85-7316-076-4

@Copyright 1996, Ivana Bentes

"Só me interessa o que não é meu. Lei do
homem. Lei do antropófago."

(Oswald de Andrade)

Agradecimentos

À Mário Carneiro e Carlos Sussekind,

Ana Maria Galano, Sarah de Castro Barbosa, Alice de Andrade,
Itala Nandi, Walter Lima Jr., Jean-Claude Bernardet, Arthur
Omar, Ricardo Miranda, Roberto Berliner, Wilson Coutinho,
Samuel Averbug (Pesquisa), Sérgio Sanz, CTAV-IBAC, Arquivo
Fotográfico CTAV-IBAC, Dorvalino Jr, Júlio Miranda, TVE,
Arquivo Cinemateca do MAM, Marcelo França, Bruno Rabin.

O imponderável

"*Cuidado com o rocambole!*" A advertência apareceu sobre a máquina de escrever de Joaquim Pedro de Andrade quando ele fazia o roteiro de *Macunaíma*. Escrevia à noite, e o pai, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, lia o texto de manhã e opinava. Estávamos em 1968. Eram os "*verdes negros anos*" da ditadura e do tropicalismo. O recado do pai, escrito em letras vermelhas, pedindo cautela no estilo, deixava Joaquim Pedro inibido por uns dois dias. Afinal, Rodrigo Mello Franco de Andrade era "o guardião do tesouro modernista". Os manuscritos de Mário de Andrade estavam com ele, e *Macunaíma* era o livro de toda uma geração, "o que todos queriam filmar", conta o fotógrafo Mário Carneiro.

O estilo *rocambolesco*, que tirava o sono do zeloso Dr. Rodrigo, e inibia Joaquim Pedro resultou num filme singular. *Macunaíma*, "a história de um brasileiro devorado pelo Brasil", uma releitura radical do livro de Mário de Andrade. Nas telas, uma velha enrugada paria um feioso rebento: Grande Otelo de chupeta e camisa de dormir. Nascia "o herói de nossa gente" que de fraque e arco-e-flecha iria derrotar o gigante da maldade numa feijoada de cadáveres e piranhas. Sangrenta, tropical e picante.

Macunaíma, terceiro longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, iria renovar o Cinema Novo e apontar para uma mudança radical na obra do cineasta. O filme, uma releitura do modernismo, do nacionalismo e do tropicalismo, reconciliou o Cinema Novo com o público, a crítica, a bilheteria e o mercado internacional. Para um movimento acusado de elitista, hermético, impopular, os mais de 2 milhões de espectadores do filme eram um sinal de que Joaquim Pedro tinha saído de um impasse. Tão importante quanto o sucesso foi a guinada no estilo. O filme explicitava uma tendência latente no cinema do autor: a crítica implacável, a fusão do erudito com o

popular, a fina ironia, capaz de sintetizar oposições e dissolver dualismos. Barroco mineiro mediado pela tradição paulista e anarquia carioca.

Aquele rapaz aristocrata, reservado, intimista, perfeccionista, avesso a badalações tinha superado todas as expectativas e transformado o modernismo de Mário de Andrade numa neochanchada tropicalista-vanguardista, tão próxima do espírito bufão-demolidor de Oswald quanto do esforço crítico-construtor de Mário de Andrade.

A relação do cineasta com o modernismo brasileiro e a "intimidade com as coisas do Brasil" vinha de casa. O pai, Dr. Rodrigo M. F. de Andrade, de tradicional família mineira, criara com Mário de Andrade e Gustavo Capanema o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, no final da década de 30. Desde os anos 20 o pai convivia com a fina flor do modernismo. Manuel Bandeira foi padrinho de crisma de Joaquim Pedro e seria tema do seu segundo curta-metragem, ao lado de outro grande nome, Gilberto Freyre, que também virou filme em 1959. Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Sérgio Buarque de Hollanda eram outros freqüentadores do escritório ou da casa do Dr. Rodrigo e de Dona Graciema Prates de Sá, mãe de Joaquim Pedro. O ambiente conspirava em favor de uma formação crítica e consistente.

A casa da família, na rua Nascimento e Silva, em Ipanema, sempre recebeu escritores e artistas. Joaquim Pedro nunca se afastou dela por muito tempo. Mais tarde, construiria um segundo andar para onde mudou, com os pais instalados no térreo. A casa de Ipanema é a melhor metáfora da obra do cineasta, que nunca renegou a tradição. Partiu dela, como primeira base, e construiu, não sem algumas demolições, sua própria obra.

Joaquim Pedro formou-se em Física em 1955. Mas durante o curso, na Faculdade Nacional de Filosofia, descobriu a estética e o cinema em discussões apaixonadas sobre os princípios da montagem, a dialética eisensteiniana e o plano-

sequência em Orson Welles. As discussões eram levadas no cineclube da Faculdade, animado por Plínio Sussekind da Rocha, um dos fundadores do mítico Chaplin Club e da revista *Fan*, na década de 20. As discussões teóricas logo evoluíram para a experimentação em 16mm, filmes curtos e mudos, em preto e branco produzidos por Saulo Pereira de Melo, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Marco Farias. A turma do cinema e do movimento estudantil saíria em parte da Faculdade de Filosofia.

É dessa época, 1953, a primeira experiência de Joaquim Pedro com cinema: três minutos intitulado *O Mendigo*. Saulo Pereira de Melo, o homem que iria recuperar *Limite*, de Mário Peixoto, interpreta *O Mendigo* da fita. Cheio de cacoetes, vagando pelo Jardim Botânico, ele é descoberto por uma pintora que visita o local. A moça resolve fazer-lhe um retrato, mas acaba desistindo pela impossibilidade de fixar os tiques e medidas do modelo.

Captar o movimento, a vida, numa imagem fixa, problema de pintores que o cinema iria transcender, como a própria pintura contemporânea, confundindo-se com o fluxo e o devir. *O Mendigo* ficou perdido, ninguém viu os três primeiros minutos de Joaquim Pedro, mas o tema do "retrato", documento-ficção, reaparece transfigurado, refinado, ao longo da sua obra. Documentos ficcionados sobre ícones da cultura brasileira: Manuel Bandeira e Gilberto Freyre, o filme sobre Garrincha (Macunaíma negro? pergunta Glauber), *O Aleijadinho* (a doença tornada estilo), Tiradentes e Oswald de Andrade. E também os heróis simbólicos e não menos reais e históricos: Macunaíma, o vampiro de Curitiba, o *imponderável Bento*. Num único e mesmo plano o delírio histórico nacional e a ficção do Brasil.

Voltamos ao *Mendigo* e encontramos Joaquim fazendo cinema com Saulo Pereira de Melo e uma câmera Paillard-Bolex 16mm. "Não acertava fazer plano e contra-plano. Ele pulava o eixo de 180º onde a câmera era colocada e os personagens falavam de costas um para o outro, era engraçado", conta Saraceni no

livro *Por dentro do Cinema Novo*: Como era "muito teimoso e orgulhoso, Joaquim Pedro não se convenciu de que estava errado."

A teimosia tem explicação, "o horror às fórmulas de Hollywood que abusavam do plano e contra-plano", segundo Saraceni. A *Nouvelle Vague* francesa e o neo-realismo italiano nos anos 50 e 60 rejeitavam a montagem clássica e o pingue-pongue da câmera. Os jovens cineastas valorizavam os planos chapados e deslizantes de Godard, o plano-sequência de Zavattini e Rossellini. O contraponto era a montagem de choque, hiper-fragmentada, dialética, de Eisenstein. Montagem ou plano-sequência? Razão ou fluxo? O Cinema Novo, como o Neo-realismo e a *Nouvelle Vague* fariam do posicionamento da câmera e da montagem uma questão de ética e de moral, não só de estética.

Essas oposições e contrastes, um certo pensamento dialético, marca a geração cinemanovista e já aparece no tema e abordagem dados por Joaquim Pedro aos seus dois primeiros filmes: *O Poeta do Castelo*, sobre Manuel Bandeira e *O Mestre de Apipucos*, sobre Gilberto Freyre, ambos de 1959, feitos em 35mm, em preto e branco. O poeta e o sociólogo, dois ícones da cultura brasileira, dois xamãs, duas personalidades em colisão, dois modernistas do círculo de amigos do Dr. Rodrigo. De um lado, o frágil, tímido e tísico Manuel Bandeira, figura quase etérea em meio a banalíssima rotina do apartamento, do despertar ao pão-e-leite na padaria. No filme, o próprio poeta lê seus versos límpidos que se derramam sobre imagens cruas. A poesia, forte, vigorosa, restitui a aura ameaçada pela fragilidade da pessoa.

Nada mais distante do beco humílimo do poeta que o casarão de Gilberto Freyre no Recife. Apipucos é a Casa-Grande imponente, na qual se documenta a vida cotidiana e o método de trabalho do escritor. Ao invés de versos, o texto científico do sociólogo estrutura o filme, de apenas oito minutos. Joaquim Pedro faz um retrato preciso. Do cotidiano,

da lida diária, emerge a proverbial e imensa vaidade de Freyre, sua vida-texto, prolífica e barroca.

O Poeta do Castelo é um dos precursores do Cinema Novo. O despojamento, a crueza das imagens, o cotidiano, são características que esses filmes iriam valorizar. Filmar na rua, incorporando o cenário urbano, a paisagem humana, era romper com todo um sistema. Paulo César Saraceni lembra o clima tenso e cuidadoso das filmagens no Beco do Castelo, onde morava o poeta, perto da Maison de France e da Faculdade de Filosofia, no Centro do Rio:

"Joaquim tratava o poeta com o maior cuidado e carinho. Manuel Bandeira estava idoso e tossia muito", tinha sido tuberculoso na infância e adolescência. O assistente de direção, Domingos de Oliveira, fazia o dublê de Bandeira nos ensaios, para não cansar o poeta. As filmagens na rua eram atrapalhadas e cheias de contratempos: gente passando, intervenções, Joaquim Pedro nervoso se desculpando com Bandeira. O resultado é uma poética do cotidiano, num filme marcante, de apenas 10 minutos.

O Mestre de Apipucos não foi tão bem recebido. Gilberto Freyre tinha posições políticas conservadoras que criavam uma resistência a sua obra.

Dos curtas de estréia ficamos com a poesia e a sociologia, a importância do texto e os dois personagens "documentados" pela câmera de Joaquim Pedro: a fragilidade e inteligência sutil do poeta, seu rigor; e a prosa barroca do mestre, excessiva. Duas figuras-sínteses dos anos 20 e 30, que se completam pelas oposições.

O Poeta e *O Mestre* foram produzidos pela Saga Filmes, empresa histórica do Cinema Novo, da qual Joaquim era sócio desde 1957. A Saga era a proprietária da famosa câmera que tinha sido de Federico Fellini, uma Cameflex, e foi com ela que Joaquim Pedro filmou *O Mestre de Apipucos*, tendo como sócios na produtora o cineasta Sérgio Montagna e Gerson Tavares. A Saga iria produzir *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, filme marco do Cinema Novo,

verdadeiro manifesto estético. Joaquim Pedro participaria como produtor.

Antes, Joaquim trabalhara como assistente de direção de *A Rebelião em Vila Rica*, em 1958, de José Geraldo e José Renato Santos Pereira, filme que levou metade do estúdio da Vera Cruz para Ouro Preto e como assistente de Paulo César Saraceni no curta *Caminhos*, feito entre 1958 e 1959.

Pinta de galã, Joaquim seria ator num curta dirigido por Saulo Pereira de Melo, adaptado de um romance francês de mais de 400 páginas, *Les Thibault*. Entrava em cena com um bigode falso em filme que deveria ser de pura montagem. Cerca de 30 planos por seqüência, hiper-decupado. Mas que depois de uma madrugada de filmagens e rigores ficou perdido porque ninguém lembrou de ajustar o Parallax da câmera que corrigia os enquadramentos. Foi o fim do filme e da carreira de Joaquim Pedro como ator.

Dois rapazes de família

Arraial do Cabo, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro é um filme vigoroso. Obra solar, contrastada, onde a luz, as dunas, o rosto marcado dos pescadores, a vegetação, formam uma única paisagem. A montagem de "contraponto" explora o drama e a plasticidade da pesca. A batalha dos homens, o trabalho coletivo e primitivo, o arrastão dos peixes. O filme se estrutura sobre esse contraste, a cultura da pesca e a súbita transformação do povoado com a chegada da Fábrica Nacional de Álcalis, fazendo de pescadores operários.

A representação ao mesmo tempo "idílica" e brutal do povo, a luz estourando e rompendo todas as nuances do preto e branco, a câmera apontada para um micro-cosmos, marcam o filme. Na aldeia de pescadores, como em *Barravento*, de Glauber Rocha, a explosão das contradições na industrialização do tempo e da cultura. A passagem de um Brasil "arcaico", "mítico", de ritos coletivos de trabalho à aceleração, atomização do capital. A fábrica transforma pescadores, o corpo queimado e forjado pelos elementos da natureza, mar, sol e sal, em operários, assalariados (sem-sal). Outra forja. A indústria, máquina de tempo, cronologia sem ritual ou ritmo, viria alterar a economia e cultura do pequeno povoado, próximo de Cabo Frio.

Foi durante as filmagens de *Arraial do Cabo* que Joaquim Pedro se aproximou do fotógrafo, pintor, gravador, arquiteto e cineasta bissexto Mário Carneiro, grande amigo e colaborador, com quem iria fazer três belos filmes, *Couro de Gato*, *Garrincha*, *Alegria do Povo* e *O Padre e a Moça*.

Joaquim era filho da aristocracia mineira. Mário Carneiro, filho do embaixador do Brasil na Unesco, Paulo Carneiro, fundador de um museu em Paris dedicado ao positivista Augusto Comte. Joaquim e Mário eram rapazes de alta estirpe, família tradicional, cultos e de esquerda. Um perfil que não determinava, obviamente, os filmes que fizeram, mas que marca, no caso de Joaquim Pedro, uma série

de afinidades e filiações (com o modernismo, a literatura) que caracterizam seu cinema. Radicalismo culto e debochado, como em *Macunaíma*. Refinamento de uma elite alimentada pelo humanismo (generosidade dos ricos?) que no Brasil entrou em extinção. Joaquim Pedro iria retratar a "degeneração" da classe alta e média de forma impiedosa. Seu cinema é termômetro de um certo acanalhamento das elites. Voracidade e predação que iria caricaturar nos filmes, e em particular num roteiro primoroso, nunca filmado, *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*.

Praia dos Anjos

Cuidado com a cronologia! me sopram ao ouvido. *Um pouco de biografia!* Voltamos para as filmagens de *Arraial do Cabo*. Joaquim namorava Sarah de Castro Barbosa, que tinha namorado Mário Carneiro. Sarah também fazia Física e dava aulas. É com ela que Joaquim iria se casar. As filmagens em Arraial do Cabo tinham começado, na Praia dos Anjos, litoral próximo à Cabo Frio. Paulo César Saraceni e Mário Carneiro filmavam, quando o produtor Sérgio Montagna, numa de suas repetidas crises de úlcera, teve que ser trazido para o Rio. Joaquim prontamente assumiu a produção. Resolveu um problema e criou outro. Mário e Joaquim não se falavam por causa de Sarah, mas o impasse se resolveria com os óculos quebrados de Mário Carneiro. "Depois de um dia de filmagens acabamos num porre homérico, misturando cerveja com cachaça. Faltou água em casa e fomos tomar banho num outro chuveiro. No escuro, Joaquim acabou pisando nos meus óculos e quebrando tudo. Tive que mandar fazer outro correndo." O acidente quebrou os óculos, mas também quebrou o gelo entre os dois. Ali, surgiu uma forte amizade.

O clima solar de Arraial, a convivência com os pescadores consolidou a amizade entre Joaquim, Mário e Paulo César. Acompanhavam a pesca, o trabalho com as redes, o canto das mulheres, o comércio dos peixes, a ida de pescadores e operários ao boteco no final da tarde. Trabalho de antropologia e sociologia, de registro e interpretação. O texto do filme, que abre sobre gravuras de Goeldi, é de Cláudio Melo e Souza, narrado por Ítalo Rossi. Cinema de teoria e poesia, trabalho de campo transcendido pelo rigor estético.

"Joaquim se adaptou rapidamente à nossa vida de filmagem em Arraial", conta Saraceni. Gostou tanto que mais tarde, quando se casou com Sarah, por procuração, comprou a casa em que ficamos na Praia dos Anjos". O financiamento do filme foi

obtido graças a Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional que alugou uma casa para a produção e financiou o estudo cinematográfico. Parceria nova do cinema com os órgãos oficiais da cultura, outra marca das produções do Cinema Novo. A relação do cinema com o Estado iria se fortalecer. O Cinema iria se tornar "um problema de governo". *Arraial* foi o primeiro filme do Cinema Novo a chegar à Europa. Ganhou sete prêmios entre os quais o de melhor filme do Festival de Bilbao e Santa Margherita.

Joaquim Pedro escreveu um texto primoroso, para apresentar *Arraial do Cabo*, revelando um estilo literário carregado de imagens, como seu cinema seria atravessado pela literatura. No texto, preciosista, fala do contraponto entre a paisagem de dunas, a vegetação áspera _ "onde a areia muito branca espalha agressivamente a luz crua do sol" _ e o rosto marcado dos pescadores. "No *Arraial do Cabo*, o traçado de rugas se espalha enganoso sobre o rosto duro do povo, disfarça-lhe a energia com os desenhos de uma velhice prematura". Joaquim define o filme pela "montagem de contraponto" que governa as imagens e a trilha sonora. "Os pescadores e os operários, a cidadezinha e a fábrica são os elementos de um conflito", escreve. Oposições que se fundem ao final, numa síntese. O esquema dialético, tese-antítese-síntese, aparece nesses primeiros filmes do Cinema Novo como um paradigma.

Sobre esse raciocínio crítico e dialético, Joaquim viria construir o seu cinema: "É duro com ele mesmo, talvez por herança do doutor Rodrigo, mas como Dona Graciema, a mãe, é muito sensível, ele é complicado. Nas reuniões, coloca um pensamento perfeito, roda as opiniões de cada um, todo mundo de acordo. Quando volta a palavra para ele, já não quer mais, mudou de opinião. Mas tem um pensamento articulado e claro, quando expõe uma idéia ou quando escreve, ou quando filma. Todo mundo entende." É como Saraceni define "*Quincas*", apelido de Joaquim.

Reserva e rigor. Quando viu *Arraial do Cabo*, Joaquim não fez alarde: "Quincas viu e gostou, mas ele é diferente de Glauber, que é caloroso. Quincas é discreto, sutil. Comuna também, mas mantém a classe. Gosto cada vez mais dele. É grande cineasta, se ele quiser pode fazer um filme comercial que bata recorde de bilheteria, sem perder um fotograma de dignidade e criação." Saraceni entendia de Joaquim, com quem iria cruzar na Europa, no período curto e efervescente em que ficaram fora do Brasil. "Amizade e Verdade", diz, era o lema do Cinema Novo que surgia.

Joaquim Pedro iria para Paris em 1961. A viagem de navio começava em Salvador. Era o ano de lançamento de *Barravento*, de Glauber Rocha. O baiano e o carioca-mineiro se encontram numa fila do Cine Guarany, no lançamento de *Redenção*, de Roberto Pires, em Salvador. Glauber conta as primeiras impressões. "Topei com Joaquim na fila _ estava indo para a Europa. Físico, aristocrata, Joaquim Pedro de Andrade afilhado de Carlos Drummond de Andrade primo de Mário de Andrade anti/ego de Oswald de Andrade ou meu primo Andrade Rocha de Minas Gerais, pois nasci em Vitória da Conquista, sul da Bahia, fronteira mineira 1939. Dei que Quincas era mascarado e ele foi estagiar no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris depois de ter filmado a vida de Manuel Bandeira (*O Poeta do Castelo*) e a ciência de Gilberto Freyre (*O Mestre de Apipucos*) lançando-se com Mário Carneiro em *Couro de Gato*, todos três em 35mm, preto e branco em Paris, com Bolsa da Unesco e outras ajudas..."

Glauber compõe aqui uma daquelas suas biofilmografias poéticas em que mistura tudo: impressões, ficções, análises. A relação com Joaquim Pedro seria fraterna e de profunda admiração, animada por uma ou outra briga, senão não seria Glauber.

A ficha técnica de Joaquim Pedro de Andrade tem dados mais prosaicos deixados de lado por Glauber. Joaquim nasceu no Rio de Janeiro em 25 de maio de 1932, portanto, era geminiano. Segundo filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade

(1898-1969) e Graciema Prates de Sá (1899). Estudou no Colégio Mello e Souza, em Copacabana. Irmão de Rodrigo Luiz e Clara de Andrade. Foi casado com Sarah de Castro Barbosa, Cristina Aché e Ana Maria Galano. Pai de Alice (1964), Antonio Francisco (1977) e Maria Graciema (1979). Se as biografias tivessem a simplicidade de um currículo vitae...

No meio de tantas filiações, Glauber transforma Joaquim em afilhado de Drummond. Seu padrinho de crisma era Manuel Bandeira. Mas, sem dúvida o cinema de Joaquim tem algo de profundamente drummondiano, o rigor, a segura, o lirismo da pedra. Depois assumiria o humor cáustico e o estilo cada vez mais livre, libertário, dos últimos filmes.

Sinfonia e música de câmara. Glauber e Joaquim se unem por contrastes. Glauber: "Um dia vou ao escritório de Nelson Pereira dos Santos. Rua Alcindo Guanabara. Dou na fila do elevador com Joaquim e na minha exuberância baiana lanço-me de braços abertos ao arcade mineiro que me pára ao gentil polido olá como vai cujo sorriso largo fechado inspira simpatia mas recebo de Paulo César Saraceni a notícia de que o mineiro achara Barravento grosso, Quincas e Mário Carneiro, fiquei louco de medo ou ciúme todavia num carro no aterro Joaquim falou quente de Barravento e nos transamos." Mineirice atravessada de cordialidade carioca.

Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Pedro de Andrade Rocha. Dois polos, dois Pedros, duas pedras fundamentais de um movimento heterogêneo e eclético que o rótulo, Cinema Novo, esconde. Glauber, o épico, o bufão, o gênio louco e irascível, o agitador, o demolidor, e Joaquim, a balança, o fio da navalha, o perfeccionista, o intimista, o construtor. Se Glauber passava ao largo da tradição, se começava do zero, cinema de fundação, Joaquim Pedro faz uma retomada radical da tradição para miná-la, desconstruí-la, e finalmente renová-la de dentro, a-fundar para reconstruir.

Subindo o Morro

Joaquim Pedro nunca foi do CPC, Centro Popular de Cultura, que nos anos 60 queria uma arte popular revolucionária feita por militantes-artistas. Projeto radical de intervenção política, que marcaria a música, o teatro, a poesia e o cinema da época. Sobre câmeras, pincéis, canetas, corpos recaía a missão, gigantesca, paternal-populista, de "conscientizar o povo". É nesse clima que surge o projeto *Cinco Vezes Favela*, filme produzido pelo CPC para comemorar o 25º aniversário da UNE. O filme, lançado em 1962, composto de cinco curta-metragens, seria o termômetro do projeto nacional-popular com sua visão romântica-piedosa, realista-idealizada, do povo. Na tela, os temas recorrentes da primeira fase, hiper-politizada, do Cinema Novo. A conscientização de favelados, marginais, operários, biscateiros, deserdados.

Couro de Gato, o episódio de Joaquim Pedro, não destoa na aparência dos temas cepecistas. Garoto da favela tem que arranjar gatos para artesão, que usa o couro dos bichanos para fazer soar os tamborins no Carnaval. Miséria e festa. Mas, formalmente, não se compara, dando um tratamento poético e lírico à paisagem do morro e a relação do menino com o gato. O filme se aproxima da pureza, economia e humor de Humberto Mauro em *A Velha a Fiar*. Não tem diálogos, uma breve narração introduz o tema dos tamborins feitos com *couro de gato*. A música de Carlos Lyra, lírica e melancólica incide sobre a realidade dos barracos e a paisagem do morro. A trilha sonora, rufar de tambores, marchas militares, samba-enredo, é absolutamente inventiva e conduz o filme, junto com a montagem que oscila entre o frenético e o contemplativo.

Duas seqüências antológicas. Quando os meninos, caçadores de gatos são perseguidos pela gente do asfalto: um guarda, a dondoca e seu motorista, um garçon. "Ai. Priiii. Ei!. Rodolfo! Miaaaau. Cócóróricó. Pega! Pega!" A seqüência

de sons conduz à montagem tensa e frenética. A música também dilata o tempo antes de fazer disparar os alarmes sonoros. O idílio entre o menino e o gato branco, depois do corre-corre, atinge o sublime.

Com fotografia de Mário Carneiro, o filme trabalha com a superposição de diferentes mundos: o morro e o asfalto, a miséria dos barracos sobre a paisagem cartão-postal do Rio de Janeiro. O Pão-de-Açúcar, executivos nos bares da orla carioca onde os meninos fazem biscate, o Campo de Santana, onde uma velha cuida da gataria. O gato branco, pura luxúria, desvia, por um instante, o menino magro e pobre do seu ofício miserável de caçador dos bichanos. Outra cena marcante. O torso nu de Milton Gonçalves em contra-plongé emerge na tela intimidando a gente do asfalto que persegue os garotos. Delimitação de fronteira e territórios. No morro não entram.

Couro de Gato foi feito isoladamente. Filmado no morro e montado em Paris. Só depois de pronto entrou em *Cinco Vezes Favela*, por intermédio de Miguel Borges, que era do CPC. Sua estética e abordagem provocaram discordâncias entre os militantes. Os outros curtas foram feitos em conjunto: *Um favelado*, de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de Samba*, *alegria de Viver*, de Cacá Diegues, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirzsmann. Filmes representativos da primeira fase do Cinema Novo, que têm em comum um certo esquematismo. Todos tratam do tema da alienação do povo e sua conscientização de forma didática. No filme de Cacá Diegues, por exemplo, a opção é, ou Carnaval ou trabalho sindicalizado, dois mundos inconciliáveis.

Joaquim escapa do dualismo pelo lirismo. O menino entrega o gato branco ao fazedor de tamborins, engasgado, depois de uma tarde de leite. No seu mundo, amar o gato e vender o gato para sobreviver são soluções co-possíveis, não contraditórias. Eis o refinamento de Joaquim! Crueldade lírica.

O que era filmar num morro carioca em 1960? O roteiro original de Joaquim Pedro foi recebendo adesões: do fotógrafo

Mário Carneiro, dos atores, Domingos de Oliveira, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Marcos Faria, que assumiu a produção. Mais que um filme, era uma "aventura física" ter que lidar com gatos e crianças _ os atores baixando no hospital, mordidos e arranhados pelos gatos, para tomar injeção. Fora o sobe e desce pelos morros cariocas procurando locação. Depois de três meses de busca, conversando com moradores, almoçando na favela, decidiram filmar no Morro do Cantalago, de onde se vê Ipanema e o mar. Subia-se pela Barão da Torre.

"Favela era outra coisa naquela época", diz Mário Carneiro. "Cansei de tanto subir com tripé, câmera nas costas, não tinha carregador. Deixava o material de filmagem num barraco". Mário conta histórias incríveis. "Uma vez, fui passar o negativo do saco preto para a câmera, no barraco que usavá-mos. De repente, arrombam a porta de um quartinho e sai de lá um ser humano dos mais estranhos que já vi. Era um negão, meio babando e com um olho completamente fora de órbita. Balbuciava umas coisas e, com a mão dentro do bolso, tocava uma punheta! Avançou pra mim e eu corri agarrado com o saco de filme virgem, gritando pelo Joaquim e pedindo socorro. O pior era não poder tirar a mão de dentro do saco, senão borrava o filme, enquanto o cara do meu lado grunhia uuôhhhhhhh!. Parecia um caso estranhíssimo de cárcere privado. O fato é que, depois disso, a gente mudou de barraco".

O nacionalismo de esquerda idealizava o povo. Na tela, o rosto dos favelado em closes e contra-plongés e um final cepecistamente correto. O povo era bom, a burguesia, perversa. Nas filmagens de *Couro de Gato*, com Joaquim Pedro dirigindo garotos da favela, esse romantismo sofre duros golpes.

No final do filme o menino tinha que vender o gato, quando estava apaixonado por ele. Aquela coisa emocionada. A vida é dura e tal. Joaquim dizia para o menino:

- Você vai chorar, pensa numa coisa bem triste, seu pai morrendo.

- Pô, seu Joaquim, meu pai morrendo eu dou é gargalhada. Ele é um bom filho da puta, me cobre de porrada todo dia.

- E sua mãe?.

- Eu não conheço minha mãe.

Joaquim pensou em várias hipóteses e o menino dava sempre uma negativa. Então sugeriu:

- E se eu fizer alguma coisa que possa doer em você, te dar um beliscão?

- Ah, seu Joaquim, é melhor o senhor não fazer isso não, porque senão eu lhe dou uma pedrada na cabeça.

A solução foi pingar colírio no olho do menino. Não tinha jeito de fazê-lo chorar, lembra o fotógrafo, concluindo a história exemplar. Anos mais tarde, Joaquim Pedro teria notícia do menino, Paulinho: "Acabou virando bandido. Eu o tirei da prisão umas duas vezes, aqui em Copacabana, e a cada vez de uma barra mais pesada. Era muito inteligente e muito orgulhoso, com uma vida familiar explodida. Com essa revolta e orgulho se transformou num fora da lei. Depois nunca mais me procurou. Não sei que fim levou. Talvez tenha sido assassinado, como Pixote".

A representação do povo no cinema de Joaquim Pedro difere de outros autores do Cinema Novo. Não há complacência. O povo é o que falta. Mesmo em *Garrincha*, a câmera destaca cada rosto na geral do Maracanã. Ao invés do povo, abstração, um brasileiro, ícones da cultura popular e erudita. A singularidade do menino do morro ou o padre que ama. *Garrincha* e *Macunaíma*. "O Brasil e um brasileiro". O cinema de Joaquim oscila entre heróis, anti-heróis da raça e personagens da classe média mais acanalhada, tarados simpáticos, santos e patifes, homens infâmes. Tipologia, antropologia estética, que aponta para uma genealogia do homem brasileiro.

Glauber, que em *Barravento* ainda acreditava que era possível fazer uma catequese de esquerda e conscientizar o

povo, e que bastava um líder esclarecido para se fazer a revolução, ao longo de seus filmes aprenderia a desconfiar dessas primeiras núpcias entre o intelectual e a massa, que marcam a primeira fase do Cinema Novo. "Vocês sabem o que é o povo?", urra o poeta em *Terra em Transe*, "um analfabeto, um despolitizado. Já imaginaram o povo no poder?"

Joaquim Pedro desde os primeiros filmes tomou uma postura de "classe". Não falava em nome do povo, não o exaltava, nem idealizava. Seus filmes tematizam a própria impossibilidade dessa relação. O "Outro" de Joaquim Pedro é a própria elite. Artistas, intelectuais, pontas-de-lança. Nobres e acanalhados que tem com o "povo" e com o "Brasil" uma relação estética, simbólica, mais do que ação e intervenção direta. Personagens que minam e sublevam, constroem um imaginário brasileiro.

Eureka européia

1961. *Nouvelle Vague* em Paris. O neo-realismo de Rossellini, Bertolucci, Pasolini, Antonioni, Fellini começando na Itália. O cinema verdade e a escola documentarista nos Estados Unidos. No Brasil, o cinema descobria o sertão, o asfalto e a favela. Entre 1961 e 1962, Joaquim Pedro fica fora do país, com uma bolsa do governo francês e outra da Fundação Rockefeller. Descobre uma Europa e América que experimentavam novos caminhos para o cinema. Uma viagem de formação como nos romances. Paris, Roma, Londres, Nova York. Na volta iria redescobrir o Brasil.

Depois de filmar a favela carioca, Joaquim Pedro vai fazer um estágio no IDHEC, Instituto des Hautes Études Cinématographiques, em Paris, com o produtor Sacha Gordini, que produziria no Brasil *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus. Lá finalizaria *Couro de Gato*, que levaria quase um ano para ser montado e mixado. Em Paris, Joaquim Pedro cruza com Paulo César Saraceni, bolsista na Itália e Gustavo Dahl. Assistem juntos a exibição de *Arraial do Cabo*, no Musée de L'Homme, rodam os festivais de cinema, fazem contatos e amizades.

Em Paris, Joaquim descobre a *Nouvelle Vague*, os *Cahiers du Cinéma*, o Café de Flore e o La Coupole, onde Sartre discutia a política do ser, na voga existencialista. Frequentava o apartamento do embaixador Paulo Carneiro, pai de Mário, e do adido cultural do Brasil em Paris, Almeida Sales. A correspondência entre os amigos é vasta: Mário Carneiro e Carlos Sussekind, no Brasil, Saraceni, em Roma. Glauber na Bahia. E a namorada Sarah.

Acompanha de longe os primeiros êxitos do Cinema Novo e finaliza, com dificuldades, *Couro de Gato*. Numa carta para Saraceni de Paris, de 18 de abril de 1961, Joaquim dá notícias da possível exibição de *Arraial do Cabo* num Festival de Praga, e termina a carta com um P.S. curioso: "Vocês, que pretendem fazer em relação a Cuba? Vamos?" A Revolução Cubana

era uma espécie de confirmação no real de um devir revolucionário que atravessou as Américas.

Em Paris, o produtor Sacha Gordini quer filmar *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Joaquim Pedro tem uma explosão de ciúmes do Brasil e faz de tudo para minar o projeto. Glauber tinha a mesma preocupação, não deixar que "estragassem" nossos temas. Listava assuntos e livros, e dizia quem tinha que filmar o quê. O Cinema Novo se constituía como grupo. As amizades se fortaleciam, os filmes, poucos ainda, começavam a rodar no circuito internacional dos festivais. Acabariam conquistando lá fora, o reconhecimento que o Brasil, retardatário e perverso com seus artistas, negava aqui.

Numa carta de 4 de maio de 1961, Joaquim explica o intrincado périplo parisiense para conseguir dinheiro para finalizar seu curta: ativa o Itamaraty, o embaixador Paulo Carneiro, a rede de amizades da diplomacia e da cultura. Quanto ao projeto de Gordini sobre *Os Sertões* é categórico: "Li um argumento que um debilóide contratado por ele sacou de Euclides. É uma bosta ignominiosa. Isso é segredo, foi o Paulo Carneiro que me deu para ler. Envenenei o espírito do Embaixador, que é para ele tentar convencer o Gordini a fazer reescrever tudo pelo pessoal bom do nordeste." Nacionalismo e reserva de mercado, fissura e ciúme do Brasil, como nenhuma outra geração voltaria a ter.

Joaquim resume na carta, seu estado de ânimo: sem dinheiro para sonorizar *Couro de Gato*, com a Bolsa de estudos acabando, e "cheio de andar exibindo o Manuel Bandeira, que além de tudo não pode interessar a um público estrangeiro." O desânimo contrastava com o entusiasmo de Saraceni e Gustavo Dahl em Roma. Joaquim escreve:

"Eu já estava até esquecido que em algum lugar se trabalha com entusiasmo. Mesmo as complicações sexuais de que vocês se queixam me deslumbram. Desde que eu cheguei em Paris entrei num regime de masturbação física e mental igual àquele que nós vivemos juntos no começo do ano. Há quatro meses não

sei o que é trabalho mesmo, meu nem dos outros, não encontro uma mulher com um mínimo de consistência no corpo, drama na alma, matéria mítica. São todas veadas ou virgens convictas. É incrível. Mas chega de lamentação. Vocês, Yuri Gagárin, FIDEL CASTRO e Glauber Rocha me salvaram da dissolução pelo álcool.”

Matéria mítica. Yuri Gagárin, o astronauta soviético, era o primeiro homem a ser lançado no espaço, orbitando em volta da Terra em abril de 1961. O movimento guerrilheiro de Fidel Castro triunfava e a Revolução Cubana nacionalizava as empresas norte-americanas instaladas em Cuba, iniciando o governo Socialista. No Brasil, Glauber Rocha no cinema valia por uma revolução e uma ida ao espaço sideral. Joaquim Pedro sabia disso:

“Ainda não escrevi ao Glauber, mas não demoro. As idéias dele são inteiramente loucas, mas dão uma animação danada. Eu gostaria de saber por que diabo ele me reservou os pampas gaúchos. A Amazônia ter ficado pra você, Paulo, ainda se explica com aquele roteiro que você andou escrevendo aí em Roma, de parceria com um amazonense. De qualquer jeito essa distribuição de regiões não está muito legal não. Vou escrever a ele pedindo para me transferir para Minas porque eu tenho um roteiro esboçado que só funciona lá. VIVA O BRASIL!”

O roteiro para Minas era *O Padre e a Moça*. Quanto a Glauber, fazia uma reforma estético-agrária, redistribuindo terras e temas entre os jovens cineastas. O Cinema Novo queria mapear o Brasil, tudo ver, tudo filmar.

Na Itália, a primeira vitória do Cinema Novo, com a premiação de *Arraial do Cabo* no Festival de Santa Margherita. Joaquim Pedro encontra com Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. O Festival, numa cidadezinha italiana, exibiu alguns clássicos do cinema brasileiro: *Ganga Bruta*, *O Canto da Saudade*, de Humberto Mauro e *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Lá, conheceriam Gianni Amico, que seria uma ponta de lança do Cinema Novo na Europa e Jean Rouch, o revolucionário esteta

do cinema direto, inventor da ética do real que ira marcar um filme como *Garrincha*, *Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro. *Arraial* é premiado e a delegação brasileira em Santa Margherita, que incluía as atrizes Norma Bengell, Vanja Orico, Odete Lara, Eva Wilma, faz uma grande festa.

De volta a Paris, surge a oportunidade de Joaquim ir para os Estados Unidos, continuar a formação em cinema. Esse período da vida de Joaquim Pedro está todo mapeado pelas cartas que escrevia aos amigos: Saraceni e Gustavo Dahl em Roma, Mário Carneiro e Carlos Sussekind, no Rio. Compulsão epistolar, exercício literário que faz da geração do Cinema Novo uma das últimas a ter quase toda sua história documentada, contada, fabulada, pelos próprios cineastas. É só abrir o baú de Glauber, está tudo lá. Pobres historiadores do contemporâneo: fax, telefone celular, mensagens on line na Internet. A comunicação rápida, barata, descartável e móvel não deixa rastros...

Carta de Joaquim para Saraceni. Paris, 12/7/61: "*Couro de Gato* está quase pronto. Depois de Sta. Margherita, virei o cu pra lua. Um dos diretores associados da Fundação Rockefeller me ofereceu uma bolsa que dá margem pra qualquer programa de estudos. Ainda não decidi por falta de melhores informações. Mas o que eu quero fazer parece difícil: estudar uma porção de filmes em moviola, fazer um curso rápido de fotografia com câmera leve, estudar um pouco de técnica de direção de atores". (...) "Me mudei para um apartamentinho bem simpático, duplex, imagina, que fica em 36, rue des Boulangers, 5ème. Não tem banho, nem telefone, nem água quente, mas custa só 120 NF por mês e é independente. Continuo na mesma merda de comer quem não interessa, às vezes só para não ser muito grosseiro. Mas o Sena agora fica pertinho e eu vou pra lá recuperar a alma."

De Paris iria para Londres, como bolsista da *Slade School of Art*, trabalhando com Thorold Dockinson, e depois para Nova York, onde experimenta as técnicas do cinema direto, com os irmãos Albert e David Maysles. Captar o real

no seu fluxo, registrar as pessoas no cotidiano, de forma crua, "espontaneamente". Albert Mayles tinha sido formado pelo experimentalismo de Richard Leacock, o grande nome do direto nos Estados Unidos. Antes de sair da Europa, Joaquim Pedro vai a Milão e faz contatos no *Centro di Studi Cinematografi*, já pensa em co-produções para futuros projetos, mas o nacional vem primeiro: "mistura de nacionalidade só no dinheiro, material e talvez equipe técnica. Criação toda brasileira."

Couro de Gato fica pronto e é exibido numa mostra de curtas brasileiros na Bienal de São Paulo de 1961, apresentada por Paulo Emílio Salles Gomes, o grande teórico do cinema brasileiro e um dos primeiros a reconhecer a originalidade e força do Cinema Novo. "O Mário de Andrade do celulóide talvez se encontre entre esses jovens cineastas", escrevia o crítico português Novaes Teixeira, depois de ver *O Poeta do Castelo*, *Couro de Gato* e *Arraial do Cabo*, antecipando a relação Modernismo e Cinema Novo, que a obra de Joaquim Pedro levaria ao paroxismo.

Couro de Gato foi exibido na Bienal antes de Joaquim Pedro chegar ao Brasil, e depois num Festival de Cinema em Florianópolis. Segundo Paulo Emílio o entusiasmo do público do Festival, era tão grande que a tempestade de apaludos para *Arraial do Cabo* que acabara de passar prolongou-se durante toda a apresentação dos letreiros de *Couro de Gato*, já exibido na véspera. "É como se o público estivesse vislumbrando agudamente, através de filmes totalmente diversos pela temática, inspiração e estilo, a unidade misteriosa de um fato novo." E terminava sua crítica dizendo: "Para não asfixiá-lo dentro ou fora de mim, tão cedo não vou tentar definir o Cinema Novo Brasileiro. Mas ele existe", escrevia no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, em 1962. *Couro de Gato* seria premiado no Festival de Sestri Levante, na Itália, em 1961, e é considerado um dos cem melhores curtas-metragens de todos os tempos.

Joaquim Pedro volta da Europa em julho de 1962, casa com Sarah por procuração e vai passar a lua-de-mel no Pará, Maranhão e Nordeste, numa viagem de mais de um mês pelo Norte do Brasil. O casamento à distância foi a forma encontrada de Joaquim e Sarah se encontrarem em Belém do Pará. Ele vindo diretamente de Nova York e ela do Rio de Janeiro. "Era mais barato", conta Sarah. "Joaquim escreveu uma carta solene para meus pais me pedindo em casamento. Acertamos tudo". No dia 2 de julho de 62, a noiva, de vestido azul claro, foi levada ao cartório pelo pai de Joaquim, Dr. Rodrigo, para quem o filho passou a procuração de casamento. Depois de assinar os papéis, a noiva ouviria um convidado comentar. "Coitada, tão mocinha, casando com um velho". Sarah casava com Joaquim, o irmão de sua melhor amiga, Clara de Andrade, que poucos meses antes, em abril de 62, casara com o poeta Francisco Alvim.

A viagem de lua-de-mel de Joaquim e Sarah pelo Norte e Nordeste foi maravilhosa, "com exceção de nossa ida para Óbidos, cancelada por uma disenteria amebiana que derrubou Joaquim em Santarém." Antes de embarcar para a lua-de-mel, a noiva teve que esperar o fim da greve geral que parou o país, inclusive os aviões. A situação política esquentava. Na viagem, Joaquim redescobria o Brasil. Ninguém fazia turismo no Norte ou Nordeste, naquela época. Eram regiões que encerravam algo de misterioso e terrível, outro país. Em qualquer cidade que chegasse, Santarém, São Luís, Fortaleza o casal tinha um amigo muito competente como guia: os chefes de distrito do Patrimônio, organizado em todo o Brasil pelo Dr. Rodrigo.

De volta ao Rio, Joaquim estava disposto a experimentar as técnicas do cinema direto que aprendera nos Estados Unidos. Mais tarde convenceria o pai, diretor do Patrimônio Histórico e Arnaldo Carrilho, do Itamaraty, a investir em cinema. Com ajuda da UNESCO e apoio de David Neves, trariam o cineasta sueco Arn Sukesdorf, grande documentarista, para um curso de cinema que fez história. Com o sueco chegam ao

Brasil as últimas técnicas do direto e um moderníssimo equipamento: uma câmera leve, o Nagra, gravador de alta qualidade para captação do som direto e uma moviola, que até pouco tempo ainda funcionava no MAM. A “fase heróica” do Cinema Novo seria em parte realizada com esses equipamentos.

Mané, Macunaíma Negro

Depois de subir a favela em *Couro de Gato*, Joaquim Pedro iria discutir estética, política e futebol num documentário "verité": *Garrincha, Alegria do Povo*, lançado em 1963 e realizado a convite de Luiz Carlos Barreto. Glauber vai em cima do lance: "O aristocrata ia ao povo. Era povo. Rompia com a legenda de que se tratava de um esnobe que não bebia água em botequim para não contrair moléstias populares nos copos", e se derrama diante de Garrincha/Quincas: "olhem, ouçam, ensaio sobre futebol, poema épico, moderníssimo modernista filme verdade futebolístico janguista, palmas pra ele!". Glauber faz crítica em ritmo de locução esportiva, como no seu curta *Di*, que narra o velório do pintor *Di Cavalcanti* em ritmo de páreo do *Jockey Club*.

Garrincha, Alegria do Povo, começa com batuque afro, como *Couro de Gato*. O som dos tambores marca a sucessão de fotografias estáticas, cenas de jogo. A montagem faz o resto. Cada lance, cada rosto, cada gesto, ganha movimento e ritmo. Do mais estático, a fotografia, chegamos a essência do futebol, gestus, pathos, fluxo, cinema. O instante único, a paixão nas pernas do jogador e no rosto do torcedor. A câmera procura na multidão o traço singular. Um samba exaltação da Portela canta um Brasil glorioso, usando o fraseado barroco do Hino Nacional. A praia de Copacabana entra em cena, luminosa. Na areia branca, futebol. Zona Sul. Centro. Zona Norte. A paisagem carioca é mapeada pela câmera. Na areia, no campinho do subúrbio, numa rua do centro, moleques, playboys, engraxates batem bola. O samba exaltação do início rima com a frase de Nelson Rodrigues, destacada logo depois dos créditos iniciais: "Se fossemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos". O samba-exaltação e a frase de Nelson Rodrigues vão dar lugar, ao longo do filme, a um tom crítico e mais amargo.

As pernas de Garrincha surgem na tela, inconfundíveis. Correm, volteiam, driblam. Só depois vemos seu rosto. Quando Garrincha fala, num breve e desengonçado depoimento, só vemos a cabeça contra o fundo escuro. Garrincha pensava com o pé. Quando Joaquim Pedro vai mostrar a cidadezinha de Garrincha, Pau Grande, acaba fazendo um micro-documentário sobre a vida dos moradores. Os amigos-operários de Garrincha, Pincel e Swing, na fábrica de tecido. A passagem de Garrincha pela fábrica, assalariado. A tristeza dos gestos e dos corpos diante do maquinário. O contraste com a alegria e vitalidade no campinho de futebol, lugar da sociabilidade, como o bar de *Arraial do Cabo*, onde ninguém é mais empregado, assalariado, todos são jogadores, craques ou pernas-de-pau. Mané Garrincha descalço, torso nu, correndo como passarinho na grama, aos 29 anos. Dançando twist com as sete filhas. Mané esfregando o corpo debaixo do chuveiro ou nu mergulhado no banho, no vestiário do Botafogo.

Mané Garrin-cha-cha-cha, canta a música. O clima de exaltação do início, o novato de pernas tortas e dribles desconcertante, o herói da raça, o garoto simples de Pau Grande (Mané-Macunaíma-Oswald) também é herói sem caráter, anti-herói. Diz estar cansado da fama, é indisciplinado, guloso, não consegue manter a forma, engorda. Até o físico é rebelde. As pernas tortas são motivo de preocupação extra: "um médico desavisado, diria que é incapacitado para o futebol". Joaquim Pedro é preciosa nos seus retratos _ o poeta, o mestre, o jogador _ oscila na exata medida entre o mito e o dia-a-dia, a aura e o pé no chão.

O povo na geral. Alegria e tristeza. A cara assombrada. A pobreza. O rebanho. *Garrincha* é sociologia à quente, feita com closes da câmera sobre sorrisos desdentados. O tom de análise é dado pela narração que vai explicitando a relação do futebol com a política, o misticismo. Garrincha é procurado na época das eleições. Os jogadores, bajulados pelos governantes. Na Copa de 62, uma advertência vinda de

Brasília. "Eu cumpri o meu dever construindo este estádio, vocês agora cumpram o seu, ganhando a Copa".

O magnífico canto de candomblé que abre *Terra em Transe*, de Glauber, já estava em *Garrincha*. A batida hipnótica e melancólica aparece sobre as pernas tortas de Mané (Aleijadinho?) e o narrador explica que elas são tratadas pelo médico do Botafogo e por Dona Delfina, rezadeira e lavadeira que trata osso torto com reza. Um povo cheio de superstições, diz o texto. Torcida, jogadores e técnicos. Cada um tem patuá ou simpatia para não deixar o time perder.

Nas cenas de arquivo, das Copas do Mundo de 1958 e 1962, quando o Brasil foi bi-campeão, os lances de histeria, alegria, violência, malandragem, genialidade, medo, são resumidos numa frase que comenta nosso "selvagem e passional estilo sul-americano." Mané Garrincha é brasileiro, anti-herói sub-supra-desenvolvido, beleza torta, gênio bronco, macunaímico super-Outro. Com *Garrincha*, Joaquim Pedro de Andrade descobria um personagem que se multiplicaria na sua obra, o santo amoral, rodrigueano, ingênuo, trágico, esperto, inconsciente do Brasil.

A câmera vai construindo e desfazendo uma identidade. A propalada ingenuidade do texto (de Armando Nogueira, Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro) tem como contrapartida a complexidade das imagens e da montagem. Fotografias, câmera lenta e a linguagem que revolucionou o documentário sobre futebol. Uma câmera na altura da perna dos jogadores. O jogo visto de dentro do campo, câmeras posicionadas em diferentes pontos de vista. Câmera que é olho-perna-coração.

Mário Carneiro faz a direção de fotografia do filme, que teve muitos câmeras, inclusive o próprio Joaquim Pedro: "No *Garrincha* todo mundo foi fotógrafo e câmera. O Luiz Carlos Barreto, que aliás era muito competente para isso, eu, o David Neves e mais gente. Nesse filme a marca do Mário não se imprime tanto. É um filme muito mais coletivo", diz Joaquim, que divide o roteiro com Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro e David Neves.

As "atualidades" sobre futebol foram reformuladas depois de *Garrincha*, inclusive o Canal 100, de Carlos Niemeyer, que pediu um preço tão alto pelo seu material de arquivo que obrigou a produção a pegar boa parte dos filmes sobre as Copas de 58 e 62 com Herbert Richards e nos arquivos de Mário Filho e da TV Tupi, inferiores em termos de qualidade visual.

"Depois do *Garrincha* é que as câmeras começaram a ir para o campo. Antes era uma câmera no alto, no ponto de vista do espectador. A gente botou câmeras em lugares que depois se tornaram clássicos. E eram várias. Numa das filmagens em campo, o Garrincha foi até a linha de fundo e cruzou, eu estava com uma teleobjetiva, fazendo o foco. Só via o pé dele na bola. De repente ele chutou e eu só senti minha orelha queimando e o barulho da bola indo estourar na geral. Veio o Garrincha, passou a mão na minha cabeça e disse assim: 'O senhor nasceu de novo, hein?'. A bola havia passado a um milímetro da lente e se aquele canhão tivesse batido...", Mário Carneiro ainda lembra o zunido da bola. O cinema entrou em campo.

Nesse filme, Joaquim Pedro punha em prática as técnicas do cinema verdade aprendidas em Paris e Nova York, combinadas com uma montagem intelectual, eisensteiniana, que manipula o tempo e o ritmo. O filme é intelectual e espontâneo. As câmeras eram leves. O som de Luiz Carlos Saldanha, sem ser direto, recria a ambientação do estádio, das partidas, do vestiário. Diz Joaquim: "A câmera era comum, fazia barulho, não podíamos registrar o som simultaneamente. Além disso, o Garrincha não estava mais em sua fase de esplendor, já começava a declinar como atleta. Assim, o resultado foi, bem mais, um filme de montagem".

Na semana seguinte à estréia de *Garrincha*, o Canal 100, de Carlos Niemeyer, já tinha adotado as técnicas do filme: "Quando ele viu nossas filmagens com cinco câmeras dispostas de várias maneiras, adotou a tática imediatamente. Passou a montar algumas cenas como até hoje faz, evitando, em geral, a montagem que eu fiz no *Garrincha* e repetindo as

cenar no conjunto para que os aficionados de futebol pudessem vê-las de vários ângulos, as jogadas inteiras, sem o corte cinematográfico."

Verité. "Filmávamos com a câmera escondida, enquanto as pessoas viam o jogo, desarmadas. Joaquim escolhia os rostos e pegava expressões fantásticas. Ele mesmo ia para o campo, pegava a câmera e ficava catando um menino, um rosto. Queria mostrar um pouco da miséria do povo brasileiro. O povo da geral do Maracanã. Aquela coisa ignóbil em termos de planejamento de espetáculo, uma rampinha, todo mundo em pé, esticando o pescoço para ver o jogo, como se fosse uma boiada", diz Mário Carneiro. Entre jogadas de gênio e tomadas espetaculares, vemos o povo, espremido na geral, fotografias de Jango, trabalhadores na Central do Brasil. *Garrincha* é um "soco visual", como diria Nelson Rodrigues depois de ver promovido à primeira página dos jornais, o corpo negro, suado, o rosto em transe, explodindo no ar, do jogador de futebol brasileiro.

Artifício. O filme faz um uso totalmente não naturalista da música. Além dos gritos da torcida, foguetes, papos de vestiário, som ambiente, que Joaquim queria captar no estilo do cinema *verité*, ouvimos a música barroca ritmando um treino na sede do Botafogo. Bach, Prokofiev, Scarlatti para os corpos em movimento ou na tomada aérea final do Maracanã vazio. Cratera de um vulcão extinto. Mário Carneiro: "o grande sonho de Joaquim era o som direto. A câmera leve a gente tinha, mas para fazer o som tinha que *blimpar* a câmera. Para pegar as entrevistas do Garrincha e de Newton Santos tivemos que ir para os estúdios da Atlântida, o anti-cinema verdade." Joaquim só conseguiu um Nagra, operado por Eduardo Scorel, no último dia de filmagem. Gravariam com ele o som-ambiente da final do Campeonato Carioca de 1962. A ausência de som direto é compensada pelo uso exemplar da música barroca ritmando as jogadas. Glauber: "O subdesenvolvimento não traiu Quincas que não tinha ainda em 1962 Nagra disponível e não sendo em som direto, como previsto ou amado,

ficou *Garrincha* um balé com música clássica dos ouvidos e gosto de Quincas (ou Sarah)."

A tomada aérea final sobre o Maracanã, ao som do barroco italiano, quase acaba em tragédia, com um dos fotógrafos prestes a cair do helicóptero. "Joaquim tinha essa tendência ao risco, como se o cinema também exigisse um ato de uma certa coragem, de se expor ao perigo", comenta Mário Carneiro, que tem pavor de altura e não gosta de subir nem em elevador. A tomada do Maracanã vazio é precedida por imagens da multidão, o mesmo povo da alegria, atravessando, soturno, as roletas da Central do Brasil.

Durante as filmagens, Mané Garrincha estava apaixonado por Elza Soares e cansado da vida de bi-campeão e pai de família. Mesmo sua participação no filme de Joaquim Pedro era problemática. Filmagens marcadas, toda equipe deslocada para Pau Grande com os equipamentos, e Garrincha não aparecia. As filmagens na cidadezinha reduziram-se a dois dias. No meio da estética e da política, nosso anti-herói flanava driblando as leis do futebol e da moral. "O Botafogo estava preocupadíssimo com a vida sentimental do Garrincha, pois achavam que se ele se separasse da esposa, Nair, ia haver uma revolta popular moralista, enfim um boicote ao craque", diz Mário Carneiro.

No livro *Estrela Solitária, um brasileiro chamado Garrincha*, Ruy Castro conta que quando o filme foi lançado, em julho de 1963, em sessão de gala na Maison de France, o mito Garrincha já deixara de existir: "No lugar dele surgira o homem que abandonava a mãe de seus filhos por uma cantora, brigara com seu clube por causa de dinheiro e trocara os passarinhos por um carro esporte.(...) Em menos de um ano o homem substituiu o mito."

Garrincha, Alegria do Povo fica entre o samba-exaltação, do início e o texto-denúncia. A única fala do jogador é uma espécie de anti-clímax, *nonchalance*, *énnui*. O filme foi produzido por Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira. O financiamento do Banco Nacional de Minas Gerais

valeu um dos primeiros merchandising explícitos do cinema brasileiro. Garrincha, no Centro do Rio, assediado pelo povo, sai do seu fusquinha para ir resolver, "como faz toda semana", informa o narrador, "problemas de finanças no Banco Nacional de Minas Gerais", que viabilizaria muitos filmes do Cinema Novo.

Os patrocinadores do Nacional _ *Garrincha* foi feito com um empréstimo dado por José Magalhães Lins _ ficaram desolados com o tom final, crítico do filme. "Fizessem um filme para cima, que mostrasse que o futebol é uma coisa lúdica, que baliza as diferenças sociais, que é uma arte popular, generosa", Mário Carneiro resume as queixas. Não era essa a visão de Joaquim Pedro. Ruy Castro, na sua biografia sobre Garrincha, diz que "Joaquim Pedro de Andrade, intoxicado de *Cahiers du Cinéma*, fizera um filme para quem gostava de cinema, não de futebol". O fato é que o filme revolucionou a própria linguagem do documentário esportivo brasileiro. Mesmo quem não entende de cinema e gosta de futebol percebe isso. Não foi um sucesso de bilheteria. Mas tornou-se um clássico.

O filme expõe duas hipóteses para o fascínio que o futebol exerce sobre o povo. Sem maiores rodeios, explica, numa visão psicanalítica selvagem, que "a bola lembra o seio e o ventre materno", daí o interesse extremo dos jogadores pela posse da bola e o dos torcedores, pelo seu destino. A segunda hipótese, "mais sensata", avisa o narrador, é a da catarse. Com o futebol o povo "gasta o potencial emotivo que acumula nas frustrações da vida cotidiana". Ingenuidade? O filme não se reduz nem a explicação sociológica ou, menos ainda, a psicanalítica. É esteticamente e formalmente consistente: Teatro, futebol, ritual. O que pode um povo? Mané Garrincha é um pouco como o mendigo que aparece nas sequências finais, uma sugestão do cineasta David Neves para o fim do filme. A alegria do povo contrasta com a tristeza e humildade de um brasileiro, alheio no Maracanã vazio. Exaltação-apatia e vice-versa, Mané-Craque-Mendigo levado

pela massa, exercendo sua arte ou seu desencanto sobre ela. Vetor, sublimação e descarga. "O processo mais importante que se desenvolve no interior da massa é a descarga. Antes dela, a massa não existe verdadeiramente, é a descarga que a constitui. É o instante em que todos aqueles que dela fazem parte se desfazem de suas diferenças e se sentem iguais." Elias Canetti.

Garrincha jogava no Botafogo, Joaquim Pedro era Fluminense. Nas Copas do Mundo ou jogos muito importantes, o cineasta reunia os amigos em casa e ficavam concentrados esperando o jogo. Todo um ritual, devir brasileiro.

Moscou não acredita em Freud

Joaquim Pedro e Mário Carneiro são convidados para um seminário sobre o som direto e o cinema verdade, em Moscou. Na mala, deveriam levar *O Circo*, de Arnaldo Jabor, e um texto de apresentação do filme para ser lido antes da projeção. Na véspera da viagem, festa de aniversário de Marília, mulher de Mário. Jabor deixa o texto de apresentação do filme em cima da cama, junto com os papéis de presentes e a empregada joga tudo no lixo. Joaquim Pedro fica furioso e dá uma bronca em Mário pela irresponsabilidade. Mário promete refazer o texto de memória. Ao chegar em Moscou, Mário está fazendo a barba quando começa a ouvir pancadas na parede acompanhadas de uns berros: "Não é possível! Isso não pode acontecer!!". Vai ver correndo o que é, entra no quarto e encontra Joaquim Pedro batendo com a cabeça na parede. A mala com o filme de Jabor tinha sido trocada por outra, contendo jeans velhos e cintos de Sarah, mulher de Joaquim.

Telegrafam para o Brasil pedindo o filme, mas o Itamaraty responde secamente que não tem verba suplementar. "Para justificar nossa presença, fizemos um texto, explicando como era o cinema verdade no Brasil, para ser lido no simpósio. Durante a leitura, com tradução simultânea, deu um defeito no som, que só foi resolvido quando Joaquim já estava nos agradecimentos. Aí toda a platéia levantou e aplaudiu.", conta Mário Carneiro.

Foi no episódio da mala que Mário, grande contador de casos, descobriu um novo personagem entre os ancestrais ilustres de Joaquim Pedro de Andrade. Uma história que ele nunca filmou, mas seguramente, se tivesse mais tempo teria feito, diz o amigo. A história da loucura do avô, que morreu batendo com a cabeça na parede de um sanatório, proibido pela sogra de receber visitas da própria mulher. "Joaquim foi visitar o local quando escolhia locações para Os

Inconfidentes e me falou nisso, seu fascínio por esse jovem poeta boêmio, que acabou enlouquecendo e se matando". Joaquim tinha muita vontade de fazer um filme com a história desse ancestral, desse avô, Rodrigo Bretas de Andrade. Chegou a visitar, com Sarah, a cidadezinha de Itaverava, onde ele viveu. Lá, uma tia-avó de Joaquim, recitou um poema de amor que Rodrigo Bretas escreveu para a mulher. Joaquim ficou emocionado. Era uma história trágica. Na ida a Moscou, na confusão das malas, Joaquim batia com a cabeça na parede e gritava, desesperado. "Ecos do avô?", pergunta Mário.

A Rússia em 63 era o grande modelo, junto com Cuba, da revolução socialista que entusiasmava toda a esquerda brasileira. No Festival de Moscou, Joaquim descobre o lado autoritário do regime, a submissão da arte à censura. Um encontro de Joaquim Pedro e Mário Carneiro com um jovem cineasta russo tinha que passar pelo filtro da intérprete, que ficava nervosíssima com as críticas que o russo fazia ao sistema. "Chegou ao cúmulo dela levantar a toalha da mesa para ver se não tinha um microfone escondido gravando. Foi um vexame." Inconformada, a intérprete começou a explicar que o russo só podia ser homossexual ou estar interessado em comprar roupas dos brasileiros, para falar tudo aquilo: "que havia censura, que cinema só o oficial", etc. "Eu contei essa história para o Glauber, que me advertiu: 'Ôh Mário, vê se não espalha esse negócio porque os homens não vão gostar. Essa tua versão da Rússia tá muito ruim'". A esquerda não queria acreditar que a utopia revolucionária também poderia dar em autoritarismo e ditadura. O stalinismo na política e o realismo socialista, na arte, floresciam. Ditadura à esquerda.

O Festival de Moscou daria lições mais prosaicas aos brasileiros: como curar vertigem sem análise e o que fazer quando acham que você é um ídolo americano. Joaquim, Mário e a intérprete estavam atravessando uma ponte imensa sobre um rio de Moscou, quando, de repente, Mário Carneiro lembra da sua vertigem crônica e abraça a intérprete, explicando seu

problema. "Perguntei se ela sabia o que era psicanálise, pois eu estava fazendo no Rio. Ela respondeu: 'é mais ou menos aquela coisa que o nosso grande Pavlov faz. Mas o que é que você está sentindo? Vertigem? Ah, não tem nada não'. Abriu a blusa e me mandou enfiar a mão no peito dela. Aí eu agarro aquele peitão e fiquei com a mão nos seios dela. E foi, foi, foi passando misteriosamente a sensação de vertigem. Eu me senti super protegido. Foi sensacional... Pavlov era muito melhor do que Freud". Joaquim estava mais atrás tirando fotografias. Veio andando e se depara com a cena: Mário com a mão no "peitão" da intérprete. "Ah, desculpe...". ele disse. Não, fica aí... é que estou com vertigem. Conte a história e Joaquim ficou absolutamente impressionado. Os russos passavam pela gente e nem olhavam. Eu com a mão no peitão, no maior amor. Quando chegamos ao Brasil tivemos que explicar essas histórias todas para o Jabor e rimos muito."

O Cinema Novo tinha o lado psicanálise. Nos filmes, o inconsciente brasileiro explodia nas favelas, no sertão, na geral do Maracanã. Joaquim, como boa parte da intelectualidade carioca, fazia análise. Numa das sessões chegou ao consultório do analista descalço, cigarro numa mão e uma garrafa de uisque na outra. Ainda não inventaram terapia que dê a mesma satisfação que uisque e cigarro. A psicanálise russa, ao que parece, chegou perto...

Completando a estadia em Moscou, Joaquim Pedro é assediado por um grupo de fãs de Montgomery Clift, confundido com o galã não-conformista da América, que era o seu grande ídolo. Joaquim, achava Clift o máximo, imitava um pouco o jeito dele no filme, *Um Lugar ao Sol*, de George Stevens, com Elizabeth Taylor, de 1951. As fãs moscovitas do americano caíram em cima de Quincas, que sempre foi um homem muito bonito. Mesmo tentando escapar, o cineasta brasileiro acabou dando uns autógrafos. As russas ficaram satisfeitíssimas.

Sangue mineiro

O Padre e a Moça é um reencontro de Joaquim Pedro com Minas Gerais. Liturgia da pedra, pureza e rigor como na poesia de Drummond. Lirismo e violência da terra, como no cinema de Humberto Mauro. O primeira longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade tem algo raríssimo no cinema, a impressão de um recomeço radical, do olho que vê pela primeira vez, livre e espantado com sua liberdade. Humildade e crença no cinema como em nenhum outro dos seus filmes.

O concurso de roteiro da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), dirigida por Cláudio Melo e Souza, premiou oito filmes. Entre eles, *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro, baseado num poema de Carlos Drummond de Andrade. A relação do Cinema Novo com a literatura era cada vez mais forte. Necessidade de reler o Brasil, atualizar, reinterpretar a cultura letrada. Os outros roteiros premiados foram: *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr., baseado em José Lins do Rêgo, *A hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, tirado de Guimarães Rosa e *O Desafio da Fera da Penha*, que viraria *O Desafio*, de Paulo César Saraceni.

Joaquim Pedro e Mário Carneiro partem para o Sêrro, em Minas Gerais, para preparar *O Padre e a Moça*. Começava o ano de 1964. Aventura política no Rio de Janeiro de Carlos Lacerda, Golpe Militar, e a aventura estética e o reencontro com o cinema, na Minas de Humberto Mauro.

O Padre e a Moça é um filme singular. Rompe no estilo, na mise-en-scène, pelo rigor dos enquadramentos, no uso do plano-sequência, com qualquer filme anterior do cinema brasileiro. Se tinha precedentes era um certo cinema de costumes mineiro. Mas trata-se de uma afinidade apenas temática. *Brasa Dormida*, de Humberto Mauro, também fala desses "sonhos e desejos abafados, que ainda não vieram à

tona, ocultos no ambiente do interior mineiro”, como observa Ricardo Gomes Leite. Minas sempre foi um polo importante de cinema. Além de Humberto Mauro e do ciclo de Cataguases, a crítica mineira, atuante desde os anos 50, iria descobrir o Cinema Novo e lançar jovens cineastas e críticos saídos da geração de cinéfilos mineiros. Ricardo e Maurício Gomes Leite, Carlos Alberto Prates Correa, José Haroldo Pereira, saíram de Minas.

“Quando Joaquim Pedro de Andrade e Roberto Santos anunciaram, em 1964, que iriam realizar dois longas-metragens no interior do Estado, *O Padre e a Moça* e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, houve um verdadeiro rebuliço entre os sócios do Centro de Estudos Cinematográficos [cineclube que formaria várias gerações de cinéfilos mineiros], ansiosos por testar na prática a validade de suas longas discussões que aconteciam na sobreloja do edifício do Cine Art-Palácio. Os diretores logo iriam contratar os jovens e entusiasmados cineclubistas como assistentes, entre eles Prates Correa, Geraldo Veloso e Flávio Werneck.”

O entusiasmo dos críticos e membros do CEC foi tão grande que, diz Ricardo Gomes Leite, “toda a diretoria do cineclube se deslocou para os locais das filmagens, deixando-o acéfalo e forçando a convocação de uma nova geração de cinéfilos para dirigi-lo”. O lirismo de Humberto Mauro daria lugar à abordagem mais crua dos novos filmes, onde surgiam temas comuns como o da “forte influência da igreja na comunidade, o sexo proibido e visto como sinal de libertação e a ironia”, escreve Gomes Leite. Temas que aparecem em *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro e no curta *metragem O Milagre de Lourdes*, de Carlos Alberto Prates Correa, sobre um padre perseguido e acolhido por uma prostituta.

Como fazer de um poema, cinema? *O Padre, a Moça*, poema que inspirou o filme de Joaquim Pedro faz parte do Drummond mais “dissonante”, “intelectualista” do livro *Lição de Coisas*, lançado em 1962. O poema começa onde o filme acaba. “O padre furtou a moça, fugiu” é o primeiro verso de Drummond

que trata em dez atos da espetacular e metafísica fuga. Mas é difícil pensar em imagens, quando a poética é quase o corpo da letra, escrita pura.

No filme, Joaquim Pedro cuidará de ambientar a história. Toda a sequência inicial, humilde e lírica, da chegada do padre na cidadezinha. A mula trôpega subindo a imponente serra. Os personagens são apresentados num clima de luto, inércia e miséria. O velório do velho padre que será substituído. Os conflitos são estabelecidos. Seu Honorato (Mário Lago), "dono" da moça, Viturino (Fauzi Arap), pretendente bêbado, os velhos desdentados e as beatas enrugadas que cobiçam e condenam Mariana (Helena Ignez), a beleza prisioneira da morte e miséria.

Como nos filmes anteriores, Joaquim Pedro pára por um instante a narrativa e faz análise sociológica. Toda a parte inicial do filme mostra a pobreza e abandono do lugar, o regime de subserviência dos garimpeiros, que entregam as últimas pedras de diamantes do solo exaurido a Honorato. Outra cena mostra o endividamento dos trabalhadores. Trocam diamantes por mantimentos e ferramentas. "O diamante alumia feito uma estrela no meio de todas as pedras. Quem acha um, não pára de procurar nunca mais", diz Honorato. Sedução, desejo e escravidão, temas do filme.

"O Negro amor de rendas brancas", verso do poema de Drummond, surge no filme como pathos e destino, natural e inelutável, mas também, e principalmente, como linha de fuga. Fugir do "dono" que a quer para noiva, fugir do bêbado, da miséria, do conformismo dos velhos, do desejo morto na cidadezinha que um dia já sentiu a vibração do dinheiro e o brilho dos diamantes, antes de exaurir.

O filme cresce quando foge. A dificuldade de Joaquim Pedro na adaptação e complementação do poema de Drummond era chegar à fuga, ponto de partida do poema. "Joaquim pega a cena da fuga do padre e a prolonga numa grande sequência que está por todo o filme. Como se fosse uma fuga de Bach que de repente teve que ter um longo intróito [introdução] e um

moderato cantabile [andamento] que ficou um pouco excessivo”, diz Mário Carneiro. São duas faces do mesmo problema. A batina, o corpo negro, o leito conjugal, a estagnação, a morte e a linha de fuga. O corpo jovem e o desejo de Mariana/Helena arrebatando todo o cânone no seu vestido branco, a sandália displicente na mão.

As sequências finais da fuga pelo sertão mineiro em *O Padre e a Moça* só são comparáveis (intimismo e épica) em força e simbolismo às sequências de espera e fuga em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O cinema atinge ali uma pureza e sofisticação inigualáveis. Os dois personagens encaram o vazio da fuga. Silêncio e contenção no teatro natural, terra branca, árida, arena limitada pelas serras. O padre, Paulo José, marcha em silêncio, com a obsessão e tenacidade dos condenados. Mariana vai atrás, fala e provoca. “Acha que sou bonita? Por que não olha pra mim? Mariana aceitou fugir porque sabe que não vão chegar em Diamantina. “Por isso eu vim”, diz.

Como as tentações e provações no deserto, o padre se volta para o seu demônio, belo: “Estou olhando e não estou sentido nada, só raiva. Quero bater na tua boca pra ela ficar quieta. Volta se quiser.” O ato de amor que se segue a tal recusa, é precedido por choro e exasperação. A cena em que Mariana sofre e se oferece, ajoelhada, é de um formalismo e preciosismo drummondiano, cinema puro. Não vemos nada, apenas Paulo José girando, girando, emoldurado pela serra, olhos fixos, sobre algo que se oferece no chão árido e que o atrai. Ele se inclina, como se comungasse. Corpo-hóstia. Liturgia. A câmera mostra o lábio do padre pousado num ombro nu de mulher, é a câmera que desliza pelas suas costas. O comentário de Sylvie Pierre sobre a cena é cravado: “Como é preciso crer no cinema, na sua gramática, nas suas regras, como o arquiteto crê no seu cimento, na sua pedra, para filmar cenas como essa”.

Joaquim definia sua obra como “um filme intimista, sobre a “dificuldade de viver e amar. A figura do padre é a figura-

limite deste problema, a impossibilidade de relação com outra pessoa representada fisicamente pela batina". Mas num certo momento, o tema do pecado, do desejo, da queda dá lugar a algo mais terrível e profundo que está no poema de Drummond e que Joaquim Pedro capta de forma singular. Uma angústia metafísica, que nem o sexo, nem Deus, nem a batina, nada, poderia extinguir.

Todas as sequências do impasse, antes de voltarem para a cidadezinha, derrotados, mortificados, e depois quando tornam a fugir e chegam na gruta, estão impregnadas desse vazio/pleno dos versos de Drummond:

E de tanto fugir já não fogem não dos outros
mas de sua mesma fuga a distraí-los
Para mais longe, aonde não chegue
a ambição de chegar:
área vazia
no espaço vazio
sem uma linha
uma coroa
um D.

No filme, a câmera obstinada segue o padre num ir e vir sem qualquer continuidade de direção. Cria um espaço puramente cinematográfico. Off. Vazio. Deserto. Fuga que é também prisão. O filme termina exatamente como o poema que destaca a palavra MASSACRE. Os amantes chegam numa gruta. Se olham. Se amam. Só interessa o Ato, a contingência da carne. Bênção. Lá fora uma fogueira é acesa pelos perseguidores e a fumaça começa a entrar na gruta. Drummond: "Ninguém prende aqueles dois,/aquele um/negro amor de rendas brancas."

Para se ter uma idéia de como o filme "fugia" de uma certa configuração política e estética da época, mesmo dentro do Cinema Novo, basta dizer que a grande polêmica travada em torno do filme foi suscitada pela representação do povo como subserviente, conformado, apático. Além da campanha da Igreja

para tirá-lo de cartaz, pois desmoralizava o clero. O filme desagradou a Igreja conservadora e a esquerda progressista, por mostrar a miséria da população de São Gonçalo do Rio das Pedras, vilarejo esquecido na Serra do Espinhaço, no interior de Minas. O partidão e o CPC não engoliram aquele povo fazendo figuração, dócil, enfermo, bêbado.

“Foi uma guerra ideológica danada, com o Vianinha, sobretudo, e a turma do CPC. O stalinismo mandava que o povo fosse exaltado, e não mostrado no seu estado de miséria. A aparição daquelas figuras provocou uma reação iracunda do CPC, que culminou num grande bate-boca que eu tive com o Viana, na casa da Nara Leão, em que ele dizia que Joaquim devia ser proibido de fazer cinema, que era um filme contra o povo, um filme de aristocratas, tinha uma visão negativa do povo e tal.”

O bate-boca quase acabou em agressão, conta Mário Carneiro que defendia a posição de Joaquim de mostrar as coisas como eram e disparou: “Viana, você tem que desentranhar o fascismo de dentro do comunismo, senão vai ser fatal. Vocês são do Partidão...” Vianinha quis sair na porrada e foi contido pelo “poder moderador” de Ferreira Gullar: “É um absurdo proibir, como é que se pensa uma coisa destas. Só querer proibir já me parece uma coisa altamente fascista e lastimável.”

Final da história. Vianinha foi julgado pelo CPC que considerou sua atitude inadequada. “Foi obrigado pelo CPC a ir até o meu ateliê e me pedir desculpas. Também teria que dar uma volta comigo pelo quarteirão ouvindo todos os meus argumentos, fossem quais fossem. E ele veio humildemente e me pediu desculpas e ouviu tudo.” As críticas eventuais que o próprio Joaquim fazia ao filme eram de ordem puramente cinematográficas, “jamais do ponto de vista moralizante da esquerda infantil”, conclui Mário. O filme foi tolerado pelo CPC, que o tinha considerado “alienado”, com a Igreja não houve acordo, continuaria taxando-o de herético e desmoralizante.

A falta de infra-estrutura da cidadezinha de *O Padre e a Moça*, seu isolamento, dificultaram as filmagens. Ao mesmo tempo, o clima de decadência da cidade, o abandono, o fato de ainda ter resquícios do garimpo influíram na escolha como locação. A natureza, a paisagem, a beleza da Serra do Espinhaço, a Gruta de Maquiné, tudo está absolutamente integrado à forma do filme. Para a equipe que participou das filmagens, entretanto, a escolha tinha menos glamour:

“Com sua vocação para a dificuldade, Joaquim foi buscar uma cidade a duas horas de Diamantina. Não havia água, nem esgoto, nem luz, era um desconforto absoluto. Muita doença de Chagas, quantidade enorme de pessoas com bócio, falta de iodo, povo bem carente. Até as prostitutas, que aparecem como figurantes no filme eram extraordinariamente feias”, descreve o fotógrafo Mário Carneiro. Diante da precariedade, Joaquim decidiu passar um mês preparando o local para as filmagens, apesar dos protestos de Luiz Carlos Barreto, que era o produtor. Como Mário Carneiro também era arquiteto, ele o nomeou para fazer obras: banheiros, instalações sanitárias, pois não havia nada disso no lugar.

Mário tratou das obras, mas sua contribuição ao filme e ao cinema brasileiro é a magnífica fotografia. Referência obrigatória quando pensamos na adequação entre tratamento visual, tema e forma. *O Padre e a Moça* é considerado um dos mais belos filmes preto e branco do nosso cinema. Batina negra, vestido branco, o contraste da fotografia pontua, tensiona, empurra a trama. “Negro amor de rendas brancas”, esse contraste do preto com o branco vinha do poema, diz Mário Carneiro:

“Eu queria que o filme se desenrolasse como os jogos de luz e as passagens do escuro ao claro em *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni. Procurava um movimento de atração e repulsão entre o padre e a moça. Eram idéias da época, eu estava a mil com a gravura e tinha tendência a ver o cinema como um mural em movimento, como a narrativa dos muralistas, Giotto. Tentava fazer uma fotografia em duas dimensões, em

vez de buscar uma profundidade, não furar o quadro. Era uma outra relação da figura e fundo. Um modismo da época que criava um clima de artes plásticas contra artes cênicas."

As diferenças de concepção sobre a fotografia do filme, criaram discussões e desentendimentos entre o diretor e o fotógrafo. Joaquim Pedro tinha cultura visual, fez estágio, a pedido do pai, no setor de restauração do Patrimônio Histórico de Minas, em Congonhas, onde descobriu a obra de Aleijadinho. Mas, no cinema, apesar de toda a experiência em *Couro de Gato* e *Garrincha*, Joaquim estava impressionado com as filmagens de *A Rebelião em Vila Rica*, em que foi assistente de direção. O filme levou metade do estúdio da Vera Cruz para Ouro Preto, inclusive os eletricitistas italianos. Era um outro cinema, "uma coisa complicada, difícil, que exigia muita luz. Joaquim chegou a achar que precisaríamos de arcos voltaicos, estúdios montados no exterior, como em *A Rebelião*."

Mário Carneiro acreditava, ao contrário, que poderia usar sua experiência com a câmera 16mm, filmando na mão e usando seus postulados vindos da pintura. "Joaquim não acreditava muito nesse meu amadorismo e rolava de rir quando eu dizia que para se filmar em cores era muito melhor sem sol, sem contraste nenhum, porque na pintura de Matisse, por exemplo, a sombra foi eliminada. Para se chegar ao máximo de cor, tinha-se que eliminar o duplo volume, senão se criava uma dupla linguagem, dramática e visual, o kitsch dos filmes da Carmem Miranda no cinema americano."

Enquanto Joaquim e Mário discutiam seus pressupostos, a lente da câmera reflex, de 25mm, se desregulou e não dava foco. Joaquim Pedro, e sua proverbial teimosia, insistiu para que Mário continuasse fotografando, pois as lentes tinham sido revisadas há pouco tempo e poderiam acertar o foco medindo pela trena e consultando a tabela do fabricante da câmera. Valia a tabela, não o olho. O resultado foi uma semana de filmagens perdidas, com todo o material desfocado:

"Joaquim tinha umas implicâncias, umas cismas, acreditava mais no que estava escrito. Ele olhava e também achava fora de foco, mas alguma coisa mandava continuar. Mas foi bom ter perdido esse material, porque a lente de 25mm era inexpressiva, não era ideal e alertou para vários erros que iam ser cometidos. Mandamos vir outras lentes e houve tempo de se repensar, experimentar outras lentes...Eu gostava muito da 50mm, que já era uma semi-teleobjetiva, se aproximava mais da minha idéia do bidimensionalismo."

As discussões sobre a fotografia influenciavam todo o resto do filme, principalmente a direção dos atores. Joaquim Pedro: "Uma das discussões que eu tive com o Mário nessa fase foi sobre o trabalho com a interpretação dos atores em determinadas cenas." O resultado da direção de atores, preocupação constante em todo o cinema de Joaquim Pedro, sumia na fotografia: "a expressão fantástica que eu tinha conseguido, depois de procurar os mais variados caminhos para inventá-las junto com o ator, aparecia em contra-luz, por exemplo."

Paulo José, o padre, tinha assumido o papel depois que o ator contratado, Luis Jasmim, um artista plástico baiano, pegou uma hepatite antes das filmagens. A vinda de Paulo José foi acertada de Minas com um telefonema para Sarah que foi procurá-lo no mesmo dia no Teatro Opinião. Paulo José dá uma interpretação ao mesmo tempo mortificada e passional ao padre. Os atores exigiam atenção, segundo Mário Carneiro. "Fauzi Arapi, queria muita explicação, ia para a máquina de escrever e trazia várias páginas sobre o que ele pensava do seu personagem, dava sugestão de modificação de diálogos e roteiros super complicadas. Mas tinha certos excessos interpretativos que deixavam Joaquim desesperado. Helena Ignez era uma pessoa mais maleável, afável, mas mulher também exige muita atenção. Os velhos atores, Mário Lago, eram os mais tranquilos".

Por toda as complicações técnicas e dificuldades de filmagens, durante muito tempo Joaquim Pedro não acreditou

que a fotografia de *O Padre e a Moça* fosse a beleza que é. "Esse filme, como foi muito difícil, eu passei anos e anos sem rever. Só fui vê-lo de novo em Rotterdam, numa retrospectiva de filmes meus, quando *O Padre e a Moça* despertou muito interesse no público. Ali eu percebi uma coisa que quando retornei ao Brasil conversei com o Mário: ele tinha razão. A fotografia nesse filme é memorável porque de repente ele preferia o conjunto da imagem ao detalhe do rosto do ator. Em vez de uma opção, digamos, dramática de iluminação, ele tinha uma solução pictórica, plástica. Ele apreendia não só o pormenor revelador humano, importante, mas sobretudo o que o envolvia, a ambiência, o jeito."

Joaquim Pedro levou exatos 19 anos, o Festival de Rotterdam, na Holanda, foi em 1984, para reconhecer que estava errado. Na época, lembra, reclamava: "Ô, Mário, você está fazendo gravura, e nós aqui estamos fazendo cinema". Depois percebeu que o que Mário conseguiu na imagem talvez fosse mais importante do que ele pretendia: "Não a luz no rosto do ator, mas a informação que vinha do contexto em que tudo estava envolvido. Era algo realmente inédito e cheio de carga", conclui Joaquim num depoimento dado a quatro jovens entusiasmados (eu mesma, David França Mendes, Vicente Amorim e Pedro Rêgo), no vídeo *Fotógrafos de Cinema*.

Muitas vezes o filme se faz contra todas as possibilidades, teorias, determinações, impõe sua lógica ao diretor, ao produtor, ao fotógrafo, *monta-se*. *O Padre e a Moça* foi uma dessas primeiras provações na carreira de Joaquim Pedro. A montagem, de Eduardo Scorel, outro grande amigo e colaborador, também seria problemática. O filme ficou com quase quatro horas de duração. O personagem de Fauzi Arap, Viturino, pretendente da moça, foi quase todo cortado. "O que aliviou boa parte da trama, ainda mais porque o personagem estava um pouco canastrão", comenta Mário Carneiro.

Eduardo Scorel, teria grandes problemas para fazer os cortes na montagem. O filme é em boa parte estruturado em

planos-sequências. Daí inclusive a tensão e pressão, o tempo interno de cada tomada, que dá força ao filme. Como cortar um plano-sequência? Escorel faria uma montagem preciosa, cronometrada, até atingir os 90 minutos finais.

Vendo o filme na tela, enxuto, preciso, rigoroso em sua estética, na sua "lição de coisas", nenhum crítico ou espectador pode imaginar a aventura, o processo de produção, o mundo caótico de onde saiu tal estética. Cada vez mais me interesse pela gênese das obras, processo de criação, baús, rascunhos. Ali aonde tudo ainda é indeterminação, forma plástica, gênese.

O Padre e a Moça encerra um ciclo na carreira de Joaquim Pedro. Nenhuma imagem melhor para esse fim provisório, tão carregado de sentidos, que a Gruta de Maquiné, no final do filme, sendo tomada pelo fogo e fumaça branca que vai asfixiar, liberar os amantes. A filmagem da cena quase acaba num acidente grave. "Joaquim mandou fazer uma fogueira do chão até o teto da gruta. Alguém disse que aquilo era uma loucura, que o fogo ia entrar lá dentro. Joaquim apostou que não. A equipe filmava dentro da gruta com os atores quando o fogo invadiu pela abertura. Uma coisa infernal e a gente sem poder sair. Foi terrível. Até que alguém conseguiu abafar o fogo com pedras e conseguimos escapar, todos chamuscados, com queimaduras leves. Joaquim precisava do risco. Tinha essa coisa meio heróica de ter que se arriscar."

Quando o filme foi lançado em 1965, a crítica foi fria, acusava Joaquim de formalista. Comparavam negativamente o tom intimista de *O Padre e a Moça* com o caráter épico e grandioso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e de outros filmes do Cinema Novo. Glauber foi o primeiro a protestar e a mostrar que o filme de Joaquim Pedro estava à altura de Dreyer, Bresson, Resnais, Bergman. Glauber sai em defesa do filme: "O seu silêncio é o grito; a música de câmara tem o mesmo valor da sinfonia. Antônio das Mortes nunca poderia se desencadear em Diamantina assim como os silêncios de Diamantina nunca poderiam povoar Sodoma. Se formos negar a

liturgia estilística de *O Padre e a Moça*, rasguemos a obra de Drummond (da qual Joaquim se aproxima não pelo tema mas pelo estilo), queimemos a obra de Cornélio Pena (da qual Joaquim se aproxima pela atmosfera itabirana)." Com *O Padre e a Moça*, o Cinema Novo fazia metafísica, primeira torção do cinema de Joaquim.

A revolução florida entrou pelo cano

"O seu silêncio é o grito", a frase de Glauber, sobre *O Padre e a Moça*, poderia definir a situação política que começava a se instalar com o Golpe Militar de abril de 1964. No mesmo ano em que nasceu Alice de Andrade, a primeira filha de Joaquim, com Sarah. A casa da Nascimento e Silva estava em obras. "Desfiguramos o projeto original que era muito bonito. O escritório do Dr, Rodrigo virou nosso quarto, o terraço virou uma sala", diz Sarah. Glauber filmaria algumas cenas de *Terra em Transe* lá.

Quando o Golpe estourou Sarah estava grávida de Alice. Acompanhavam o noticiário pelo rádio e TV. "Recebi um telefonema de uma amiga: 'Jango caiu. É a direita no poder', foi a última coisa que falei no telefone, antes dos *grampos* e da auto-censura", conta Sarah. No dia seguinte, pegam o fusca de Joaquim e saem para ver o que estava acontecendo nas ruas. "Eu dizia para Joaquim, o Brasil inteiro vai parar. Nenhum operário vai aparecer na obra. E quando saímos ficamos chocados com a 'normalidade' das coisas. Não havia indício de nada. As pessoas continuavam levando a vida da véspera. Fomos a UNE, vimos gente festejando o Golpe na praia. Os operários vieram trabalhar. Que ilusão, a nossa!"

Começavam as perseguições políticas. Sarah sofreria duas denúncias, na Faculdade de Filosofia e na escola secundária onde dava aula. Respondeu aos processos grávida de Alice. Num deles, movido pelo Estado, depois de depor ficou esperando o resultado até à meia-noite. Foi absolvida por falta de provas. No mesmo dia, rompeu a bolsa d'água e Alice nasceu prematura, com oito meses, no dia 19 de setembro de 1964. "Era muito *stress*. Joaquim ficou nervosíssimo e disse que matava aquele General se alguma coisa acontecesse a mim ou a Alice. Depois a barra acalmou pra mim, até 1969, quando me

cortaram sumariamente da Faculdade de Filosofia. Mas pesou pra Joaquim.”

Na Faculdade de Filosofia, o cineclube seria alvo de perseguições. Plínio Sussekind da Rocha é preso acusado de ter fornecido a cópia de *O Encouraçado Potemkim* que agitou os marinheiros brasileiros. A História repetia o filme. Na Rússia, a revolta dos marinheiros acabou na Revolução de 1917. No Brasil, na Redentora de 1964. Na Rússia, o exército marchava contra os revoltosos. Aqui, a polícia invadia a Faculdade Nacional de Filosofia para apreender a cópia do filme comunista que “incitou” à revolta. A única pessoa que visitou Plínio Sussekind da Rocha na prisão foi o pai de Joaquim Pedro, Dr. Rodrigo, que não era de esquerda, nem se manifestou contra o Golpe Militar, mas apoiava o cinema. Rodrigo M. F. de Andrade iria financiar a recuperação da única cópia de *Limite*, trabalho precioso e caro feito por Saulo Pereira de Melo e bancado pelo Patrimônio Histórico.

O Golpe Militar abortou uma revolução cultural em curso. Rompeu, desnor-teou, zerou muitos projetos, e acabou precipitando a busca de novos referenciais estéticos e políticos. A juventude janguista era Bossa Nova, Cinema Novo, CPC. A Jovem Guarda flertava com a cultura de massas. E de repente: “A revolução florida entrou pelo cano. A aliança marx-bossa-ipanema-estudantil-frescura dará lugar à operário-camponesa desta vez para o pau a morte ou a república popular brasileira”. A frase de Rogério Duarte, numa carta para Glauber Rocha de 13 de abril de 64, resume o sentimento de perplexidade diante dos fatos.

Na véspera do Golpe Militar, os estudantes e intelectuais se reuniram na sede da UNE. Joaquim pega o carro e vai para lá com Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. Saraceni descreve os discursos inflamados de Corbisier gritando pela revolução marxista e Ferreira Gullar anunciando que as coisas estavam sob controle. Joaquim Pedro, Gustavo Dahl, Saraceni e Luis Carlos Saldanha saem da reunião e conversam na porta da UNE. Resolvem tomar um chope no Lamas.

"Fomos os quatro andando tranquilamente para o carro do Joaquim, quando um outro carro, passando em alta velocidade pela Praia do Flamengo em frente à UNE, dá uma rajada de metralhadora, exatamente no local onde conversávamos. A idéia do chope no Lamas nos tinha salvo", conta Saraceni no seu livro de memórias.

Joaquim pega o carro e vai com os amigos para a Faculdade de Filosofia avisar do atentado à UNE. "Tiros de metralhadoras, nos atiramos no chão, fuzileiros vieram ao nosso encontro, Gustavo correu. Eu, Joaquim Pedro e Saldanha gritávamos que éramos da UNE, a favor de Jango. Tive medo que atirassem no Gustavo. Ficou tudo ok 'estamos do mesmo lado'. No dia seguinte Flávio Cavalcanti anunciava o golpe", relata Saraceni. Jango estava exilado. O novo Presidente do Brasil era o Marechal Castelo Branco.

O Padre e a Moça é lançado em 1965 com o selo Difilm. Estava fundada a distribuidora do Cinema Novo, uma tentativa de autonomia dos cineastas na área da distribuição, onde muitas vezes se estrangula e aborta a carreira de um filme. A Difilm funcionava na rua Senador Dantas nº 20, no Centro da cidade. Entre os onze sócios estavam: Joaquim Pedro, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto, Zelito Viana, Roberto e Rivanides Faria, Marcos Faria. A Difilm iria se dissolver em 1968, com a venda das cotas para Luis Carlos Barreto.

Militância política e estética. Estamos em 1966. O Marechal Castelo Branco abre a conferência internacional da OEA no Hotel Glória. Na entrada do Hotel, oito rapazes de paletó e gravata enfileirados, mãos para trás, aguardam a chegada do figurão americano que presidirá o encontro ao lado do Marechal Castelo Branco. O carro das autoridades pára em frente do Hotel e eles descem. Os nove rapazes dão um passo à frente e em silêncio estendem uma faixa enorme com a frase: "Abaixo a Ditadura". Perplexidade. A polícia não reage. Estavam acostumados a prender operários, favelados, negros,

pobres. Aqueles rapazes de classe média engravatados em frente a um hotel de luxo não eram os suspeitos de sempre. Percebendo a hesitação da polícia, os oito se entregam. Tiago de Mello, o nono, não entendeu e fugiu. A prisão era o fato político que queriam provocar. No dia seguinte *O Globo* publica matéria dizendo que "um bando de moleques fechou conferência da OEA". Os moleques eram Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antonio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony e o embaixador Jaime Rodrigues. "Octeto do Glória", os "Oito do Glória", como Glauber iria retratar num desenho feito na prisão. Era a primeira manifestação contra a ditadura com repercussão nacional e internacional.

Na cela, os prisioneiros recebiam comida e presentes entregues pelos carcereiros. Sarah, o pai Dr. Rodrigo e a filha Alice, com dois anos, vão até lá, mas não podem ver Joaquim. Visitas não eram permitidas. A prisão durou dez dias, no prédio barra pesada na Barão de Mesquita, quartel da polícia onde muita gente seria torturada e morta pelo regime. Joaquim fica impressionado com a liderança de Glauber. O baiano organiza todos os horários da cela. Horário da ginástica, do sol, da meditação, de leitura e horário de palestras, onde cada um expunha um tema ou idéia. A origem do filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro, claustrofóbico, violento, remonta a experiência da prisão, diz Mário Carneiro.

Havia uma dimensão psicológica violenta, nisso tudo. Joaquim era extremamente observador. Às vezes ficava profundamente meditativo, ensimesmado. "Uma noite, eu dormia na parte de baixo do beliche e ele em cima, vi uns pedaços de unha caindo. Era Joaquim roendo, arrancando as unhas. Levantei e fiquei conversando com ele, baixinho. Ele tinha um pouco de claustrofobia e isso na prisão é um horror. É como se ter medo de altura e ser obrigado a ficar numa torre. Joaquim estava muito angustiado pelo fato de estar preso. Eu, super analisado, tentava contornar a situação. Sugeri que ele

desse uma volta, fosse ao banheiro. Na verdade eu também tinha medo, podia dar tudo errado. Estavam pedindo quatro anos de cadeia para a gente", conta Mário.

Na prisão, Joaquim descobria o lado esculhambado da ditadura e do Brasil. Ali, o sargento podia ser seu amigo, elementos incorruptíveis conseguiam jornal. Os presos comuns ficavam embotados, 80 numa cela. Na outra, só oito. Os presos reclamavam do "fedor" dos queijos franceses trazidos por Marie, mulher de Márcio Moreira Alves. Tudo isso Joaquim anotava, ficava em silêncio muito tempo. Na época não disse nada. Mais tarde procurou Mário Carneiro entusiasmado dizendo, "foram liberados os Autos da Inconfidência, um calhamaço fantástico com os depoimentos dos presos, arrancados sob tortura...me lembrou a nossa experiência na prisão. Acho que vou fazer um filme sobre isso." Faria *Os Inconfidentes*, em 1972, mas antes explodiria com *Macunaíma*.

A saída da prisão aconteceu depois de um abaixo-assinado organizado por David Neves com assinatura do Papa. Mundos estranhos se cruzavam. Na verdade todos ali tinham algumas garantias, eram filhos ou amigos de pessoas importantes e influentes. Mas David Neves, cineasta, poeta, muito amigo de Joaquim, tinha conseguido um milagre. Por interferência de um patriarca da Igreja Católica, confessor do cineasta Vittorio De Sicca e grande amigo do Papa, os oito do Glória, a maior parte ateus, saíram da prisão por pressão e com as bênçãos de sua Santidade.

No mesmo período acontecia o Festival de Brasília de 66. Onde o filme *O Desafio*, de Paulo César Saraceni era exibido com licença especial da censura. *O Padre e a Moça* ganharia o prêmio de Melhor Fotografia em Brasília. Magnífica fotografia em preto e branco de Mário Carneiro motivo de elogios também no Festival de Berlim daquele ano. Joaquim teve um rompante de ciúme. "Não faço filme pra botar azeitona em empada de fotógrafo", desabafou com Mário. Só muito tempo depois, quando reviu o filme no Festival de Rotterdam, em 1984, reconheceu o arrojo e beleza da fotografia do amigo.

O prêmio pela direção de *O Padre e a Moça* seria ganho no Festival de Cinema de Teresópolis, em 1967. Mas, complicado esse Joaquim, quando ganhou seu prêmio quis passar adiante, para Paulo César Saraceni, que concorria com *O Desafio*, filme político, de provocação ao regime. No júri Vinícius de Moraes, José Sanz e Manuel Bandeira, com pneumonia e 80 anos, que só aceitou sair do seu beco no Castelo e se deslocar até Teresópolis por admiração a Joaquim Pedro. *O Padre e a Moça* confirmava o talento do diretor de *O Poeta do Castelo*. O prêmio de melhor direção era dele.

Joaquim estava dividido entre o problema estético, a primorosa direção de atores, a genial concepção visual e dramática que seu filme representava e a urgência política, o "desafio" lançado e explicitado no filme de Saraceni, de combate ao regime. Na hora de receber o prêmio, Joaquim foi político: "Eu gostaria de passar esse prêmio para Paulo César Saraceni por *O Desafio*. Acho que o filme dele é que devia ter ganho e não o meu". O poeta Bandeira dá um grito lá de trás: "O que é isto!!? O que é isto??! Ô Vinícius, você me tira da cama para eu dar o prêmio e agora o Joaquim fica querendo passar para outro". E começou uma gritaria no cinema. Uns aplaudiam, outros xingavam, foi uma balbúrdia, conta Mário Carneiro.

O prêmio de melhor direção ficou com *O Padre e a Moça*. *O Desafio* recebeu uma menção "pela coragem do tema e da realização". Entre os premiados, *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr, como melhor filme. O Cinema Novo se dividia entre a política e a estética. Procuraria a síntese entre os polos. "A Revolução é uma eztetyka", escreveria Glauber que fez *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. A ditadura sufocava. Cabia, sim, o protesto político de Joaquim Pedro e Saraceni. Mas também, o brado poético de Bandeira defendendo a estética.

Fechando a tumultuada premiação de Teresópolis, entra em cena Mazzaropi, grande ídolo de um cinema popularesco e ingênuo, o anti-Cinema Novo. Só então a platéia, que esperava

o ídolo, se manifesta. O dilema estético-político que rolava na premiação só mexia com os brios e convicções do pequeno grupo do Cinema Novo. O povão vibrava mesmo era com Mazzaropi e a Chanchada. Joaquim Pedro foi um dos raros diretores do Cinema Novo que conseguiu transpor esse abismo. *Macunaíma*, *Guerra Conjugal*, *Vereda Tropical*. Esses filmes apontavam para a imponderável síntese erudito-popular, modernismo e chanchada. Inteligência crítica de um malandro esteta.

Cinema Novo Cidade Nova

Dez anos de Cinema Novo. Seis anos da construção de Brasília. Em 1966, Joaquim Pedro fará dois documentários sínteses e símbolos de uma geração que inventava um projeto de futuro ficcionando o seu passado. Retomada, reflexão, balanço de um pretérito imperfeito, passado-contemporâneo em construção. *Cinema Novo (Improvisiert und Zielbewusst)*, lançado em 1967, produzido pela ZDF, TV alemã, refletia o crescente interesse no exterior pelo cinema que surgia no Brasil. Os cinemas novos explodiram em diferentes países. Na Alemanha, em 1962, jovens cineastas assinavam, no Festival de Oberhausen, um manifesto do "novo cinema alemão", ponto de partida de onde surgiria mais tarde o cinema de Straub, Schlöndorff, Kluge, Syberberg, Fassbinder, Herzog, Wim Wenders. O novo cinema alemão recebeu influências do Cinema Novo brasileiro que por sua vez foi influenciado pelo neo-realismo italiano que por sua vez marcou a *Nouvelle Vague* francesa que iria reciclar o cinema verdade americano que serviria de modelo ao cinema latino-americano...Enfim, o moderno cinema brasileiro se integrava e diferenciava num contexto de renovação internacional.

Cinema Novo, documentário em preto e branco feito em 16mm, mostra esse novo cinema que se fazia improvisando, resolvendo impasses, criando as condições de seu próprio surgimento. No Brasil, como em outros países, era como se o cinema começasse do zero. Foi essa a sensação que François Truffaut sentiu quando passou por aqui, vindo do Festival de Mar del Plata, levado por David Neves, do setor cultural do Itamaraty, para conhecer a velha Líder, na rua Álvaro Ramos em Botafogo. Truffaut viu em que condições eram feitos os filmes do Cinema Novo. Equipamentos obsoletos, moviolas do tempo de Méliès. Ficou comovidíssimo. Por isso premiou *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, no Festival de

Cannes de 1962, acredita o cineasta Walter Lima Jr. Deixou de premiar Bresson, Antonioni, passou por cima de toda a inteligência cinematográfica francesa em nome daquele cinema que começava. Porque no Brasil, Truffaut sentiu o gosto da primeira vez.

No documentário de Joaquim Pedro vemos esse cinema que se inventa, estética do precário, fábrica, gênese: Glauber Rocha lendo pela primeira vez o roteiro de *Terra em Transe* com os atores. Nelson Pereira dos Santos filmando *El Justiceiro*. Arnaldo Jabor montando *Opinião Pública*. Domingos de Oliveira concluindo *Todas as Mulheres do Mundo*. O lançamento de *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues. Leon Hirszman e Vinícius de Moraes trabalhando no roteiro de *Garota de Ipanema*.

A partir desse filme, Joaquim Pedro contaria com o produtor alemão K.M. Eckstein como parceiro. O alemão coproduziria *Macunaíma*. Em *Cinema Novo*, Eckstein faz a produção, assina o texto e faz a narração do documentário que ficou com 30 minutos de duração. O filme ganhou uma versão brasileira, produzida pela Cinemateca do MAM e exibida numa sessão especial do auditório da Maison de France, no dia 4 de setembro de 1967.

Estado Novo, Bossa Nova, Cinema Novo, Cidade Nova. A idéia do novo, modernismo, modernização, revolução, marca o quadro de transformações aceleradas vividas pelo país desde os anos 50. A brutal passagem do rural ao urbano, a "integração nacional" via redes de televisão, a metamorfose das cidades, canteiros de obras e oportunidades seduzindo e desenraizando deserdados da terra. Tudo isso rebate na cultura. O Cinema Novo faria essa reflexão à quente, um primeiro pensamento desse Brasil.

A arquitetura de Brasília, monumento ao novo, utopia da forma, já nasce "para sempre moderna" e em crise. É o que veremos em *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, documentário feito em 1966 e encomendado pela Olivetti do Brasil a Joaquim Pedro de Andrade. O filme, de 45 minutos, é

o primeiro feito à cores pelo cineasta. Financiado pelo departamento de publicidade da Olivetti, era parte de uma política, ditada pela matriz italiana das máquinas de escrever, de vincular seu nome à arte, à cultura, à arquitetura. Escrita e estética, o marketing "modernista" da empresa multinacional na sua ofensiva para penetrar no mercado brasileiro. O roteiro do filme seria feito por Joaquim Pedro, Luís Saia e o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, grande teórico e historiador do Cinema Novo.

De cara, os roteirista tinham uma dificuldade. Falar de Brasília, em 1966, contornando a situação política, o estado de exceção que transformou a Capital Federal em símbolo da impotência frente a ditadura. O Congresso tinha sido esvaziado do seu poder de decisão e autonomia. Brasília era um majestoso monumento fúnebre a modernidade política abortada.

"É melhor dizer o que é preciso ser dito ou não fazer", foi a anotação posta na margem do roteiro, pela Olivetti italiana que aprovaria o projeto. A observação coincidia com o tópico do roteiro que tratava da Universidade de Brasília, conta Jean-Claude Bernardet, que além de co-roteirista foi o assistente de direção de Joaquim Pedro no documentário. O setor de Relações Públicas da Olivetti brasileira deixou claro que seria impossível tocar em temas políticos.

As filmagens começaram. Foi feita uma longa entrevista com Oscar Niemeyer no seu escritório no Rio e outra, com Lúcio Costa. A equipe foi para Brasília. O filme seguiu duas linhas, diz Jean-Claude. A arquitetônica, onde entra a entrevista de Niemeyer e Lúcio Costa e as imagens dos prédios_ a Praça dos Três Poderes, o Palácio da Justiça, o Planalto, os edifícios do Congresso Nacional_, e a popular, onde surgem as questões socio-econômicas. "Para as imagens arquitetônicas, Joaquim Pedro tem enquadramentos especiais que valorizam as linhas." A fotografia em cores é de Affonso Beato. "Fazíamos travellings e tomadas usando um carro de turismo, que Joaquim insistiu para conseguirmos, e onde

fixávamos a câmera". A outra linha, popular, desloca as filmagens para as cidades satélites. "Íamos uma primeira vez, com os equipamentos, conversávamos, deixando as pessoas se acostumarem com a câmera, a luz, depois voltávamos para a entrevista". Como viviam, como tinham chegado a Brasília, como moravam os habitantes das cidades satélites? Em todos os filmes de Joaquim Pedro, esse recuo sociológico é uma constante.

O filme oscila entre a estética arquitetônica e o documentário social. De um lado a utopia modernizante da cidade e do país, as superquadras funcionais, a tentativa de sintetizar beleza, razão e justiça num só projeto. A "ética" arquitetônica modernizante previa estruturas "simplificadas e multiplicáveis, que igualariam as casas de ricos e pobres no aspecto construtivo, possibilitando a produção em larga escala de casas operárias", escreve Lauro Cavalcanti.

De outro lado, as cidades satélites, como tantas periferias urbanas de um país subdesenvolvido, feio e injusto. "Nossa tese, que conduz o filme, era que Brasília, como todas as demais cidades latino-americanas, tenderia a tornar-se um núcleo urbano cercado pela periferia", diz Bernardet. Brasília não sobreviveria ao Brasil.

A Olivetti tinha interesse em vender máquinas de escrever e não queira problemas com o governo brasileiro. "Quando tornamos a procurar a empresa em São Paulo, com o documentário pronto, todo o *staff* tinha mudado, simplesmente não estava lá nenhuma das pessoas com quem tínhamos tratado", lembra Jean-Claude. "A única observação que fizeram em relação ao documentário foi a respeito de uma imagem de um caminhão de loja de departamento parado numa cidade satélite, com as portas abertas e cheio de eletrodomésticos, geladeiras, televisão. O vendedor, dentro do caminhão, usava uma máquina de escrever para bater as notas de venda. Não era uma Olivetti". Era uma Remington. A Olivetti arquivou o filme.

Oscar Niemeyer também não gostou. Ficou uma fera, diz Jean-Claude, com a tese do documentário, de que Brasília iria reproduzir as mesmas perversões e desigualdades de outros centros urbanos brasileiros. Não gostou tampouco de Joaquim Pedro ter usado uma frase sua, um momento de hesitação em que dizia que "arquiteto não transforma a sociedade". De forma alguma ele apoiaria tal filme, explicou.

Brasília, Contradições de uma Cidade Nova chegou a ser exibido numa sessão não anunciada no Festival de Brasília de 1968, uma cópia sem correção de luz, em banda dupla, que está depositada na Cinemateca do MAM, no Rio. O filme nunca foi lançado comercialmente.

Muitos anos depois, Joaquim Pedro reencontraria Niemeyer, diz Jean-Claude. O arquiteto da utopia desenvolvimentista se aproximou de Joaquim e disse: "no fundo, vocês tinham razão". Brasília, com toda sua racionalidade urbana, rapidamente degenerou enquanto território social, reproduzindo a irracionalidade política e os desajustes do resto do país.

A margem da esquerda

O AI-5 assinado por Costa e Silva em 1968 veio como um golpe dentro do Golpe de 64. A direita da direita assumia o poder torturando, exilando, demitindo, calando quem era contra o regime militar. Averso do avesso, *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, de 67, lançava o Tropicalismo, na mesma virada de década. À margem da esquerda surgia a contracultura: pop, misticismo, drogas, desbunde, underground, psicanálise, corpo. O Tropicalismo flertava e recusava ao mesmo tempo o projeto político anterior.

Macunaíma é o grande filme dessa ruptura e passagem, o filme que sintetiza modernismo-tropicalismo-engajamento-chanchada. Um filme de síntese e ruptura na própria biofilmografia do nosso personagem. Joaquim Pedro tinha uma formação clássica. Não lia história em quadrinhos, do pop só gostava dos Beatles e não participou do Reveillon da virada de 68 na casa de Heloísa Buarque de Hollanda que marcou época pelo desbunde geral.

Apesar de ter sido informado de cada detalhe da festa e contar a história, pastelão-radical-chic, como se lá estivesse, Joaquim e Sarah passaram o Reveillon de 68 numa tranqüila casa em Arraial do Cabo. Ficaram tão entusiasmados com o lugar que compraram e reformaram uma casa de pescadores na Praia dos Anjos, ao lado da casa em que Joaquim ficara nas filmagens de *Arraial do Cabo*. Sarah gostava de mergulhar. Os dois fizeram curso de mergulho e pesca submarina no Rio, passavam horas mergulhando e pescando, *hobby* que Joaquim cultivou a vida inteira, com Sarah, com os filhos, ou com o amigo e fotógrafo Pedro de Moraes.

O gosto clássico de Joaquim o afastava do pop, do psicodelismo e da jovem guarda, movimentos da cultura de massa "internacional popular" caricaturados em *Macunaíma*. Mesmo à Bossa Nova, Joaquim resistiu no início, conta Sarah.

"Joaquim e o Carlos Sussekind, grande amigo, eram do samba, música "autêntica", diziam. Isso ainda em 1955. Joaquim tocava violão de ouvido. Tinha uma boa batida de samba. Tocava com o irmão mais velho, Rodrigo, e gostava de velhos sambinhas. "Tinha esse gosto pela música popular", diz Sarah. Dr. Rodrigo reunia na casa de Ipanema Heitor dos Prazeres com suas pastoras. Heitor era funcionário do Patrimônio Histórico. As morenas faziam coro. Eram sessões de samba completas. Mário Cabral vinha tocar piano de vez em quando. Joaquim Pedro também gostava de serenata, principalmente em Ouro Preto, onde fica a casa da família, um projeto do amigo Lúcio Costa.

O pai de Joaquim morreu em abril de 1969. Eram muito amigos, próximos até pela vizinhança física: o pai no térreo e o filho no andar de cima da casa. Joaquim sofreu muito. Dr. Rodrigo era uma figura forte, extraordinária e impositiva, ao contrário da mãe, Dona Graciema, figura doce, que tem hoje 97 anos e mora com a filha Clara de Andrade Alvim em Barcelona. Dr. Rodrigo tinha uma enorme exigência consigo mesmo e com os filhos. Quando Joaquim decidiu fazer cinema, o pai ficou preocupado. Dizia que antes era preciso ter uma boa formação científica. Citava André Gide, o escritor francês com formação em ciência, como exemplo. Dona Graciema, mãe de Joaquim, lembra do dia em que o filho chegou dizendo: "não quero mais saber de Física, vou fazer cinema". Diante da reação alarmada dos pais, Joaquim se trancou no quarto e ficou um dia inteiro sem comer ou falar com ninguém. "Ficamos preocupados com a atitude dele e resolvemos conversar. Rodrigo e eu, concordaríamos que ele fizesse cinema. Não éramos ricos e para fazer cinema é preciso dinheiro, mas ajudaríamos no que fosse possível."

Apesar de ter feito Física influenciado pelo pai, "Joaquim tinha esse lado racional, científico, um pensamento dedutivo", diz Sarah que foi sua colega de turma na Faculdade. Ao mesmo tempo, tinha talento para a escrita e para o desenho, gostava de fazer esboços para os filmes. Logo

depois de formado, em 1955, trabalhou com o tio, Mário Mesquita, no setor de Rádio Isótopos do Hospital dos Servidores, na Praça Mauá, e com Carlos Chagas no Instituto de Biofísica.

Joaquim escapou das exigências do Dr. Rodrigo pelo cinema. Chegou a fazer um estágio no setor de Restauração do Patrimônio Histórico, em Minas, a pedido do pai. Tinha 25 anos na época. A equipe do Patrimônio restaurou o arranjo dos Passos da Paixão, obra de Aleijadinho, em Congonhas do Campo. "Foi a primeira mise-en-scène de que participou", diz Eduardo Escorel, que trabalhou com Joaquim desde *O Padre e a Moça* e faria a montagem de cinco dos seus filmes.

Quando voltou de Minas seguiria o cinema. Tinha gosto pelo humano, por genealogias e personagens. Gostava de biografias. Devorava uma atrás da outra. Leu a de Scott Fitzgerald e ficou fascinado. Gostava de poesia brasileira e lia muita literatura norte-americana. Uma vez emprestou um desses livros, *The cather in the rye (O apanhador no campo de centeio)*, de Sallinger, para o pai, que achou bom, mas disse que ainda preferia mesmo ler Cícero.

Havia um respeito muito grande por Rodrigo M. F. de Andrade. Joaquim chegou a brigar com Vinícius de Moraes por causa da família. Estavam na boate Zum Zum, em Copacabana, quando Vinícius fez graça com o nome dos Mello e Franco. Joaquim ficou bronquiadíssimo com o poeta. Não gostava que brincassem com o nome da família. O que não impedia que fizesse da família, a instituição, e do próprio casamento, "psicopatologia da vida cotidiana", matéria para cinema. Essa vertente sarcástica e irreverente na sua obra só aparece depois da morte do pai (*cuidado com a psicanálise!*) e do nascimento de *Macunaíma*, sua obra-prima.

Maku na íma: uma lenda pop

A "comoção lírica" diante da cultura popular brasileira, "irreverente, engraçada e até subversiva" capaz de guardar histórias e cultuar personagens criados pelos índios, séculos atrás. É assim que Joaquim Pedro define *Macunaíma*, o livro de Mário de Andrade, lançado em 1928. Espanta-se pelo fato do livro ter sido escrito "de um só jato". Ficcionalizado a partir do compêndio de lendas e folclore indígenas coletadas pelo pesquisador alemão Theodor Koch-Grunberg no início do século. Lirismo e comoção poderiam definir a obra cinematográfica do próprio Joaquim Pedro (*Couro de Gato, O Padre e a Moça, Garrincha*) até a ruptura que é *Macunaíma*.

Diante da radicalidade do livro de Mário de Andrade, definido como uma rapsódia, orquestração de motivos populares, decantação do que seria a inteligência popular brasileira, Joaquim Pedro se propõe a fazer um filme "diferente de tudo o que já foi feito em matéria de cinema". Fabulação sarcástica que desconstrói o personagem épico, heróico ou nacional pela segunda vez. Para o "herói sem caráter" de Mário, o cineasta propunha um "filme sem estilo", ou melhor "cujo estilo seria não ter estilo. Uma antiarte no sentido tradicional da arte."

Muito se discutiu e muito se concluiu sobre o *Macunaíma* de Mário e Joaquim Pedro de Andrade: herói a caráter, herói sem caráter ou herói mau-caráter. É preciso ter "calma e munheca rija", diria Mário, para entender tantas metamorfoses e variações interpretativas. Pois não se trata aqui de uma simples adaptação, passagem da literatura ao cinema. Do modernismo ao Cinema Novo, muita coisa mudou. Houve uma mudança de eixo, apontada por Heloisa Buarque de Hollanda no seu livro *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Se a questão modernista era a independência cultural, diz Heloísa, o Cinema Novo, ou melhor, o contexto histórico dos anos 60 acrescentaria o social e o econômico como questões decisivas para um pensamento sobre o Brasil.

Vamos mais longe. Joaquim Pedro prolonga em *Macunaíma*, um problema que já aparecia em *Brasília: Contradições de uma Cidade Nova*. Neste filme, eletrodomésticos são despejados por um caminhão de loja de departamentos numa cidade satélite, subúrbio capitalista que se estende em volta de Brasília. A cidade modernista não escapa ao sucateamento progressivo, da miséria programada pela industrialização e antenada com ela. Os mesmos eletrodomésticos reaparecem no final de *Macunaíma*, e ao longo do filme, misturados com objetos vindos do mundo mágico indígena, da cultura pop internacional e da arte de vanguarda. Indústria da Cultura.

Com *Macunaíma*, Joaquim Pedro atualiza, pelo modernismo e pela contracultura, a questão do nacional. Folclore pop planetário que a televisão, depois do cinema, viria globalizar. O filme afasta-se da "comoção lírica" diante do índio, da modinha, do samba, da sanfona e da macumba. É cúmplice e ao mesmo tempo satiriza, desconstroi, o caipira, o folclore, o regionalismo. Debocha da juventude zona sul carioca. Dina Sfat, Ci, a mãe do mato no livro, transformada na guerrilheira papo firme hipersexualizada, que poderia ter saído de uma tela de Wandy Warhol, de uma história em quadrinhos ou do movimento estudantil contra a ditadura. Heroína urbana, único personagem com estofamento "épico" equivalente ao do nosso herói. Feminista e sensual, nossa Barbarella politizada é vítima de seu próprio estilo perigoso de vida. Explode com o filho, Macunaíma Jr., vítima de uma bomba-relógio escondida por ela no carrinho do bebê.

O modernismo é levado às últimas consequências e apropriado pela cultura de massas. O *Macunaíma* de Mário de Andrade subsiste no filme pelo prazer do texto, da língua, pela subversão dos clichês. A "contribuição milionária de todos os erros", ditos, provérbios, adivinhas. Pátria-língua e texto sonoro, trilha que vai do baião de Luís Gonzaga à valsa de Strauss, passando pelo patriótico hino de Villa Lobos, *Desfile aos heróis do Brasil*.

Numa entrevista de 1966 à Alex Viany na Revista Civilização Brasileira, Joaquim Pedro coloca a relação do Cinema Novo com o Modernismo nestes termos: "Acho que só teríamos a ganhar se tornássemos a analisar o movimento de 22 em relação ao que ocorre atualmente. Nós todos _ autores de filmes, de livros, de peças de teatro, etc._ , vivendo aqui no Brasil não deixamos de receber informação da vanguarda cultural do mundo inteiro; e somos evidentemente atingidos por essa informação".

"Roteiros, roteiros, roteiros" pedia Oswald de Andrade no manifesto de 1928. Anseio que, entre os modernistas, só seria realizado no nível da escrita, já que a Semana de 22 não produziu filmes. O cinema, com seus travellings, montagem, fusão, manipulações do tempo e do espaço, vinha renovar a narrativa literária, inventando novas sintaxes. Oswald, o mais "midiático" dos modernistas queria que esses novos produtos da cultura, literatura cinética, fossem "biscoitos finos para as massas". Proposta modernista malograda.

Joaquim Pedro indica claramente esse malogro na relação do modernismo com a cultura de massa. A análise reflete suas próprias preocupações na virada da década de 60. Joaquim define a proposta modernista como "uma recusa do que representasse valores e processos diretamente importados, sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade. Uma tentativa de encontrar os processos legitimamente brasileiros, que seriam, por princípio, comunicativos e desalienantes". O que não ocorreu, essa comunicação em grande escala. "Aconteceu que, apesar dessa intenção, dessa programação, havia, como característica do movimento, um processo intelectual complexo, uma pretensão intelectual, que impossibilitava a comunicação com a massa". Não foi assim com o Cinema Novo até *Macunaíma*?

É esta proposta, o "comunicativo e desalienante" que Joaquim Pedro vai buscar em *Macunaíma*. Traindo Mário com Oswald, Joaquim realiza parte do projeto modernista de uma

paidéia brasileira popular, espécie de lenda erudita e pop que divertisse e fizesse pensar. Prosa cinematográfica, saindo e entrando pela boca do povo.

Nessa operação, complexa, muita coisa ficou pelo caminho. 1968 não repetia 1922. Da comoção lírica de Mário de Andrade passamos ao deboche e pessimismo, tropicalismo e ditadura. No livro temos um herói sem nenhum caráter, porque tem todos, tem "as qualidades e defeitos de todo o povo. É egoísta, generoso, cruel, sensual e terno. Sua lógica consiste em não ter nenhuma lógica", diz Mário de Andrade. No filme, *Macunaíma* é um herói derrotado, malandro-otário, que pensa que engana e pilha quando é pilhado.

O trabalho de adaptação feito por Joaquim Pedro levou cinco meses, de fevereiro a junho de 1968, e só deslançou quando o cineasta desistiu de "domar" e "racionalizar" o livro de Mário de Andrade e partiu para uma solução francamente oswaldiana, a chave antropofágica. "Quando entendi que *Macunaíma* era a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil as coisas ficaram mais coerentes e os problemas começaram a ser resolvidos." Ao tomar a interpretação de Grande Otelo como referência básica para os atores, como observou Paulo José, que incorpora o gestual de Otelo na sua própria interpretação; ao valorizar a chanchada e o humor do teatro de revista, Joaquim encontra seu ponto de vista. "A direção tinha um princípio", diz Paulo José, "a ausência de bons sentimentos. O cada um por si e Deus contra todos."

Chanchada teórica, *Macunaíma* presta-se a boas gargalhadas e a um sem número de teses e arrazoados (inclusive esta aqui). Enciclopédico, pode ser visto como um incrível trailer de todos os filmes brasileiros perpetrados e de filmes por vir. Um filme "besta e chato", diz a publicidade, parodiando um crítico mau humorado ou anunciando qualidades, bestice e chatice, cultuadas pela audiência mais sofisticada. "Um filme onde todos comem todos" lemos num

outro cartaz, apelando ao mesmo tempo para o literário e para o literal, pornografia e antropofagia.

O filme é uma demonstração sofisticada da primeira proposição do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, que diz: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente." A novidade, no *Macunaíma* de Joaquim Pedro, é a passagem da antropofagia _ forma sofisticada de consumo, modernismo, tropicalismo _ para o que chama de "autofagia", a antropofagia dos fracos que se auto e entredevoram, entropia e consumismo.

"Fortes e vingativos como o Jabuti", pedia Oswald. Toda a primeira parte de *Macunaíma* tem essa ambigüidade, do bom e do ruim, que marcam a infância prolongada do nosso herói, com os derramamentos afetivos típicos da língua brasileira: "Tá gostoso, coraçãozinho?" ou o "Manhééééé!" Todo um gestual, manhas, caretas, cafunés, malcriações e ralhos, que compõe uma genial arquetipia do brasileiro, digna de Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Grande Otelo passa de menino chorão e remelento a anjo libidinoso, um "Juquinha" das piadas colegiais. Encarna o ruindade, menino cruel decepador de cabeça de saúva, e a querência infantil capaz de tirar do sério com seu quero-quero. Mentiroso, sonso, respeitoso. "Bença mãe", pede o menino depois de ter "brincado" o dia todo com a cunhada.

Há uma clara simpatia e cordialidade do narrador pelo nosso herói. É como se a voz do narrador seguisse o livro, no seu enlevo e magia, enquanto o restante do filme aposta no deboche, no ceticismo e escracho presente nas imagens, diálogos, figurinos e trilha sonora.

Macunaíma não é inocente, puro ou besta. Criança ladina passa da infância ao mundo adulto quando mostra-se capaz de enganar a própria mãe. É abandonado pela família, mas reencontra o caminho de casa e volta com roupa de gente grande para ver a mãe bater as botas. "Sonhei que caia um dente, é morte de parente".

A fase adulta de Macunaíma começa com a transformação de Grande Otelo em Paulo José. De preto vira branco. O mesmo Paulo José que encarnara a mãe, velha e rabugenta, de Macunaíma no início do filme. Jogo de travestimentos e mudanças de sexo e raça que o filme retoma várias vezes, como na seqüência em que Paulo José se traveste de mulher, francesa e fina, para seduzir Jardel Filho, o Gigante Pietro Pietra.

Macunaíma nasce preto e feio. "Ô xente que menino feio danado" deplora a mãe enquanto os irmãos celebram o nascimento do "herói de nossa gente". Sua transformação em príncipe louro e sexy, com figurino de teatro infantil mambembe, depois de pitar um fumo tirado das partes da cunhada Sofará (Joanna Fomm) é o início de uma série de metamorfoses que fazem de Macunaíma "um herói brasileiro". Menino comedor de terra, moleque, orfão, migrante pau-de-arara, matuto deslumbrado, cara safo, amante latino, gigolô, psicodélico, hippie, drag, macumbeiro, prostituto, malandro-otário, mau caráter, herói, cowboy, pop star, consumista, preguiçoso, desadaptado, Jeca Tatu, velho esclerosado que no final morre de banzo e saudade como um escravo sonhando com uma África mítica que nunca conheceu.

Ao caráter camaleônico, adaptativo, de Macunaíma corresponde o "sem estilo" do filme. Erudito e pop. Como o livro de Mário de Andrade, o filme se apropria de todos os gêneros e transita entre eles. Parodia o próprio Cinema Novo, a estética da fome e da seca no início, os contos de fadas, a literatura romântica, "no fundo do mato virgem" que ecoa o "além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte", de José de Alencar. Faz documentário de macumba, cinema *verité*, brinca de capa-e-espada, ou melhor fraque e arco-e-flecha, no embate final entre o herói e o Gigante. Flerta com o popularesco, o biquinho obsceno de Grande Otelo, as situações de pastelão e comédia, os travestimentos e peripécias rocambolescas. Além de Wilza Carla, Zezé Macedo e o próprio Otelo, saídos das chanchadas da Atlântida, há os

tipos vindos do teatro de revista e do humor caipira de Mazzaropi. O filme também apropria-se do humor alusivo e picante da pornochanchada, distribuindo sacanagens e mulheres ao longo da fita, e faz uma caricatura do pop, usando atitudes, figurinos e objetos de galeria de arte.

A cenografia e os figurinos de Anísio Medeiros são primorosos, inventariando, das redes na maloca ao apartamento urbano e pop, uma visualidade brasileira. O filme consegue evocar pelo figurino, música, gestos, signos, diferentes regiões do país e nenhuma em particular. Coisa que o livro de Mário de Andrade já realizava, obtendo o mesmo efeito de suspensão das coordenadas espaço-temporais. Narrativa mítica que se dá no puramente literário ou cinematográfico. Utopia e anacronia. "O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César", diz Oswald.

A seqüência final da feijoada, filmada no Parque Lage, é uma reinterpretação sanguinária da antropofagia oswaldiana, do tropicalismo, da chanchada e do nacionalismo CPC. Os figurinos e cenografia de Anísio Medeiros acentuam e materializam a ironia e inventividade do roteiro. Anísio, irmão do fotógrafo José Medeiros, é ele próprio dono de um humor proverbial, e seria um grande colaborador de Joaquim Pedro, fazendo os figurinos e cenografia de *Os Inconfidentes* e *Guerra Conjugal*.

A solução para a figura cômica e malévola do Gigante Pietro Pietra em *Macunaíma*, encarnado por Jardel Filho, é exemplar dessa sintonia entre a direção e a concepção visual. O industrial novo rico é voraz, kitsch, perverso, tem todas as características da elite rural-feudal e do capitalista urbano-industrial.

A cena da feijoada na piscina do Parque Lage carioca é uma mistura de baile do Municipal com bingo de arraial e festa cívica. Engrossando o feijão, sangue. Substituindo os ingredientes da típica comida brasileira, carcaças humanas (os "porcos" capitalistas do discurso cepecista?) e piranhas, peixes devoradores e senhoras vorazes da alta sociedade. Uma

delas, condenada a devoração na piscina é anunciada como "Risoleta Neves". Joaquim exorcisava toda sua mineirice num espetáculo circense e catártico que culmina com nosso herói de fraque verde-amarelo e faixa presidencial, sobre um pódio também decorado com motivos nacionais, desferindo mortal flechada sobre o gigante da indústria. Reviravolta sensacional como nas chanchadas e nos filmes de ação hollywoodianos.

Nessa seqüência, Joaquim Pedro incorpora o próprio espírito da chanchada que poderíamos definir por algo do tipo, "se a gente não tem como fazer direito vamos avacalhar". Tendência circense para o risco e o espetacular que o filme assume. "No fundo, é uma coisa meio adormecida, porque não há cinema subdesenvolvido que não sonhe fazer uma superprodução um dia...A cena é uma espécie de esboço sonhado do que seriam grandes seqüências se fossem feitas em Hollywood. Injetavam-se gases, a água borbulhava, saía fumaça, só que outras milhares de coisas foram deixadas de lado, porque não era possível produzir", comenta Mário Carneiro, que deixou de fazer a fotografia do filme porque Joaquim Pedro buscava uma fotografia mais livre e descompromissada. Outro estilo.

O fotógrafo de *Macunaíma* seria o italiano Guido Cosulich, que fez a fotografia de *O Desafio*, de Saraceni, e do futurista *Brasil ano 2000*, ficção-científica de Walter Lima Jr. A solução adotada por Cosulich foi o chamado Tropicolor. Cores escandalosas estouram na tela. Verde-amarelo, roxo, vermelho, azul e rosa. As cores em *Macunaíma* desafiam o bom gosto, acentuam o kitsch novo-rico, o psicodelismo pop, as metáforas do nacional e do patriótico, as referências ao sanguinário e voraz. Da abertura ao final, o verde-amarelo-azul-e-branco são usados nas mais diferentes combinações até culminarem na cena final, a jaqueta verde do herói afundando e manchando a água de vermelho, um funesto e irônico verde-oliva-e-sangue, referência direta a tortura e ditadura militar. Tropicolor.

Temos com esse uso dramatizado das cores, o equivalente, na fotografia, ao recurso da câmera na mão, indicando um olhar e uma vontade de liberdade. Ao invés de ajustar o filme colorido importado às indicações de balanceamento de luz ideal, os fotógrafos e diretores do Cinema Novo o expunham à nossa luz natural, "ao desafio desse sol muito intenso", diria José Medeiros, se lixando para as áreas do filme que ficassem mais lavadas.

A limitação técnica virava estética. A luz estourada e cortante nos filmes preto-e-brancos, o colorido saturado e desinibido em *Macunaíma*. "Em certas passagens pode haver sub-exposição. Mas o ator fica sempre bem exposto. E há o efeito dos contrastes. Isso seduziu Joaquim que queria o máximo de luz natural, como em *O Padre e a Moça*, que era em preto e branco. Só que agora queria uma fotografia propositadamente descuidada, uma certa espontaneidade irônica, informalismo que cortava o literário que lhe pesava nas costas, com a adaptação", diz o fotógrafo Mário Carneiro.

Esse informalismo e liberdade surge no roteiro de forma explícita na reviravolta final do filme que dá um outro sentido ao *Macunaíma* de Mário de Andrade. Nosso herói de arco-flecha-e-fraque que derrotou o gigante da indústria tem um *day after* ou um "anos depois" melancólico e fatal no filme. Seu último momento de onipotência e alegria, uma "satisfa imensa", é no passeio de volta à mata, travestido de cowboy e pop star, empunhando uma guitarra elétrica e cantando o repente-underground-modernista de Jards Macalé sobre versos de Mário de Andrade. "Manos, vamos embora, pra beira do Uraricoera...".

Macunaíma volta carregando tudo o que mais o seduziu no urbano, a canoa cheia de eletrodomésticos e uma bela mulher. Consumismo, sexo, hedonismo que nosso herói já cultuava antes mesmo de sair da tribo. Alimentado pela mãe e irmãos, desadaptado para o trabalho, precoce em sexo, predador cheio de encantos. *Macunaíma* volta com uma princesa urbana que o troca pelo irmão, eletrodomésticos que não tem qualquer

utilidade na floresta e uma família cindida. Sozinho, desadaptado, nosso herói morre de banzo, saudade de Ci, a guerreira mítica, e de inércia. Caipira saudoso e triste, Mazzaropi esclerosado, repete seus feitos de herói para um papagaio. Indolente vai morrendo, lentamente. Tira a camiseta amarela, o jeans azul, a jaqueta verde oliva. Tira do pescoço o Muiraquitã e se joga, nu, para ser devorado pela Iara.

"Macunaíma é um herói derrotado", sentencia Joaquim Pedro que contrapõe seu individualismo hedonista a um herói coletivo vencedor (a revolução que não veio?). O crítico Ronald Monteiro conta que o final de *Macunaíma*, diferente do livro, foi sugerido numa mesa do antigo restaurante Zeppelin, na Visconde de Pirajá, freqüentado por Joaquim. Lá, Ronald contou ao cineasta o fecho que daria a uma adaptação de Pedro Malazarte que não foi feita e onde "ele morria devorado pela Iara, símbolo da imagística popular. Foi uma primeira solução para suas dúvidas", diz.

Seguindo a torsão proposta por Heloísa Buarque, de passarmos, na análise do filme, do eixo cultural para o econômico e político, próprio da virada dos anos 60/70, podemos chegar a feliz interpretação sugerida por Ismail Xavier em seu ensaio. *Macunaíma*, diz Ismail, seria a descoberta "das condições *sui generis* da integração do jeito brasileiro ao mundo da técnica e do capital". Ou seja, não há incompatibilidade entre a malandragem brasileira, o jeitinho e a malemolência e "o perfil hedonista, macunaímico" solicitados pelos atuais padrões de consumo. Não há incompatibilidade entre o "caráter nacional", o imaginário brasileiro, e o mundo capitalista, "sem nenhum caráter" que nos oferecem. Daí a rejeição final do filme ao nosso herói, com todos os seus encantos e apelos.

Macunaíma, herói da indústria cultural, forjado com a mesma matéria do nosso mais caro imaginário. Não um anti-herói, mas um pós-herói. *Cuidado com o rocambole!* ouvimos antes de operamos um novo e perigoso deslocamento. Joaquim Pedro abandona o mito da nacionalidade como aparece em Mário

de Andrade_ seria impossível politizar Macunaíma?_ indo na direção do modernismo oswaldiano que celebrava a liberdade de não sermos ninguém e sermos vorazes, consumidores antropófagos: "Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-mundi do Brasil" (Oswald). Joaquim Pedro toma a antropofagia como base, mas a coloca num impasse. "Todos os produtos de consumo são redutíveis, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho como as relações entre as pessoas, relações sociais, políticas e econômicas, são ainda fundamentalmente antropofágicas", repete o cineasta, mas vai adiante. Reconhece nossa fraqueza diante da antropofagia da cultura de massas, dos mecanismos cada vez mais vorazes do capitalismo. "Os novos heróis à busca de uma consciência coletiva, partem para devorar o que, até aqui, devorou-os, mas estão muito frágeis", conclui Joaquim:

"A nossa força, no momento, está dando no máximo para um impotente destruir outro impotente. Há novos heróis. Eles tentam devorar quem os devora. Mas os contestadores são industrializados pelos órgãos de divulgação e passam a ser consumidos, isto é, comidos, como todos aqueles que aceitam. Enfim, quem pode come o outro. Macunaíma foi um sujeito comido pelo Brasil. Quem comia no tempo em que os índios devoraram o Bispo Sardinha continua comendo até hoje."

A antropofagia pode ser remédio ou veneno. Oswald diluído pela cultura de massas pode ser devorado. Antropofagia e autofagia "o canibalismo dos fracos", são faces da mesma moeda. Perigos da indigestão. Eis o grande saque do filme. Macunaíma, herói consumista.

Meta-chanchada, pornô-crítico, biscoito fino para as massas, *Macunaíma* possibilitou uma peça como *O Rei da Vela*, de Zé Celso e liberou o Cinema Novo para outras aventuras. Com *Macunaíma*, Joaquim abandona parte de sua mineirice e torna-se um mestre da ironia, da comédia e do sarcasmo, de um humor carioca, vertente do seu cinema contida, até então.

O peso literário e simbólico de adaptar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, lhe rendeu muitas cobranças e contestações. Problemas que iriam ressurgir quando resolveu tocar em Oswald de Andrade, no seu último filme. O fato de adaptar um autor já morto lhe custou as tradicionais acusações de traição: "Cheguei a receber reprimendas violentas, como a de Gilda de Mello e Souza, a propósito de *Macunaíma*. Chegou-se a dizer que eu 'saltava sobre o dorso do autor indefeso'."

A questão de adaptar para o cinema obras literárias consideradas intransponíveis funciona para Joaquim Pedro como um desafio, mais do que um obstáculo: "Frequentemente, quando a forma literária parece insusceptível de gerar uma forma cinematográfica, é porque ela pode gerar uma forma nova." É o que acontece com *Macunaíma*, filme "sem estilo" para um herói "sem caráter".

Nesse processo de criação/adaptação, o cineasta considera fundamental partir de um sentimento amoroso, para logo em seguida chegar ao espírito crítico, "ser odiento, implacável mesmo, pode ser extremamente enriquecedor", aconselha. "Na minha opinião, só vale a pena fazer coisas que resistem à indagação crítica mais violenta."

As filmagens de *Macunaíma* foram feitas no Rio de Janeiro, trocando-se a metrópole paulista do livro pela carioca. O "fundo da mata virgem", a floresta, e as sequências da tribo foram filmadas na Barra da Tijuca e arredores da lagoa Sernambetiba. Num aproveitamento genial do espaço e do cenário, a magnífica arquitetura do Parque Lage serviu a uma das mais inventivas cenografias do cinema brasileiro, o castelo e a festa do Gigante Pietro Pietra, cenário gótico e kitsch à altura de uma moderna e paródica instalação de artes plásticas. A pensão de Wilza Carla, onde *Macunaíma* e os irmãos Jiguê e Maanape (Milton Gonçalves e Rodolfo Arena) se estabelecem na cidade, teve como cenário uma misteriosa casa em Santa Tereza, ao lado do Morro dos Prazeres, hoje abandonada.

Entre os incidentes de filmagem temos o estranho caso envolvendo o urubu que faz uma brevíssima aparição no filme. Tempo suficiente para premiar a cabeça de Macunaíma com seus excrementos. "Urubu quando tá de caipora, o de baixo caga no de cima", comenta nosso herói remoendo a onda de azar que o persegue na cidade grande. O urubu do filme foi conseguido a muito custo pelo produtor alemão K. M. Eckstein, que distribuiu *Macunaíma* na Alemanha. O urubu foi guardado no banheiro da produtora, enquanto não entrava em cena. De manhã, chega um operário que fazia uma obra no escritório e fica preocupadíssimo com a situação do bicho. Havia um preceito municipal que proibia prender urubus. O operário não teve dúvidas e soltou o "ator". Quando Eckstein chegou foi uma confusão. O alemão ficou com tanta raiva que escondeu o carrinho-de-mão do operário e disse que só devolvia depois do homem arrumar outro urubu, conta Sarah, que acompanhou parte da produção do filme. O operário deu queixa na polícia acusando o produtor de roubo. Resultado, como numa boa chanchada, todo mundo foi parar na delegacia e a produção teve que se virar para arrumar outro urubu.

As filmagens de *Macunaíma*, foram precedidas de uma extensa pesquisa. Joaquim Pedro assistiu uma série de filmes da Comissão Rondon para a Campanha Nacional de Proteção aos Índios, dirigida pela antopóloga Heloísa Alberto Torres. Ele queria ver, analisar essas imagens de índios brasileiros. "Chegei a montar, com locução de Arnaldo Jabor, alguns desses filmes para a Campanha", lembra Ana Maria Galano que trabalhou com Joaquim Pedro nessa pesquisa para o filme. Ana Maria Galano foi a terceira mulher de Joaquim: "Discutíamos muito o roteiro. Como eu tinha feito Letras, ele me pediu para convidar pessoas para discutir o livro. Lembro de um encontro com Ivo Barbieri, que tinha sido meu professor. Também chegamos a procurar locações para o filme no Centro da cidade. A coisa mais fantástica foi descobrir a pedra Muiraquitã, tem uma no Museu Nacional. Foi feita uma boa pesquisa em cima do livro."

Por perseguição política, Ana Maria Galano, professora de Sociologia do IFCS, saiu do Brasil em 1967 e só voltou ao país depois da Anistia em 1979, por um breve período. Só voltaria definitivamente ao Brasil em 1985. A partir desse ano, Joaquim e Ana Maria Galano viveram juntos, até a morte do cineasta em 1988.

A pesquisa exaustiva para a feitura dos roteiros e concepção dos filmes sempre foi uma constante na obra de Joaquim Pedro. O fato de partir de uma base literária multiplicava as referências e fontes possíveis. Os livros eram uma primeira base, pontos de partida para "traições" respeitadas e produtivas.

As amigas da mulher do general

Macunaíma fez grande sucesso de público, mais de dois milhões de espectadores na época, e é um filme excepcional. Mas antes de chegar às telas e à consagração passou pelo crivo da censura que queria fazer 16 cortes, que mutilariam a obra. Joaquim Pedro, por influência de sua família, conseguiu contactar o general que dirigia a censura na época e propôs a suspensão de alguns cortes. O general explicou que convocaria as amigas da sua esposa para verem o filme e se elas aprovassem, os vetos seriam suspensos.

"No dia da tal sessão eu estava nervoso", conta Joaquim numa entrevista à repórter de *O Estado de São Paulo*, Laura Greenhalgh, anos mais tarde, em 1980, quando já era possível falar do assunto. "Durante a projeção, vi mães tapando os olhos das filhas. Ao final estavam todas visivelmente escandalizadas." O filme, conforme o sistema adotado de notas, recebeu muitos zeros. Desesperado o cineasta deixou com o censor recortes da crítica internacional, todas elogiosas e positivas. O filme tinha sido exibido com sucesso no Festival de Veneza daquele ano, 1969. Depois de ler os recortes em casa, o general pediu que Joaquim escolhesse três cortes, que o resto ele liberaria. "Optei por algumas cenas de nudez" e o filme foi exibido. "É assim que se fazia censura no Brasil".

O Novo Cinema alemão bebeu em *Macunaíma*. O filme, por meio do produtor Eckstein, conseguiu exibição na televisão alemã, tendo ampla divulgação. Mário Carneiro conta que numa de suas visitas a Joaquim Pedro encontrou o cineasta alemão Werner Herzog ajoelhado aos pés do diretor de *Macunaíma*. "Ele tinha por Joaquim um fascínio, uma adoração extraordinária, respeito absoluto e total. Eu ia muito à casa do Joaquim. Dessa vez encontrei a porta entreaberta. Entrei, subi as escadas e dei de cara com Herzog de joelhos. Ele ficou meio sem graça, com vergonha, mas não conseguiu se levantar. Foi

muito engraçado." Mário informa que Herzog estava fazendo um discurso em homenagem a Joaquim. Depois foram apresentados e Herzog falou da influência e impacto de *Macunaíma* entre os cineastas alemães.

Macunaíma foi premiadíssimo. No Festival de Brasília de 1969 ganhou 5 prêmios. O de melhor ator, para Grande Otelo, o de melhor ator coadjuvante, para Jardel Filho, o melhor argumento e melhor roteiro, dado a Joaquim Pedro de Andrade e a melhor cenografia e figurino, para Anísio Medeiros.

Ganhou quase todos os prêmios importantes de 1969. Joaquim Pedro recebeu, naquele ano, a Coruja de Ouro, o Prêmio Carmem Santos e Prêmio de Qualidade dado pelo Instituto Nacional de Cinema, O Golfinho de Ouro de 1969, dado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e o Prêmio Air France de 1969, Prêmio Saci de 1969, e o de Melhor filme do Festival de Marília, em São Paulo. No I Festival de Manaus de 1969, Paulo José seria premiado como melhor ator e Guido Consulich receberia prêmio pela fotografia.

Em 1969, Joaquim Pedro estava proibido de sair do Brasil. *Macunaíma* seria exibido na mostra informativa do Festival de Veneza de 69, ao invés de representar o Brasil na mostra competitiva. Paulo José, Dina Sfat e Grande Otelo viajaram com o filme, "pequeno exército de Brancaleone chegando timidamente em Veneza", segundo Dina Sfat. Na sessão da crítica o filme foi aplaudido três vezes durante a exibição, e na sessão para o público "foi um grande delírio". *Macunaíma* ganhou o prêmio de melhor filme do Festival de Mar del Plata, na Argentina, ainda em 1969. Fez uma carreira internacional invejável. Ao lado de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber, *Macunaíma* é o filme mais celebrado do Cinema Novo no exterior.

Independência ou morte!

Chegamos a 1972. O Brasil vive o auge da ditadura. A tortura e o exílio tornam-se praxe. O Cinema Novo está diluído como movimento. A Semana de Arte Moderna faz 50 anos e o presidente do Brasil é Garrastazu Médici. Nos colégios, nas rádios, nos quartéis, os militares prepararam as comemorações do Sesquicentenário da Independência. Uma marchinha ufanista, o hino da festa, fala de um país "de amor e paz", "da mistura das raças", "da esperança que uniu um imenso continente, nossa gente, Brasil". Os 150 anos da Independência seriam festejados com pompa e circunstância pela ditadura. A festa tinha a cara de Tarcísio Meira, um Dom Pedro I canastrão, num filme cafona e enfatizado feito especialmente para a data, *Independência ou Morte*, dirigido por Carlos Coimbra e com Glória Menezes de Marquesa de Santos.

Não havia o que comemorar. O regime impunha luto, dor e morte entre intelectuais, estudantes, descontentes. Joaquim Pedro, num gesto de ironia e audácia, lança nas telas sua versão da "Independência". *Os Inconfidentes*, obra-prima do cinema político brasileiro, rebatia no Brasil do século XVIII o clima de opressão e deriva imposto pela ditadura. O rigor estético, a poesia e ironia que atravessam o filme, o fino humor e o sentido de urgência e atualidade dos temas tratados rompem de vez com o cinema histórico-patriota que marcou a década de 70.

O filme surgia de um cotidiano absurdo. A ditadura provocava paradoxos. Na Copa de 1970 o Brasil chega a final no México, mas a intelectualidade brasileira estava proibida de torcer. Enquanto a "pátria de chuteiras" cantava o hino da Copa, "90 milhões em ação/Pra frente Brasil/ do meu coração/vamos, juntos, vamos/ Pra frente Brasil/ Salve a seleção", a "corrente pra frente" era quebrada por uma minoria silenciosa que decidira torcer contra o Brasil.

Afinal, a ditadura se valia da alegria do povo para se manter intocada. Joaquim Pedro e Sarah se mantiveram firmes até a decisão, valendo o tricampeonato mundial. Mas quando o Brasil entrou em campo para enfrentar o México não agüentaram. "Fomos para o apartamento de um casal de amigos, Branca Alves e Helinho Viana, no Parque Guinle. Começamos a beber, enchemos a cara e nós quatro, trancados ali, sozinhos, torcemos loucamente pelo Brasil", lembra Sarah.

Os Inconfidentes seria uma outra forma de driblar qualquer censura e gritar. Joaquim Pedro não tinha esquecido a breve experiência da prisão em 1966. Quando soube da liberação dos *Autos da Devassa*, um calhamaço com as confissões dos participantes da Inconfidência Mineira, imediatamente pensou num filme. Naquele mesmo período, em 1969, o cineasta seria preso, pela segunda vez. Vivia na mira do regime, como acontecia com praticamente todos os diretores do Cinema Novo e artistas atuantes.

A prisão coincidiu com a abertura do Festival Interacional do Rio, com a presença do cineasta Claude Lelouch no Metro Copacabana. De manhã cedinho, Joaquim e Sarah acordaram com dois homens mal-encarados, sentados na sala. Sarah levantara e dera de cara com os sujeitos instalados no sofá. Pediram que chamasse o marido. Ela voltou para o quarto e Joaquim soube que era a polícia. Sarah sugere que ele pule a janela e fuja pelo telhado da casa. Joaquim se recusa. Pega a escova de dente, pasta, toalha e pede aos policiais que esperem no escritório, onde havia pendurado um enorme poster de Che Guevara. Os policiais nem percebem. Esperam Joaquim ficar pronto e o levam. Sarah telefona para todos os amigos e conhecidos avisando da prisão. Na abertura do Festival, diante da imprensa, Lelouche protesta anunciando que não exhibirá seu filme sem a presença de Joaquim Pedro de Andrade. Cria-se um fato político incontornável. Lelouche tinha projeção internacional. No mesmo dia, às 10 horas da noite, Joaquim Pedro é liberado ileso da prisão no DOPS.

O tema do patriotismo e do herói nacional derrotado, tratado em *Macunaíma* com sarcasmo e comicidade, reaparece em *Os Inconfidentes* de forma contundente e sóbria. O humor não está ausente, mas é infinitamente mais "fino" e sutil, apesar de violento. Seguindo um percurso de oposições, opostos, negações, onde cada filme parece romper com o precedente, *Os Inconfidentes* nos dá, anti-Macunaíma, um herói por excelência. Tiradentes é o herói com caráter, o sacrificado, o enforcado, esquartejado e salgado pela infâmia de desejar a independência do país.

Filme claustrofóbico, encenado em quartos, salas, celas, interiores, *Os Inconfidentes* tem um rigor na mise-en-scène e marcação de atores exemplar. O contexto político é evocado de cara nesses claustros e quartos onde se conspira e fala, onde se interroga e se tortura. Os diálogos, baseados nos *Autos da Devassa* e em poemas dos árcades Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, têm a presteza e concisão de um verso bem endereçado. Tudo o que poderia "pesar" na encenação acaba revertendo para um efeito final de um arrojo surpreendente.

Dessa forma, apesar de claustrofóbico, o filme tem uma intensa movimentação dos atores pelo espaço, rigorosamente marcados, criando um efeito de urgência, conspiração e orquestração, imediato. Os planos-sequências completam a sensação de uma câmera persecutória que acompanha os atores nas suas confabulações.

O filme foi feito com base numa extensa leitura dos *Autos*, da poesia dos árcades e do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, além de minuciosa pesquisa para cenografia e figurinos. Apesar da reconstituição histórica cuidadosa, os planos e a montagem isolam de tal forma os personagens que esquecemos o "filme histórico" e "de época" e vemos surgir na tela homens que falam de liberdade, tortura, independência, temas de uma contemporaneidade indisfarçada.

O Tiradentes de José Wilker, os poetas conspiradores da Arcádia (Luiz Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres) falam para a câmera com a franqueza de cúmplices ou incitadores. Filme da palavra e da encenação, teatro brechtiano, os personagens tratam uma a uma das questões que importam, com tanta clareza que mal poderíamos dizer que o filme é "alegórico". Vale-se da história oficial para intervir nos fatos da hora. Da boca de Tiradentes e dos poetas ouvimos que "os filhos desta terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso do que lhes roubam", ou ainda, "de tudo que pode precisar um país só nos falta uma coisa, liberdade".

Uma a uma as questões aparecem. O caráter "cordial" do povo que aceita a submissão: "O problema é a apatia tropical. Na Europa é só o que se fala. A indolência e moleza do Brasil que não se mexe por mais que o oprimam", discursa o Dr. Alvares Maciel (o ator Carlos Gregório), recém chegado da Europa e filho do capitão-mor de Vila Rica. A fala de Tiradentes é redentora: "Não teremos que dar mais nada a ninguém. Eu vou fazer este povo feliz!" *Liberdade, ainda que tarde*, o versinho de Virgílio, na boca de Pereio, ecoa no Brasil de Médici.

Todo o discurso revolucionário inflamado dos personagens será substituído pela negação dos ideais, delação e medo, após a prisão dos conjurados. "Na época dos *Inconfidentes* eu estava muito impressionado com aquelas pessoas, pareciam zumbis, que apareciam na televisão para renegar seus ideais. A tortura tinha quebrado a moral desses caras. O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prolongar a mísera vida, que seria mísera mesmo, depois de um episódio desses". Joaquim põe na boca dos poetas os horrores e dramas dos presos políticos que, sonhando em escapar da tortura, passavam a delação ou exílio.

"Fechar a janela, os escaninhos dos móveis, escrever cartas anônimas, apontar os amigos, queimar papéis, enterrar o ouro sonogado, fugir pra longe com falso nome." Os

conjurados do século XVIII atualizam e expõem a fala e corpo lacerado das vítimas e cúmplices do regime militar. Joaquim Pedro faz uma arqueologia do terror, analisa cada reação dos poetas encarcerados: covardia, vileza, delírio, cinismo, resignação. O filme, num *tour de force* admirável para a época, faz a crítica da ditadura e de suas vítimas. Mergulha numa auto-análise quase punitiva dos intelectuais dobrados pela tortura. Paulo César Pereio na pele do poeta Alvarenga Peixoto transita nesse limite entre a lucidez e o pusilânime. No diálogo com a esposa (Tetê Medina), justifica a decisão de delatar os amigos:

- Que o remorso me persiga ou devo preferir a brasa, a roda, o repuxão dos cavalos? Eu sei como se castiga. Direi o quanto me ordenarem, o que sei e o que não sei. Depois, peço perdão, esqueço.

- E a tua glória será morrer escondido, podre de pavor e remorso, afundado neste mar de pavorosa inexistência.

- Os heróis chegam à glória só depois de degolados...

A ironia joaquiniana atinge o clímax na representação do poeta Tomaz Antônio Gonzaga, o ator Luíz Linhares derramando seus versos no cárcere, "torturado" duplamente, pelo inquisidor e pelo amor não correspondido de sua Marília. Enquanto o poeta delira, bordando em sonhos o vestido de casamento de sua amada, anjinhos barrocos invadem o cenário celebrando os amantes ao som de *Farolito*, de Augustin Lara, cantarolado em espanhol por João Gilberto. "Tra-lá-lá-lá-lá...tra-lá-lá-lá-lá-lá...". Em meio ao horror, o paraíso idealizado emerge, não sem uma ponta de ridículo:

- "Chova raios e raios, não verás no meu rosto, Marília, o medo escrito", gaba-se o prisioneiro. O terceiro poeta encarcerado, Cláudio Manoel da Costa (Fernando Torres), se enforca na prisão.

Idealistas, fracos ou pusilânimes, os intelectuais são mostrados em toda sua impotência e fragilidade. No filme, a única figura intocada é o Tiradentes de José Wilker. "Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria". Tiradentes é homem de

ação. "Foi então que desejei a liberdade que esse povo pode ter. Desejei primeiro para depois tratar de como fazê-la." A interpretação de José Wilker cria a solenidade e arrojo necessários para que o espectador creia num herói. O que é raro no cinema brasileiro. A crença num personagem que brada: "Eu vou fazer este povo feliz!". A direção de atores do filme é rigorosa.

Tiradentes é um herói crível, que confabula, é tomado por ódios, vocífera e, defensor da liberdade, ele mesmo tem lá o seu escravo de estimação que vende prontamente quando precisa de dinheiro. Ironia que quebra a quase caricatura do fanático revolucionário. Tiradentes é uma espécie de super-herói brasileiro, anti-Macunaíma que morre de futuro: "Liberdade ainda que tarde." Troçando entre os conjurados está o traidor Silvério dos Reis, Wilson Grey, eterno vilão das Chanchadas que o fino humor de Joaquim coloca como espectador privilegiado e distanciado do drama.

O preciosismo da encenação, seu caráter performático e teatral, é acentuado pelo esvaziamento dos cenários: as pedras do cárcere, as paredes nuas, os interiores com pouquíssima mobília. Nos figurinos de Anísio Medeiros, sóbrio e marcante ao mesmo tempo, as cores explodem pontuadamente e chamam atenção no prólogo e final do filme, quando vemos Tomaz Antônio Gonzaga em enlevos poéticos, gozando o degredo perpétuo a que foi condenado em formosas praias africanas. Explode o verde e amarelo em meio a cores vibrantes. À provocação militar da época, "Brasil, ame-o ou deixe-o", Joaquim respondia com a felicidade do poeta no exílio. Ao som de *Aquarela do Brasil* tocada por Tom Jobim.

"Detalhista e obstinado", Joaquim Pedro levou ao extremo em *Os Inconfidentes* sua meticulosidade e perfeccionismo, diz o montador e amigo, Eduardo Scorel. "De todo o material filmado, apenas dois planos não foram aproveitados na montagem! Fato raríssimo, mesmo tratando-se de um roteiro em que versos e autores vão se encaixando como um quebra-cabeça para compor a narrativa." Scorel explica que Joaquim era dos

diretores que filmavam procurando prever como os planos seriam montados depois, numa antevisão da montagem. "Mesmo tendo atenuado, no decorrer dos anos, a rigidez desse exercício de controle, a montagem não foi para ele, de modo geral, o momento privilegiado da invenção. Ela se dava, em maior grau, no roteiro, na cenografia, na decupagem e na direção dos atores. Ainda assim era meticuloso e incansável na busca da forma final."

Vendo a exuberância de *Macunaíma* e o arrojo de *Os Inconfidentes*, analisando a mudança radical de estilo de filme a filme e a permanência dos temas, é que enxergamos a grandeza do cinema de Joaquim Pedro de Andrade. O roteiro "em versos" a que Eduardo Escorel se refere é a solução ao mesmo tempo arriscada e rigorosa que traz ao filme sua musicalidade e palavreado. "A palavra clara, objetiva, livre, da melhor tradição literária (*in particular mineiras com aquele sabor clássico...*) e a fala de imagem brilhante, controlada pelo rigor árcade", define Glauber.

No filme, a relação dos revolucionários com o povo é ambígua. O povo é escravo, massa de manobra, coro e figuração para um movimento de elite. "Se libertarmos os escravos quem vai trabalhar a terra, tirar o ouro das minas?" pergunta Alvares Maciel. O povo também não tem poder de fogo. "Se o povo se levanta ou não se levanta isso pouco importa. As armas não estão na mão do povo, mas no meu Regimento", diz o Coronel Freire de Andrada (Carlos Kroeber). A rejeição ao discurso militar se faz imediata, trauma do Golpe de 64. "É o que temos que evitar no futuro, que tudo fique nas mãos de um só homem, principalmente de um militar". Na Nova República, sonham os conjurados, "não haverá soldados profissionais." Destituir ou enfraquecer o Exército era o não dito, o impensável, em plena ditadura militar. Joaquim Pedro faz uma espécie de alegoria-verité que mostra mais do que esconde:

"Os conspiradores do século XVIII eram burgueses, e a conspiração, à semelhança da opção pela luta armada, era como um sonho. Na impossibilidade de fazer um documentário sobre a

situação política daquela época, eu me utilizei dos *Autos da Devassa*. A censura não podia cortar a letra da História.”

O final de *Os Inconfidentes* rompe com a ficção e a História e, duplicando o passado sobre o presente, fecha com um breve documentário, “atualidades” sobre a comemoração oficial do 21 de abril em Minas. Tiradentes, militar e revolucionário, é enforcado numa encenação do filme aplaudida por estudantes. Montado sobre o dorso do enforcado está seu algoz, um negro encapuzado que se balança. Já o breve noticiário exalta as belezas de Ouro Preto “cenário de imponentes celebrações cívicas” e reforça a relação entre povo e governo, marca do populismo. Reunidos para honrar a memória de Tiradentes, eles “buscam no culto dos grandes do passado o estímulo para as conquistas do futuro”. Joaquim Pedro ironiza esta “aula de civismo e amor à pátria” inserindo entre as cenas documentais a imagem de um pedaço de carne sangrenta cortada a machadadas. “Vibra na voz dos clarins o louvor aos heróis da nacionalidade”, diz o narrador. Depois dos letreiros do filme, a última imagem mostrada é uma caveira em alto relevo que toma a tela, mesmo símbolo do esquadrão da morte. O discurso patriótico é associado à laceração e morte.

“Não quero mais nada com Minas, nada do que vem de lá”, diz Tiradentes. Sempre que entrava no circuito mineiro, Joaquim Pedro voltava a uma certa violência contida. “Ele se sentia com obrigações a cumprir, voltava a fazer uma espécie de *O Padre e a Moça*”, diz Mário Carneiro. *Os Inconfidentes* foi um ajuste com Minas e com a experiência da prisão: “Ele queria esculhambar um pouco a Inconfidência, fazer uma caricatura mais do que um filme histórico. Mas no fundo, Joaquim tinha um certo medo de desagradar a visão mineira da Inconfidência.”

“O filme histórico não existe, só se fala do atual”, escrevia sobre *Os Inconfidentes*, o cineasta Arthur Omar, num artigo do *Correio da Manhã* de 1972. O texto faz uma observação interessante, que o filme era a primeira grande

obra da década fora do registro pop. "Há três anos que as obras mais importantes do Brasil só partiam de domínios correlatos à cultura pop (Grupo Baiano, cinema marginal, Teatro Oficina, etc)". Esse disfarce "histórico", os personagens saídos da cultura oficial, fora do registro pop, soava ainda mais estranho em 1972.

Nesse filme, produzido pela RAI, televisão italiana, Joaquim Pedro trabalhou pela primeira vez com Pedro de Moraes, fotógrafo de *Os Inconfidentes*, *Guerra Conjugal* e *O Aleijadinho*, criando uma relação que repetia a amizade entre seus pais, Víncius de Moraes e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Joaquim e Pedro de Moraes faziam pesca e mergulho juntos em Arraial do Cabo. Dali nasceu a parceria profissional em *Os Inconfidentes*. "Joaquim foi a primeira pessoa que me deu um voto de confiança dessa dimensão: um filme de alta responsabilidade, crítico, de grande coerência ideológica, sobre um mito nacional, Tiradentes. Filmamos em Ouro Preto e foi um cinema de amigos." A educação estética do jovem Pedro de Moraes foi entregue a outro amigo em comum, Mário Carneiro. Joaquim telefonou a Mário pedindo que "adotasse" Pedro e lhe passasse um pouco de sua experiência como fotógrafo. "É seu afilhado. Se tiver que dar bronca, você dá mesmo porque ele é meio rebelde. Faça dele uma pessoa de cinema que eu sinto que ele vai ser. Obrigado."

Com os amigos, Joaquim Pedro freqüentava o circuito carioca dos bares e praia. Além da casa em Arraial do Cabo para onde viajava freqüentemente com Sarah, gostava de ir a praia em Ipanema, na altura da Montenegro, hoje Vinícius de Moraes, perto de casa. Encontrava os amigos no Zeppelin, no Bar Lagoa, Calipso, Jangadeiros. Também ia muito ao cinema. O filme que mais o impressionou foi um Buñuel, *Simão do Deserto*. Viu uma única vez, no cineclube da ABI, no Centro do Rio. Nunca mais esqueceu.

A casa de Ipanema vivia aberta aos amigos. Sarah cita Dina Sfat, Paulo José, Tom Jobim. "Tom tinha mania de Joaquim", diz, "chegava lá em casa às seis da tarde, sentava

no piano Beckstein, no canto da sala, e só saía à meia-noite." Joaquim Pedro custou para entrar na bossa nova, mas com Tom ao piano ouviu nascer *Águas de março, Lígia...* O segundo filho de Joaquim, Antonio Francisco, que nasceu em 1977, do casamento com a atriz Cristina Aché, teve Tom Jobim como padrinho.

Entre os roteiros esboçados nessa época, anos 70, Sarah cita *As Minas de Prata*, adaptação do romance de José de Alencar, concluído em 1977. O livro é um folhetim picante, cheio de histórias intrincadas e envolventes que dão um quadro muito preciso do Brasil do século XIX. Joaquim também chegou a pensar em adaptar "A estória de Lélío e Lina", conto de Guimarães Rosa, do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*. O conto narra uma história de amor singular entre o mocinho Lélío e a velha Dona Rosalina. Uma historinha de amor metafísica, com aquela pureza e falsa simplicidade que só Guimarães consegue evocar. O moço e a velha da história não são perseguidos, nem fogem, como em *O Padre e a Moça*, descubrem o amor e somem na estrada. *Happy end* que raramente encontramos nos filmes de Joaquim.

Seu cinema é mais desesperado. Personagens constrangidos e confrontados pelo sistema social, como o religioso de *O Padre e a Moça*; dribladores, como Garrincha ou sem nenhum sistema moral, como Macunaíma; condenados pelas suas convicções, como Tiradentes. Personagens definidos pela luta, "contra os constrangimentos da vida e contra os outros", define o cineasta. Luta e guerra. Devoração e autofagia. Tema de *Guerra Conjugal*, de 1975. O filme marca o fim de um casamento de 13 anos com Sarah, que continuaria amiga de Joaquim, e o início do relacionamento com Cristina Aché, uma das atrizes de *Guerra*, com quem Joaquim viveu até 1981 e teve dois filhos, Antônio Francisco, em 1977, e Maria Graciema, em 1979. Os filhos de Joaquim Pedro sempre estiveram muito presentes na vida do pai. "Ele tratava as crianças de igual para igual", diz Sarah, "e era muito engraçado nesse

convívio". Maria, Antônio e Alice definem o pai com três palavras: amor, cinema e humor.

Le spectacle ennuyeux de l'imortel péché

Guerra Conjugal faz a "crônica da psicopatologia amorosa na civilização do terno-e-gravata". Um filme "meio sinistro", segundo o próprio diretor que o define pelo episódio do casal de velhos "uma relação terrível, rivalizante, destrutiva, mas verdadeira". Joaquim Pedro subverte, partindo da adaptação de 12 diferentes contos de Dalton Trevisan, o discurso amoroso e o arrasta a um abismo de degradações e abjeções em cascata. Se fosse possível pensar Nelson Rodrigues com mais sarcasmo e crueldade, teríamos *Guerra Conjugal*. O sadismo, no episódio dos velhos (Jofre Soares e Carmem Silva) que se maltratam como cães sarnentos, só é atenuado pelo clima chanchadeiro das outras histórias e a moral viscosa e torpe dos personagens, verdadeiro bestiário inspirado na sexualidade classe média.

Nesse filme, Joaquim Pedro parece descobrir um macunaimismo neurótico que brota da decrepitude ou justeza dos corpos numa comilança sexual entre esfaimados. A entredoração afetivo-sexual é acompanhada por um variado cardápio. Comem-se bolinhos, sonhos, uvas. No apartamento pop vanguardista da modelo que "adoora decoração de interiores", a transa adúltera acontece sobre uma descomunal cama em forma de boca escancarada que engole o casal. A cenografia de Anísio Medeiros mais uma vez é fundamental para criar o clima do filme, vai do kitsch ao pop, até o pomposo, passando pela miséria absoluta e degradante do casebre dos velhos. A inventividade do filme nesse campo começa com os letreiros imitando os arranjos rococós de um bolo de noiva, coroas de flores para festa ou morte, e cartões de amor. Barroco, kitsch e pop.

Guerra Conjugal, como as obras terríveis, poderia ter uma advertência: "Lecteur paisible et bucolique/Sobre et naif homme de bien/ Jette ce livre saturnien,/Orgiaque et

mélanconlique", como nos prevenia Baudelaire antes de nos entregar suas "Flores do Mal".

No texto de apresentação do filme, Joaquim Pedro define *Guerra Conjugal* como "a escravidão doméstica, o beijo podre, as varizes, a porta aberta, a arteriosclerose, o barulho da boca, o erotismo de cozinha, a concupiscência senil, os tapinhas dados na mulher gorda, o delírio da carne em flor; a cama em forma de maxilar, o voyerismo necrófilo, a decoração pequeno-burguesa". O filme parte de uma tese, levada às últimas consequências. Toda degradação, violência, sadismo e masoquismo das relações, crueza, corrosão dos valores, tudo e até mesmo "o triunfo da prostituição sobre a velhice" indicam, para Joaquim Pedro "a possibilidade de redenção pelo excesso de pecado".

Na cena final de *Guerra Conjugal*, o personagem Nelsinho, Carlos Gregório, depois de um périplo sexual pelo corpo de todas as mulheres do mundo, escolhe, num bordel asqueroso, a última encarnação do feminino, uma velha prostituta de carnes murchas e flácidas, rosto acabado, corpo disforme. Transa com ela e sai de alma lavada. "Agora eu posso ir para casa e beijar minha esposa e meus filhos." Glauber, no texto que faz uma homenagem a Joaquim Pedro em *A Revolução do Cinema Novo*, mata a charada: "O herói mineiro de *Guerra Conjugal* (ou o Eu, Joaquim) trepa com a velha prostituta pra se redimir do complexo de Édipo. O Padre morre, Macunaíma morre, Tiradentes morre mas o herói de Guerra sobrevive." Deixando o Édipo de lado, eis o vitalismo de Joaquim Pedro de Andrade, a vida que surge onde tudo parece apodrecer.

A idéia da guerra, da luta, do canibalismo entre as classes, os sexos, as gerações, tratada desde *O Padre e a Moça*, marca o filme. Mas a purificação pelo pecado é a idéia que mais apaixona Joaquim. Ele lança mão de uma velha tese cristã que diz que para atingir a santidade é preciso conhecer o pecado. O único que se salva dentro dessa lógica é Nelsinho "que é o pior, que é o Vampiro de Curitiba, como Dalton Trevisan o chamava", diz o cineasta.

"Tem muito santo que era libertino ou guerreiro implacável, cruel, que um belo dia tem uma iluminação e passa a ser o contrário. Santidade e carne, coisas que eu acho engraçadas". Joaquim conclui a fala, uma entrevista a Ute Hermanns publicada postumamente pela Folha de São Paulo em 1990, voltando a um tema que o perseguia desde *O Padre e a Moça*: "A castidade é uma invenção delirante do espírito para negar o próprio corpo".

O corpo é um desses temas recorrentes em seus filmes: as gloriosas pernas de Garrincha, o corpo assexuado e desejanste do padre, o corpo em devir e despotencializado de Macunaíma, os corpos torturados dos inconfidentes, os corpos humilhados, neurotizados, de *Guerra Conjugal*, os objetos sexualizados de *Vereda Tropical*, o corpo deformado do Aleijadinho, a "mulher do pau Brasil", bissexualismo libertário oswaldiano. A crítica francesa Sylvie Pierre destaca o tema do corpo no cinema de Joaquim Pedro no artigo "Joaquim, le majeur et les autres", publicado na *Cahiers du Cinéma* em maio de 1984, por ocasião de uma retrospectiva individual do cineasta na Cinemateca de Paris. Sylvie se pergunta se a constante duplicação dos personagens e dos corpos no cinema de Joaquim Pedro, a dupla personalidade do padre, o Macunaíma negro e branco, os dois Oswalds não indicaria uma "corporalidade do homem brasileiro, do herói da raça, que não poderia se encarnar com perfeição numa carne única?"

Sexo. *Guerra Conjugal* explora todos os clichês da chanchada e do filme pornográfico. Parte do texto ascético de Dalton Trevisan e chega a uma encenação carregada, caricaturada, marcada pela cenografia, pelos figurinos e pela direção de atores. Lima Duarte encarna o pegajoso Dr. Osíres, o sexo de sofá de escritório, do assédio às Marias, desquitadas, mal amadas, subalternas. O filme mistura sexo com velório, Ítala Nandi transando com Lima Duarte diante do corpo morto do marido. Sexo e asma, Carlos Gregório resfolegando diante de uma devoradora de homens. Sexo e

picardia, o mesmo Gregório esfalfando-se nos 99 quilos de carne de Wilza Carla. A sensação de brutal desconforto provocada no espectador é atenuada pela comicidade. Trata-se do filme mais terrível de Joaquim Pedro, onde ele revolve a sordidez dos pequenos e coloca o espectador numa posição de cúmplice das misérias da carne. O humor é negro, sarcástico, destrutivo. O sexo como humilhação e degradação, cujo efeito é exatamente o oposto do alívio da pornochanchada. *Guerra Conjugal* é um filme amargo. Quando começamos a ver as primeiras cenas de miséria existencial é como se franqueássemos uma porta onde está escrito: "Vós, que entráis aqui, perdi a esperança."

Desde *Macunaíma*, o diretor defendia uma posição singular sobre a importância das chanchadas e das pornochanchadas no cinema brasileiro. Enquanto Glauber e muitos companheiros do Cinema Novo vociferavam contra o infantilismo degradante das chanchadas, Joaquim Pedro sai na defesa: "As pornochanchadas foram importantes após 1968 _ época de maior virulência da censura em relação aos filmes políticos _ para a conquista do mercado, para manter um diálogo com o povo, independentemente do seu conteúdo machista e reacionário e de seu esquema, que seguia sempre o mesmo fio narrativo: o machão, a mulher-objeto, os velhos ridículos após a menopausa, os homossexuais vexaminosos." Joaquim Pedro retoma os mesmos clichês, mas atravessados por uma violência e acidez que provocam no espectador um riso amargo.

Guerra Conjugal é um filme que se passa nas alcovas, escritórios, entre quatro-paredes. Parte do filme foi rodado num apartamento da rua Djalma Ulrich, em Copacabana. O cuidado com a cenografia, a luz, os movimentos de câmera, a interpretação dos atores tinha que ser redobrado por causa dos espaços exíguos. "Para fazer os planos-sequências ensaiávamos o dia todo e no último momento filmávamos. O plano saía quase como no teatro. Quando Joaquim rodava era uma ou duas vezes no máximo e já estava ótimo", conta Itala Nandi, atriz de uma das histórias. Joaquim Pedro não dava o

roteiro completo aos atores. As cenas eram distribuídas só no dia da filmagem. O filme, como um todo, só existia na cabeça dele. "Antes, líamos apenas o conto. Cada vez que eu ia filmar Joaquim me dava a cena já pronta e tinha que ser exatamente como estava no papel. Era um rigor absoluto. No máximo a gente podia sugerir a troca de uma palavra que embolava na boca. Mudava uma vez e só. ". Joaquim Pedro, nesse filme, faz o que Pedro Almodóvar iria patentear como fórmula muito tempo depois, diz Itala. "Se o Quincas estivesse vivo, Almodóvar seria uma espécie de imitador dele, muito menos consistente, aliás". O cineasta espanhol era fã incondicional de *Guerra Conjugal*, que teria assistido numa mostra do cinema brasileiro na Espanha, segundo a atriz. *Guerra Conjugal* realmente foi exibido em 1975 no Festival Internacional de Barcelona, onde ganhou uma Menção Honrosa. Também foi exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes desse ano. No Brasil, ganhou sete prêmios, entre eles o de Melhor Direção, Melhor Atriz e Melhor Montagem, no Festival de Brasília de 1975.

Itala Nandi é uma das "devoradoras de homens" de *Guerra Conjugal*. Metida num vestido roxo decotado, sexualidade transbordante de luvas e chapéu, ela parece contrabandeada de uma peça de Nelson Rodrigues: é pífia e trágica, histórica e transcendental.

O fruto proibido

De *O Poeta do Castelo* ao seu último filme, *O Homem do Pau Brasil*, Joaquim Pedro de Andrade oscila entre “a santidade e a libertinagem”. Do cânone - Manuel Bandeira, Giberto Freyre, Drummond, Tiradentes, Aleijadinho, os poetas mineiros, Mário de Andrade, Pedro Nava - ao delírio popular. A metachanchada, a comédia burguesa, o pornô-crítico. Alegria do povo: Garrincha, Macunaíma, Oswald de Andrade, *O Homem do Pau Brasil*. Entre os libertinos de Joaquim nenhum se compara ao Nelsinho de *Guerra Conjugal* ou com o homem da melancia, Cláudio Cavalcanti no curta *Vereda Tropical*, lançado em 1977.

Um concurso de contos eróticos da revista Status em 1976 deu a Joaquim Pedro de Andrade o pretexto para essa pequena obra prima. Das histórias enviadas para a revista, 30 contos foram selecionados e submetidos, a convite do produtor César Mêmolo Júnior, à apreciação de quatro cineastas. Além de Joaquim Pedro, Roberto Santos, Roberto Palmari e Eduardo Escorel dirigiram um episódio, depois reunidos no filme *Contos Eróticos*.

Joaquim escolheu adaptar o conto *Vereda Tropical*, uma espécie de fantasia agrícola-sexual escrita por Pedro Maia Soares. Na verdade, era sua segunda opção. Queria filmar *Mister Curitiba*, o conto vitorioso do concurso, escrito por Dalton Trevisan e integralmente vetado pela censura. A perseguição continuou em *Vereda Tropical*. Todos os episódios de *Contos Eróticos* tiveram cortes, mas os censores acharam que *Vereda Tropical* deveria ser inteiramente proibido. Ou melhor, liberaram apenas a cena final em que Carlos Galhardo canta candidamente *Luar em Paquetá*. O filme tem apenas três personagens: Cláudio Cavalcanti, um professor universitário, sua aluna, Cristina Aché e uma melancia, que irritou a censura. A fruta é objeto de desejo do professor que mantém um relacionamento sexual e afetivo com a dita, a ponto de

sofrer nas entressafras ou, num momento de raiva, esfaqueá-la e devorá-la.

"Não tem palavrão, nem mulher nua", dizia Joaquim Pedro, por que então censurar? A única explicação: "A censura corta o que há de novo, já que o critério é preservar o antigo". O episódio censurado era o melhor do filme. O próprio diretor estava satisfeito com o resultado e irritado com a proibição: "É um filme diferente dos que já fiz até hoje, alegre, otimista, enquanto os outros eram terríveis, tenebrosos. Esta proibição me irrita, porque acho o filme bom, gosto dele, acho original, apesar de ter sido filmado em apenas seis dias."

Vereda Tropical é um Joaquim solar, puro como um entardecer em Paquetá ou "uma brincadeira de crianças saudáveis". Ao contrário de *Guerra Conjugal* não há pecado, torpeza, crueldade ou vergonha nas confissões sexuais e na vida íntima do ingênuo professor. A jovem aluna é cúmplice dos jogos amorosos e discípula aplicada. Um filme erótico-existencial.

As filmagens na ilha de Paquetá levaram uma semana. Sequências nas barcas, nas ruas de Paquetá e no mercado. A equipe, pequena, ficou num hotel da ilha. Joaquim Pedro levou toda a família. A mulher, Cristina Aché, atriz do filme, o filho recém-nascido, Antônio Francisco e Alice, na época com 12 anos, que se divertia na ilha passeando de bicicleta.

"Foi bom fazer como eu espero que seja bom de ver", dizia Joaquim, concluindo o texto de apresentação do filme. Destilando ironia e poesia, o diretor define seu curta de 18 minutos como uma "crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imagética verbalização e exposição vergonhosamente impudica das fantasias eróticas. *Vereda Tropical* contém a denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, o gosto da vida e a suma poética de Carlos Galhardo. Educativo e libertário".

O texto parodia um manifesto modernista e poderíamos acrescentar: erótico sem ser pornográfico, político sem ser

panfletário, psicanalítico sem ser chato, cômico, mas de um humor carioca e fino. Joaquim inventou o pornô-crítico. O que haveria de subversivo na tara do professor por uma melancia? A moral e os bons costumes inventavam um novo fruto proibido, suculento e tropical. "Consideram perversão proibida amar uma melancia, mesmo que transitoriamente, já que no filme valores maiores graciosamente se levantam". Vetado no Brasil, o curta seria convidado em 1979 para a Mostra Internacional "New Directors, New Films", em Nova York. Uma das exigências de Joaquim Pedro para participar do evento era a exibição integral do longa *Contos Eróticos*. Retribuía assim a solidariedade dos outros diretores que não permitiram que o longa fosse exibido no Brasil sem o episódio vetado de Joaquim.

Vereda Tropical foi selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 79, foi exibido no Festival de Veneza desse mesmo ano e ganhou o Prêmio Especial do júri na primeira Mostra de São Paulo de 1979.

Vereda Tropical, diz o cineasta "é um filme a favor dos tarados; muito simpático, um filme a favor das fantasias sexuais". Em 1978, data da declaração, ao jornal *A Gazeta*, de Vitória, fazia um ano que o filme estava proibido. Só seria liberado no final de 1979, para maiores de 16 anos, o que confirmava a tese do diretor de que o filme era "tão puro quanto uma melancia geladina". *Vereda* seria exibido no XII Festival de Brasília, considerado o Festival da Abertura. Nas telas, filmes vetados há mais de dez anos e filmes recentes, finalmente liberados. "Greves, frigidez sexual, Lamarca", tarados e militantes subversivos chegavam às telas para um público basicamente formado pelos estudantes da Universidade de Brasília, lembra o crítico Haroldo Marinho Barbosa, presente ao evento.

Quais seus próximos projetos? Pergunta um jornalista a Joaquim Pedro em 1979. Ele responde com uma declaração de princípios: "A santidade, a sacanagem e a Revolução".

Santidade

Das veredas do desejo e do sexo passamos à castidade, à abnegação e a um estranho caso de intolerância e terror. É o próprio Joaquim Pedro, na entrevista ao jornal *A Gazeta*, que fala da vertente "santa" da sua obra: um especial feito em vídeo para a *TV Globo* em 1976, filmado antes de *Vereda Tropical* e nunca exibido. O título, proposto pela emissora, seria *Vocações Sacerdotais*.

A santidade atraiu forças diabólicas. A proposta da *Globo* era um "Caso Verdade" sobre a ordenação de um padre, transformado, pelo cineasta, num programa sobre a formação de seminaristas e sacerdotes, com depoimentos e entrevistas, mas centrado na figura carismática de Dom Adriano Hipólito, bispo progressista de Nova Iguaçu. O vídeo recebeu um novo título, *O Cristo dos Jovens*, o problema é que logo depois da gravação do programa, o bispo foi seqüestrado e torturado. Numa entrevista, ao *Jornal de Brasília*, em julho de 1978, Joaquim Pedro conta que o bispo tinha gravado na camionete da Rede Globo de manhã. Subiram um outeiro de onde se via toda Nova Iguaçu e almoçaram juntos à tarde. Nesse mesmo dia, a equipe de filmagem foi presa, e logo liberada, por filmar os passageiros da Rede Ferroviária Nacional sem autorização. De noite, Dom Hipólito foi seqüestrado. "Deixaram o bispo nu, pintado de vermelho e ferido, numa estrada." "Deu bode", resume Joaquim, comentando o caso e dizendo que considerava Dom Adriano Hipólito "um santo". O fato é que as entrevistas para o programa _ seriam tantos os embates do seu cinema com a censura _ detonaram ou coincidiram com ações sinistras.

"À noite jogaram uma bomba na casa do Roberto Marinho, e botaram outra bomba no carro dele, do sobrinho dele e diante da CNBB". Dom Hipólito já tinha dado sua entrevista, "onde falava poucas e boas", diz Joaquim. Foram feitas outras gravações para o programa, o material estava pronto, mas a edição final nunca aconteceu. "Não sei se foi por

inconveniência política, ou por censura interna, não sei por que motivo. Parou no meio da rede Globo". O programa? "Provavelmente foi apagado", acreditava o diretor.

Nesse mesmo ano, 1976, Joaquim Pedro iria atuar como produtor no filme *Gordos e Magros*, lançado em 1977 e dirigido pelo amigo Mário Carneiro. Único filme, de um outro cineasta, que Joaquim produziu. "Quando mandei o roteiro para ele, achou ótimo, mas achava que ia dirigir o filme. Quando falei em produção, desanimou. Tive que explicar que o roteiro era o resultado de cinco anos de análise e de não sei quantos filmes que eu tinha feito para os outros, inclusive para ele, como fotógrafo. E que agora já tinha tarimba para dirigir."

Mário Carneiro inverte os papéis e diz a Joaquim que aceitaria todas as sugestões do diretor experimentado, como Joaquim aceitara suas intromissões de fotógrafo com muito bom humor. Joaquim foi se entusiasmando quando a produção decolou. "Ficava muito impressionado com a minha capacidade de arrecadar dinheiro junto com alguns amigos ricos que investiram no filme", diz Mário. Como produtor, Joaquim foi metódico e, dissecando o filme com Mário, dava soluções que simplificaram e baratearam as filmagens. O dois teriam uma briga no meio do filme quando o orçamento estourou. O filme, bissexto, é o único dirigido por Mário Carneiro, uma comédia de costumes, ácida e engraçada com Carlos Kroeber fazendo Carlão, o gordo e Jarbas Cumequepode, fazendo Sakhan, o magro. Foi uma experiência importante para Mário Carneiro, que provou que sabia fazer cinema e para Joaquim, que depois disso assumiu parte da produção dos seus filmes.

Pedra, carne e cal

Um projeto de "nação" forjado em concreto. A arquitetura de Brasília é a mais completa tradução dessa utopia modernizante que marcou o país. Projeto complexo, modernizante e modernista, onde cabia o arrojo da arquitetura de Brasília, crença no futuro, e o traçado das igrejas barrocas mineiras do século XVIII, preservação do passado, grande paixão do arquiteto Lúcio Costa e do Dr. Rodrigo M.F. de Andrade, os dois modernistas à frente do Patrimônio Histórico.

Garrincha, Macunaíma, Tiradentes, e agora o Aleijadinho. O cinema de Joaquim Pedro retoma em novas bases, essa necessidade de forjar o passado para construir um projeto de Brasil. Ao invés de "pedra e cal" _arqueologia_ o cineasta trabalha com "genealogia". Dois polos que se encontram no filme *O Aleijadinho*, curta-metragem de 22 minutos, lançado em 1978. Encomendado por Lúcio Costa e baseado em texto e roteiro do arquiteto, *O Aleijadinho* é o filme do contraste entre o derramamento barroco do tema e das obras e a estrutura tradicional do documentário. A narrativa é correta, contida, segue o texto de Lúcio Costa, carregado de informações e análises sobre o barroco mineiro. O filme, uma encomenda da Unesco ao Patrimônio Histórico Nacional, passou pelas mãos de outros dois cineastas, mas o exigente arquiteto não gostou do resultado dos primeiros copios. "Esse roteiro eu não assino", dizia, e chamou Joaquim Pedro para a missão.

Retrato e contexto, *O Aleijadinho* segue a biografia e cronologia do seu personagem: Antônio Francisco Lisboa, mesmo nome que Joaquim escolheu para dar ao seu segundo filho. O filme relaciona a obra do artista barroco com o surto de renovação cultural em Minas, verdadeiro Renascimento influenciado pelas idéias iluministas, que "varou os mares, montes e vales" até chegar à Vila Rica, depois Ouro Preto.

Enquadramentos fixos valorizam as linhas do arquiteto e escultor: a imponente capela do Rosário no Alto da Cruz, a Igreja do Pilar, a capela-mor da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Obra-prima "sonora e vibrante como um canto de glória".

Os planos-sequências são usados para valorizar e descrever a suntuosidade barroca do entalhador e ornamentista. Sensualidade da pedra, riquíssimas talhas douradas, santos e anjos de expressões carregadas, expressionismo dramático das figuras. A câmera gira em torno das peças. "Energia, força, elegância" é como o texto descreve o estilo usado na portada da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, capaz de conferir à estrutura arquitetônica "palpitação de coisa viva".

O toque pessoal de Joaquim Pedro aparece nas sequências em que trata da doença que acomete e deforma o artista. A câmera se detém em esculturas carcomidas e desfiguradas pelo tempo. Corpos dilacerados, sem braços ou dedos. Doença da pedra que simula a enfermidade que deformou o corpo do Aleijadinho. A imagem de um pequeno morcego sob o púlpito de uma igreja introduz o tema da degradação da carne, um tema barroco por excelência. "Tanta preciosidade em corpo enfermo". Para trabalhar, o Aleijadinho precisa atar cinzel e martelo nos punhos, mas a doença provoca um surto de produtividade. Doente e sexagenário, ele executa na pedrasabão, em tamanho natural, os Passos da Paixão de Cristo e os Profetas, no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. O seu *Cristo Flagelado* é um retrato da morte e dor do próprio artista, que acaba com "o corpo chagado, amargurado e só" depois de dois anos definhando numa cama.

O derramamento barroco se expressa na suntuosidade dos planos-sequências. Quando o filme interrompe a narração e desliza, paira, sobre as esculturas sacras ao ritmo de uma marcha lenta e langorosa, "música barroca mineira", título de outro belo filme, de Arthur Omar, sobre o tema. É só aí que

Joaquim atinge o sublime, excesso de beleza e dor, incomensurável da arte. "Nele o ódio contra a injustiça se mistura à generosidade imensa, no sentido do amor que leva um artista popular a resistir implacavelmente, atravessando sofrimento, pobreza e humilhação, movido por essa absurda e justificada crença na arte como vitória", diz o cineasta.

A figura do Aleijadinho tem algo de "heróico", trágico e admirável que atraiu Joaquim Pedro. A doença que lhe comia a carne, a luta do homem enfermo com toscos blocos de pedrazulada, o artista como uma figura "bíblica", devotado à arte, que faz da religião uma estética e da arte uma devoção. Vertente "santa" da obra joaquiniana, amor aos contrastes barrocos. A elegância e rigor das linhas e da narrativa sustentando a luxúria de ornamentos e formas.

O cinema de Joaquim Pedro passa por extremos de crença e ceticismo. Mas o poeta, o mestre, o jogador, o padre, a moça, o vampiro, os santos são forças desestabilizadoras. Revolução "intimista". Os estetas, os militantes e os libertinos farão, entre quatro paredes, na folha em branco, nas confabulações, na alcova, na pedra, micro-revoluções. Crença "absurda" na arte como vitória e estética da existência. Glauber e Oswald, o artista com seu ódio sagrado: santo, patife e bufão.

O matriarcado antropofágico

O Homem do Pau Brasil é uma obra síntese na carreira de Joaquim Pedro. Nesse último filme, lançado em 1981, retoma temas e questões que marcam todo seu cinema. Do nacionalismo erudito de Mário de Andrade, chega a intuição filosófica da antropofagia oswaldiana. O modernismo bufão, piadista, demolidor, intuitivo de Oswald contrasta com o lado sábio, pesquisador, "universitário" de Mário.

Oswald fez do escândalo da sua personalidade um prolongamento e um motor da sua ficção. Joaquim Pedro parte dessa integração entre vida e obra para fazer uma ficção-biográfica, um filme histórico-literário. Essa dualidade, a pura ficção e a História, é trabalhada na própria forma do filme. Acende-se uma vela a Deus, ao grande público que desconhece quem foi Oswald, e ao diabo, a intelectualidade conhecedora e zelosa do modernismo. Proposta ousada e arriscada, que *Macunaíma* realiza plenamente e *O Homem do Pau-Brasil*, parcialmente. Nos dois filmes, trata-se de um procedimento estético complexo e refinado que marca toda a produção artística contemporânea, a possibilidade de um duplo registro, dupla leitura, diferentes níveis de fruição de uma mesma obra.

A ambigüidade começa pelo nome. *O Homem do Pau Brasil* poderia ser uma daquelas pornochanchadas dos anos 70, com alusões picantes e humor ginasiano. Mas é o título irônico de uma crônica de Carlos Drummond de Andrade de 1925 criticando Oswald. Vendo o filme tem-se a impressão que Joaquim Pedro jogou ali tudo o que podia, informações, texto, invenções de todo tipo, condensando dois ou três filmes num único, como um "desenho feito de uma linha só, que começa de um lado, faz mil curvas surpreendentes e acaba sem se interromper", compara. Ao invés de um personagem, dois Oswalds. Uma mulher e um homem fazendo o mesmo papel, Oswald-macho e Oswald-fêmea

(Flávio Galvão e Itala Nandi) "curtindo as mesmas mulheres, a mesma cama e uma intimidade insólita".

Procedimento modernista, irônico, piadista, que de cara desqualifica a tradicional cobrança de fidelidade e verossimilhança num filme baseado em vida e obra. "Quem procurar o Oswald no filme não acha, porque não tem um, tem dois", diz Joaquim, num artigo publicado em 1982 na *Folha de São Paulo*, em que reage às cacetadas da crítica paulista endereçadas ao filme. A idéia de cindir Oswald em dois, Oswald-macho, Oswald-fêmea, caiu como uma bomba desde que Joaquim a formulou. Por causa dessa idéia um dos produtores se retirou do filme levando os seus 30 por cento, Joaquim Pedro teve problemas com a família de Oswald, e Tônia Carreiro recusou o papel da bailarina Isadora Duncan dizendo: "Imagina se eu vou tirar a calcinha para Ítala Nandi..." Quanto vale uma idéia? Joaquim Pedro acreditava na proposta e foi fundo nessa opção. *O Homem do Pau Brasil* é seu filme mais conceitual justamente por isso. Um filme-tese, filme-manifesto, filme-proposta que o diretor queria que fosse ao mesmo tempo erudito, cômico e popular. Ali, as idéias são mais fortes que qualquer personagem. E são tantas e tão boas que um só Oswald não daria conta...

A cena que fez Tônia Carreiro desistir do filme é esclarecedora. É uma das primeiras sequências e já envolve o espectador no clima de farsa dramática que se segue. Juliana Carneiro da Cunha encarna Isadora, a deidade da dança, "uma alma conturbada onde Cristo, Apolo, Nietzsche e Richard Wagner disputavam terreno", diz Oswald. Entre ostras e champanhe, Isadora está decidida a seduzir e ir para a cama com os dois Oswalds, que põem tudo a perder ao mostrar para a deusa a fotografia de uma bailarina de 18 anos por quem Oswald está apaixonado. Isadora enciumada atira-lhe como lembrança da noite não consumada a calcinha que o poeta desmereceu. Os dois Oswalds deixam os aposentos da bailarina usando a peça íntima como lenço sob o olhar de jornalistas incrédulos. "Dá uma prise", pede um Oswald ao outro, já indo

embora. O leitmotiv da calcinha servirá para apresentar ao espectador mais duas mulheres na vida do poeta, a recatada Lalá (Regina Duarte) e a despuorada Dorotéia (Cristina Aché), a "pequena bailarina" de 18 anos que faz gato-sapato do poeta e que Oswald define com enlevo amoroso na sua autobiografia como "a mais extraordinária das putas".

As peripécias amorosas de Oswald são tão importante na narrativa cinematográfica quanto no livro *Um homem sem profissão*, usado como uma das fontes de pesquisa do filme. Joaquim Pedro mantém no filme o mesmo clima farsesco do texto de Oswald que faz da sua vida folhetim e ficção. Depois do estranhamento inicial do Oswald-Itala e Oswald-Flávio Galvão enfiados na mesma cama com a mesma mulher, o espectador se delicia com a comicidade da situação. Humor que o filme explora com habilidade, repetindo a dose numa cena com Regina Duarte, onde a mãe de família pudica fica excitada com um texto de Freud, que Oswald lê atentamente, e lhes soa particularmente "picante", pois fala de bicos do seio, pênis, tetas de vacas e outros tantas "obscenidades" psicanalíticas. De novo o duplo registro. Oswald lê Freud, é biografia, mas a cena se segura pela picardia.

O filme segue várias linhas, a literária, a biográfica, a histórica, a ficcional. Três mulheres marcam três fases distintas de Oswald. Como as idéias, as mulheres pululam e modificam o pensamento do poeta. Oswald segue a monogamia serial, ou seja, uma mulher ou uma idéia por vez, mas uma atrás da outra. Nesse ponto o filme é até econômico. Oswald teve mais mulheres que as três escolhidas para evocar sua carreira. Joaquim optou por sintetizá-las todas em três, Dorotéia, Branca Clara e Rosa Lituana (Landa, Tarsila e Pagu), da mesma forma que cruza e sintetiza idéias, fazendo do texto do filme um incrível quebra-cabeça de frases, poemas, trechos, citações tiradas diretamente da obra de Oswald.

No filme, a rebeldia juvenil e A Semana de Arte Moderna coincidem com a paixão de Oswald por Dorotéia. Amor

quixotesco e folhetinesco. Dorotéia, dançarina de má reputação, aos 18 anos é uma espécie de idealização fracassada da Eva futura. A moça é uma fraude artística que Oswald tenta empurrar comprando os críticos de jornais. Nos manifestos lidos no Teatro Municipal de São Paulo contra as belas letras e artes, os poetas modernistas desprezam a mulher romantizada pela poesia e substituem-na pelo "dorso polido de um Cadillac". Buscam identificar a mulher às máquinas modernas.

A Eva modernista deveria ser "bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os tremelicantes e ridículos poetaços..." (Menotti del Picchia). Dorotéia não é nada disso, mas Oswald não se importava em "melhorar" a realidade, tenta sequestrá-la e a persegue em meio às filmagens de uma fita de última categoria, "Amor e Patriotismo". Por fim se conforma com a realidade: Dorotéia (a atriz Cristina Aché) é uma bailarina canhestra, má atriz, puta e burra. Oswald abandona, não sem sofrimento, a quimera juvenil da linda e moderna beldade das artes, que nunca existiu. O Dom Quixote modernista desiste de sua Dorotéia. Toda essa primeira parte do filme é especialmente romântica e engraçada e Joaquim Pedro utiliza trechos inteiros de poemas do próprio Oswald nos diálogos. A atuação de Itala Nandi é especialmente feliz como esse Oswald juvenil, rebelde-romântico, cego de paixão. Joaquim Pedro iria se separar de Cristina Aché pouco depois desse filme, em 1985.

O Homem do Pau-Brasil não foge do texto modernista, a todo momento saltam palavras de ordem. A poesia urbana, o poema elétrico, o telégrafo, as chaminés, a ópera barulhentíssima das ruas, novos temas da poesia modernista que pede o fim do sentimentalismo e a "extirpação das glândulas lacrimais."

A segunda mulher de Oswald entra em cena. Dina Sfat como Branca Clara (Tarsila do Amaral). E temos nova reviravolta. As referências biográficas e os textos literários

incorporados aos diálogos se avolumam. Oswald viaja para Paris num transatlântico, na companhia de Mário de Andrade e Paulo Prado. Tudo torna-se ainda mais estilizado. O artificialismo dos cenários, as interpretações carregadas, os figurinos futuristas de Dina Sfat, tudo concorre para uma caricatura do esnobismo das elites, encarnado na sofisticação entediada de Branca Clara. "São Paulo. Paris. O Nilo. Nada me satisfaz", diz a artista que resiste às investidas literário-sexuais de Oswald com um decisivo "todos os que se aproximaram de mim broxaram".

Joaquim Pedro se diverte na caricatura dessa burguesia esclarecida. O embate sexual entre Oswald e Branca é marcado pela comicidade e o duplo registro da sofisticação e da grossura. Se a minutos Branca dizia com ar blasé que o "amor é uma grande vulgaridade", a sexualidade desperta faz madame pedir ao poeta modernista que lhe "lamba a tatarona" ou a incita a discorrer diante do espelho sobre a fornicção deleitável e os benefícios da cama: "peitos duros e rebitados e uma coceira no bibico."

"Ah, Paris! La Tour Eiffel!" Os clichês de sofisticação culminam numa cena antológica no ateliê parisiense de Branca/Tarsila. Como numa chanchada da Atlândida, os personagens falam um português afrancesado. Grande Otelo surge comendo banana como um príncipe africano e discorre sobre as maravilhas do Brasil e da África. "Fumô de rolô, pingá, cachaçá". Branca Clara apresenta seus novos quadros: O Abaporu, pintado por Tarsila em 1929, e A Negra, de 1923. Este último definido por ela como um "retrato metafísico de minha mãe preta". Ao que Grande Otelo responde radiante, carregando no sotaque: "Mais, c'est vovó".

O clima farsesco e piadista faz o espectador rir por várias razões. Ao mesmo tempo traz na iconografia, no figurino afro-parisiense, dados importantes, como a relação do modernismo com o primitivismo. O crítico João Luiz Vieira chama atenção para esses dados históricos, interpretativos, apresentados nessa seqüência. "Otelo representa uma figura

que evoca o encontro do Modernismo com a presença africana em Paris e a conseqüente descoberta para o gosto da intelectualidade européia de então _ incluindo-se Tarsila do Amaral _ das fontes emotivas do primitivismo que povoariam, no caso de Tarsila, algumas de suas telas mais famosas."

Em magníficos planos-sequências alternados com tomadas frontais e fixas, Joaquim Pedro vai montando um circo estético. A viagem de volta ao Brasil, a bordo de um navio, culmina com um jantar e baile em que participam Oswald, Tarsila, o poeta francês Blaise Cendrars, um grupo de jesuítas comendo hóstias, senhoras experimentando iguarias finas e nem tão finas, tudo com decoração carnavalesca e samba. O Brasil é apresentado ao escritor Blaise Cendrars com frases em que pululam os clichês. O carnaval, diz Oswald, é o acontecimento da raça, com o Rio de Janeiro inteiro na devassidão. Wilson Grey, de jesuíta, instrui os padres sobre as artimanhas que os esperam no país. A sedução das mulheres, viúvas em fogo, pecados da carne e índios preguiçosos. O índio, diz, é "um cristão de chupeta" que não conhece o verbo ser. A cena culmina com o manifesto oswaldiano. "Brasileiros, só a antropofagia nos une". Oswald discorre sobre a superioridade da emoção sobre a razão lembrando que o alemão Hans Staden não morreu comido pelos índios porque chorou. O bispo Sardinha, machão incapaz de verter uma lágrima, foi devorado. A cena acaba em ritmo de carnaval com Oswald-Ítala lançando o seu "Tupy or not tupy, eis a questão."

Oswald de Andrade descobriu em Paris que o Brasil existia. A volta se fará em clima de exaltação nacionalista da beleza cinematográfica do país. Blaise Cendrars se propõe a fazer "um filme 100% brasileiro". No Brasil, o escritor visita plantações de café ao som de Ari Barroso num lamento: "trabalha, trabalha, trabalha negro..."

A terceira fase do filme trata da politização da estética. A virada marxista de Oswald sob o comando da terceira mulher, a revolucionária Pagu, Rosa Lituana no filme (a atriz Dora Pellegrino). Nova mudança estilística marcada

pela sobriedade do Brás, bairro proletário e pela beleza cara lavada de Pagu e sua crítica aos modernistas, "pequenos burgueses lancinantes". Surge o Oswald militante que faz uma "autocrítica" e diz que sua obra será o epitáfio da burguesia. Pagu troça da vanguarda dizendo que "o Modernismo é como o café, valorizado artificialmente" e Oswald um "marxista por acidente". A questão sexual também é secundária. "Rosa, dá pra mim", pede Oswald. Primeiro a revolução, responde, "sexo é secundário". Joaquim Pedro evoca todo o clima proletário estudantil cepecista dos anos 60. A história que se repete. A fase Pagu poderia ser resumida numa frase. A crença de que "o bom burguês de hoje será o revolucionário de amanhã." Numa bela cena, Pagu-Dora e Oswald-Itala transam num teatro operário empoeirado. Teatro brechtiano?

A fase Pagu, proletária e paulista vai abrir-se na utopia solar e carioca do matriarcado antropofágico. O filme transfere-se para Angra dos Reis numa operação radical. Os atores reaparecem nus, queimados de sol, empunhando metralhadoras e granadas num cenário paradisíaco. Os guerrilheiros investem contra uma pândega burguesa num veleiro. Festinha carnavalesca com mulheres de maiôs obscenos, ao som de Lamartine Babo. "Quem foi que inventou o Brasil? Foi seu Cabral, foi seu Cabral. No dia 21 de abril, dois meses depois do carnaval..."

"O antropófago não é índio de rótulo de garrafa." Mas é exatamente com o clichê e o pastiche que *O Homem do Pau Brasil* trabalha. A revolução caraíba oswaldiana é "instinto contra verniz", os bárbaros tecnizados que fazem a revolução nus e armados. "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido", diz Oswald. A milícia revolucionária _ os Oswalds macho & fêmea e Pagu _ liberta os marinheiros/proletários do veleiro burguês discursando contra a moral pequeno burguesa e a roupa. Encontram no paraíso de Angra dos Reis, *Pindorama*, o próprio Deus em pessoa (Arduíno

Colassanti) e o esnobam quando ele ascende aos céus, levitando: "mágica besta, coisa mais antiga". Riem dos preconceitos, "entre a pica e o cu encontrei um muro".

Tudo se encaminha para "a utopia subversiva que é o matriarcado antropófago", diz Joaquim Pedro. O Oswald-fêmea devora o Oswald-macho. Todos os homens ficam enterrados na areia. O veleiro segue com as guerreiras amazonas. Caraíbas. Ítala Nandi exhibe seu membro verde, um adereço carnavalesco, pau em riste. Nasce a *mulher do Pau-Brasil*. "Sem perder identidade, estatura, nem altivez. O falo se clitoriza", conclui Joaquim Pedro.

Todo o final do filme é feminino, solar, carnavalesco, carioca e radicalmente diferente do filme modernista paulista. A revolução caraíba é uma revolução estética no interior da narrativa. A teoria antropofágica de Oswald prevê esse salto qualitativo. Seu pensamento é dialético. Pensa em tese, antítese e síntese. Tese. O homem natural vivendo num matriarcado. Antítese. O homem civilizado que funda o patriarcado. Síntese. O homem natural tecnizado e a invenção do novo matriarcado que virá. Utopia carnavalesca carioca?

O filme deveria funcionar nos dois registros, popular-erudito. Mas Joaquim Pedro rejeita o intelectualismo e passa a valorizar a visão despojada de qualquer pressuposto. "A praga de *O Homem do Pau-Brasil* é o excesso de informação cultural. Trata-se de um filme para ser visto por quem nunca ouviu falar de Oswald de Andrade, nem de modernismo. É quando ele realmente funciona". Na direção oposta das intenções do diretor, o espectador sabido entrega-se ao exercício de decifração, dos personagens, situações, citações. Quanto ao seu caráter literário, Joaquim diz que o filme "tem uma quantidade suicida de palavras por metro linear" e que ainda teria posto mais se coubesse. Mesmo achando as críticas pertinentes, sustenta que não quis renunciar a esses excessos, "que ainda hoje considero fundamentais", declara numa entrevista a Geraldo Carneiro para a Filme Cultura.

O texto do filme, poético e literário, colagem de manifestos, poesias, slogans, é afiadíssimo. Joaquim defenderia essa ênfase no literário num artigo para a *Folha de São Paulo* de março de 1982. Diz que se o filme tem novidades demais, tanto melhor. E se tem fala demais, ótimo. "Nele tem muito que vale a pena ouvir. É defeito, mas também qualidade. Se coubesse eu ainda botava mais, porque muita coisa engraçada ficou de fora. Prefiro que fique pior, para ficar melhor, se é que me entendem." Joaquim trabalha com o excesso, de informação, de referências, e de invenções estéticas.

O filme era fruto de uma pesquisa exaustiva feita por Joaquim Pedro e Alexandre Eulálio, crítico paulista e profundo conhecedor do modernismo. O roteiro, assinado pelos dois, levou um ano para ficar pronto e carrega nesse lado pesquisa, citação, cruzamento de informações e fontes. Mas é exatamente isso que caracteriza o texto telegráfico e aforismático de Oswald, grande frasista e publicista. "Alexandre Eulálio fez uma super-pesquisa, sabíamos até que pasta de dente o Oswald usava. Que a droga da época era lança-perfume, que cocaína era vendida em farmácia para uso de dentistas", diz a atriz Itala Nandi. Foi dito que *Macunaíma* era oswaldiano só faltava agora acusarem Joaquim Pedro de dar um tratamento mário-andradiano para a obra de Oswald. Nada disso. Oswald está inteiro ali.

O *Homem do Pau Brasil* teve uma crítica negativa despropositada. No texto de defesa para a *Folha*, Joaquim Pedro reclama com humor modernista do tratamento violento dado pela imprensa ao filme: "Basta dizer que até D. Carlotinha, minha professora de grupo escolar, ainda encontrou forças para me gritar no telefone: 'Eu é que deveria estar esclerótica!'". Joaquim insiste que seu filme prescinde de explicação. E escreve um verdadeiro manifesto para defender a idéia, uma estratégia para desqualificar os críticos:

"Meu filme não foi feito para chatos, sobretudo mal intelectualizados ou mal politizados.(...) O estilo do filme, sem que eu o pretendesse, parece mais com o das memórias do Oswald. Livre e novo. *O Homem do Pau Brasil* é um filme para a mocidade independente. Os moços sempre foram a maioria nas platéias. Na Mostra do Masp, no Festival de Brasília, no Rio-Cine, no Festival de Penedo, na Mostra da Bahia. E eles riam e compreendiam o que de resto é transparente, sem resistência. Já os intelectuais, quando de meia-tijela, ficam desnorteados e depois enfurecidos, e esteve sempre presente a turma que sofre mais que os produtores com o destino comercial do filme. *O Homem do Pau Brasil* foi feito para quem não sabe nada de Oswald de Andrade. Para gostar do filme basta ser esperto, irreverente e ter senso de humor _ qualidades brasileiras. Pode ser analfabeto de pai e mãe. Não é teste de inteligência nem de boçalidade. É uma fita sobre a vida de artista."

Joaquim Pedro enfrentou muitos problemas com o filme. A idéia de um Oswald-fêmea e um Oswald-macho fez com que um dos produtores se retirasse. O filme é uma produção da Embrafilme e Lynx Film. A saída do terceiro produtor, paulista, fez com que as filmagens ficassem interrompidas durante um ano. As filmagens em Angra dos Reis, no Rio, foram feitas depois dessa interrupção. "Filmamos tudo em uma semana", conta Ítala Nandi, "e Joaquim resolveu assumir a passagem do tempo. Meu cabelo tinha crescido, mas ele não quis que cortasse. Assumiu o novo tempo, do matriarcado, como uma mudança na própria narrativa. Essa parte, filmada no Rio, apareceu depois, foram idéias amadurecidas durante o trauma de ter que ficar um ano parado."

O filme tinha custo alto, um investimento pesado em que o próprio Joaquim atuou como produtor. As influências externas e pressões eram grandes. A idéia do Oswald feminino, com Ítala Nandi no papel, foi uma decisão tomada há 15 dias das filmagens:

"Sempre achei que o Joaquim ia me chamar para fazer ou a Tarsila ou a Pagu. Um dia ele me telefonou e perguntou se poderíamos tomar café juntos. Veio até o meu apartamento, a uma quadra da casa dele em Ipanema. Eu pus uma toalha no chão, tipo piquenique, e começamos a conversar. Ele fazia tanto rodeio que comecei a desconfiar. Foi o tempo dele me jogar o roteiro na mão dizendo. "Olha, se você acha que não pode fazer o Oswald me diz logo!" Eu tive um ataque. Você está louco! Ele me disse que há dois meses sonhava sem parar que eu fazia o papel do Oswald. O roteiro tinha sido escrito para um homem. Minha contraproposta era manter os dois, o Oswald feminino e o masculino."

O roteiro permaneceu o mesmo. Itala Nandi faria o Oswald-mulher e Joaquim escolheu Flávio Galvão para o Oswald-homem. "Tivemos que reler tudo fazendo a divisão das cenas. Oswald com seta para cima e Oswald com cruz para baixo. Relendo o roteiro ficou claro a quem caberia fazer cada cena", conta a atriz. O resultado, no filme, é um estranhamento e confusão iniciais, mas aos poucos o espectador vai se dando conta da duplicação dos Oswalds. Mesmo que não se dê conta, o entendimento do filme não é prejudicado, prevalece a comicidade do personagem e sua sombra.

Com exceção do final, em Angra dos Reis, as filmagens foram feitas em São Paulo, para onde Joaquim Pedro se mudou, vivendo três meses num apart hotel. O navio em que Oswald viaja para a Europa foi reconstituído no estúdio da TV Tupi de São Paulo. "Eram mais de 300 figurantes, grua, um cenário enorme", diz Itala Nandi. O Teatro Municipal de São Paulo foi usado para as cenas históricas da Semana de 22 e na seqüência da chegada de Isadora Duncan à cidade. A fase revolucionária de Oswald foi filmada no Brás, num local histórico, o teatro usado para as reuniões do Partido Comunista. Os cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, estilizados, expressionistas, dispensam o realismo histórico e dão um clima atemporal à narrativa. Cinema de idéias. "O personagem não envelhece, tem

a mesma idade durante todo o filme", sublinha Joaquim Pedro, o filme "não acaba com morte, nem com velhice".

Joaquim filmava com uma câmera só, no máximo duas. Mais de uma câmera já é televisão, dizia. Tinha especial prazer em construir planos-sequências sofisticados. "No meio da loucura de grua, câmera, figurantes, interpretação, ele decidia botar uma hóstia no cocuruto do Wilson Grey, por exemplo, que fazia um padre, para a câmera dar um close de cima. Era esse nível de detalhe e cuidado. Joaquim fazia um cinema super decupado, estudado, cada plano era pensado." Itala Nandi conta que se fosse preciso Joaquim repetia uma mesma cena mais de dez vezes antes de filmar. Até ficar satisfeito. "A cena em que o Oswald diz a famosa frase do manifesto, *Tupy or not Tupy*, eu fiz não sei quantas vezes. Repetia, repetia e nada de filmar. Depois de umas dez repetições o Joaquim chegou exaltado dizendo 'descobri o que faltava. Você tem que dizer a frase com ódio, sim, mas é um ódio SAGRADO!' Era o detalhe que faltava e enquanto ele não descobria esse detalhe não rodava. Com todo o seu racionalismo, Joaquim era profundamente intuitivo."

Segundo a atriz, Joaquim Pedro se sentiu agredido, injustiçado e ferido com as críticas ao *Homem do Pau Brasil*. O filme é dedicado a Glauber Rocha, um personagem oswaldiano por excelência. Joaquim Pedro teve dificuldades em conseguir financiamento depois desse filme, mesmo tendo uma obra cinematográfica magnífica e sendo, junto com Glauber, um dos mais importantes autores do cinema brasileiro. O Brasil é cruel com seus artistas. "Ficou todo mundo colocando o dedo no nariz de Joaquim e dizendo isso não é Oswald de Andrade, quando no Brasil se conta no dedo quem leu Oswald", diz Ítala. A atriz chama atenção para um aspecto importante da obra de Joaquim Pedro, toda a temática da sexualidade. No filme, o Oswald-feminino não se furta a comentar que "ficou de pau duro" ou que passou pela cabeça "a idéia besta de enrubar o Martins Fontes". É bissexual, não deixa de admirar

"o belo Adonis" que mudou-se para a vizinhança. A atriz diz que a rejeição ao filme começou aí:

"O Brasil é muito careta. Ninguém suportou a idéia de um Oswald interpretado por uma mulher. A imprensa nunca publicou uma foto minha de pau. Os cinemas nunca colocaram uma dessas fotos na vitrine. O filme foi crucificado. Zé Celso e sua ala, por suas razões, fizeram questão de massacrar o filme. Para se ter uma idéia do Édipo brasileiro, basta lembrar que na noite de estréia, um cineasta veio comentar comigo. 'Puxa, se o Joaquim tivesse feito os dois Oswalds se apaixonarem um pelo outro o filme teria dado certo'. Ou seja, o Brasil tem cabeça de telenovela, quando Joaquim jamais partiu de uma idéia psicológica, freudiana."

A utopia subversiva do matriarcado antropofágico ainda é o impensável da proposta de Oswald, atualizada por Joaquim Pedro. *O Homem do Pau Brasil* foi escolhido como melhor filme no Festival de Brasília de 1981 e foi exibido com sucesso no Festival de Verona, na Itália, em 1983. Mas o trauma do lançamento brasileiro foi tão grande, que Joaquim Pedro e Ítala Nandi, convidados para o Festival, ao invés de sentarem nas primeiras filas, nos lugares marcados, resolveram assistir ao filme de pé, encostados na parede, morrendo de medo. "O público começou a rir no meio do filme e só então a gente foi relaxando. Acabou sendo super aplaudido e, ali, de pé, sozinhos e em silêncio, finalmente conseguimos ver o filme sem o preconceito brasileiro. Eu dizia, 'puxa Joaquim, como o filme é bom'. E ele, admirado, como se nunca tivesse visto, 'pois não é?'" Revisto hoje, *O Homem do Pau Brasil* é um filme novo. Nem as idéias de Oswald nem a estética de Joaquim Pedro envelheceram. Todos os seus filmes têm essa característica. Não envelhecem, nasceram "clássicos" porque modernos. Atuais e sem data.

De Garrincha a Gerson, certo?

Depois de *O Homem do Pau Brasil*, lançado em 1981, Joaquim Pedro não filmaria mais. O Brasil "pune" e crucifica seus melhores artistas, de forma perversa. Nesse período, Joaquim Pedro escreveu dois roteiros que valem como texto literário e histórico, *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* e *Casa Grande, Senzala & Cia*. Antes disso, descobriria o vídeo em dois trabalhos, *O Tempo e a Glória*, um passeio memorável do cineasta acompanhando o escritor Pedro Nava pelo bairro da Glória, feito em 1981 e *Ovídeo*, criação coletiva realizada com os alunos de um curso de "cinema em VT", no Circo Voador.

As aulas no Circo colocaram Joaquim Pedro em contato com uma geração que descobria o cinema através do vídeo, na década de 80. Joaquim abriu sua casa para os alunos, como já tinha feito no curso de direção de atores que deu na CAL, Casa de Artes de Laranjeiras. A filha Alice, com 18 anos, seria sua assistente de direção. Da experiência de ensinar cinema em vídeo, ficou uma fita de 36 minutos com Joaquim no meio de um turbilhão de jovens. Roberto Berliner, Alice, Dora Pellegrino. "Ele fazia tudo como se fosse cinema, não se interessou muito pela tecnologia do vídeo. Ficava irritado com o tipo de edição, totalmente diferente da montagem cinematográfica. Mas tinha uma espécie de instinto para enquadrar, dirigir, impressionante", diz Roberto Berliner, que editou o vídeo do curso. A imagem que ficou de Joaquim, na cabeça de Berliner, é a de um cowboy urbano, irônico e solitário que observava tudo, falava pouco e baixinho, era delicado, cigarro na boca, metido numa calça de cintura baixa e cinto largo. Comprei o retrato.

Joaquim Pedro fazia alguns comerciais para TV. Dirigiu, entre outros, o antológico comercial do jogador Gerson, Macunaíma-cafajeste que nos ensina "é preciso levar vantagem

em tudo, certo?" Joaquim "não se vangloriava disso", diz Alice. Sobre o comercial se limitava a dizer que a direção de ator tinha ficado boa. O cigarro Vila Rica que Gerson anunciava não sobreviveu ao mercado, mas a "lei de Gerson" virou sinônimo de um certo cafajestismo e esperteza nacional. Gerson, Macunaíma da era do consumo, é um personagem que Joaquim Pedro não poderia ter criado e que sempre deplorou. No comercial, dirigiu o "ator", uma espécie de Garrincha *safo* e oportunista. Do cinema à televisão, de Garrincha a Gerson, o país mudava...É esse acanalhamento das elites e dos heróis que Joaquim vai tematizar em *O Imponderável Bento*.

O Super-Intro

O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador é uma obra-prima de ficção, roteiro impecável em que o literário e o cinematográfico se cruzam. Texto oswaldiano, telegráfico, que explicita a vertente estilista, arrojada de Joaquim Pedro. Concluído em 1986, o roteiro faz de Brasília uma Babilônia tupi com santos levitando pelas superquadras, jornalistas corrompidos e cocainômanos, tráfico de influência e sensacionalismo barato para vender jornal.

Para chegar a escrever o roteiro, como em todos os seus filmes, Joaquim Pedro fez pesquisa apurada. Convocou o cineasta Fernando Cony Campos e o amigo e pintor Mário Carneiro para um levantamento sobre a vida e iconografia de alguns santos, além de uma entrevista com Dom Estevão Bittencourt sobre a existência do Diabo! O ponto de partida era a história de São José de Cupertino, um santo que levita e virou padroeiro da aviação americana, tema de um livro de Blaise Cendrars chamado *Loteamento do Céu*. Joaquim Pedro também se inspirou numa personagem de Anatole France, Taís, que seduz um santo no deserto.

Santos sensuais, eremitas, loucos e histéricos, Santa Tereza D'Ávila, São João da Cruz...tudo isso vem se juntar a uma visão sarcástica e surreal da repressão militar, da tortura, dos esquadrões da morte. Uma das primeiras cenas do roteiro descreve o Comandante Larroque, militar sádico, arrastando um preso político na traseira de um jipe.

Joaquim Pedro destrói com humor violento o sadismo militar, o jornalismo das colunas sociais, a imprensa sensacionalista, o cristianismo sincrético-sexual brasileiro. Trata-se de um texto de demolição. Diabólico. O personagem "de esquerda" se suicida no início da história, ao descobrir que é "um oficial medíocre, um marido de merda e um conspirador de araque". Sua mulher, Taís, o corneia com o

melhor amigo, o *imponderável* Bento, que se penitencia e purifica dos pecados da carne em sessões de flagelação numa comunidade de eremitas. A jornalista Taís vende notas na coluna social, transa com o chefe da repressão no Motel Três Poderes, "cheira, bebe, reza e trepa, tudo ao mesmo tempo". Depois de tornar-se santo e levitar, praticando atos de bondade radical em meio a patifaria generalizada, Bento vira "santo de madame" e transa em êxtase místico com todas as amigas da mulher.

A comicidade das situações não disfarça o horror e violência da narrativa. O texto de Joaquim está a altura do *Baphomet*, de Klossovsky. O roteiro vai caminhar para um confronto hilário, luta de classes celestial entre Bento, um "elitista escroto" _ um santo que tem mulher, só levita em particular e não dá entrevista _ e o Crioulo Voador, herói proletário e popular, inventado pela imprensa para desafiar Bento.

O Brasil precisa de um herói? Ei-lo. Dessa vez, é o próprio Joaquim que forja o homem brasileiro que poderá nos salvar. Sua origem é espúria. Invenção da mídia. "Você ficou maluco? Então eu te dou um jornal pra dirigir, boto uma fortuna na tua mão pra combater a subversão comunista e você vem com sensacionalismo barato?"

Gênese do herói nacional. Joaquim, entre Macunaíma e Tiradentes, o sub-herói e o super-herói da nacionalidade, cria Bento, santo libertino e Tição, um infra-herói, crioulo voador, empulhação da mídia para vender jornal. Bento, bondade radical, sublime, pairando sobre a degradação de Brasília e o Crioulo Voador, proleta purpurina, gente fina, alimentando o imaginário popular. Precisamos crer em alguma coisa?

Joaquim ensina como criar um mito popular no roteiro de *O Imponderável Bento*:

Mirandinha: Mas é aqui, nesse lamaçal, que vocês vão fazer a fotografia?

Armandão: E onde é que você quer que o Tição caia? No chão? Aqui tem água pra ele cair, morrinho pra pular e não tem ninguém pra ver a gente.

Mirandinha: Tudo isso, sem lama nem mosquito, tem na cobertura da Teresinha Pecô ou em qualquer mansão da Península dos Ministros. Em vez desse lago imundo, uma piscina limpinha, com mordomia e trampolim em lugar de morrinho com capim.

Armandão: Lá vem você com frescura de grã-finagem! Tu não pegou o espírito da coisa? O Crioulo Voador é proleta, cara, é um herói popular, entendeu? O negócio é esse mesmo, lama, morro e vê se não enche, porra. Quer fazer o favor de maquiar logo esse cara?

Mirandinha: Maquiar como? Só se eu pintar ele de branco. Põe a máscara e pronto, pula.

Armandão: Então vai, Tição. Põe a máscara e pula.

Tição (pondo uma máscara tipo gatinha, de purpurina ciclâmen): Mas eu não sei nadar!

Grisalha (perdendo a cabeça): Tição pula e não chateia. Aí deve ser raso e se não for tu te vira. Pela nota que você está levando até camelo nada.

Armandão: Deixa comigo. (Pegando Tição e levando ele pelo braço para cima do morrinho) Tição, pula que não tem problema, é só cair n'água que a gente te pesca no ato. Que é isso, cara? Quer me deixar mal? Um porrilhão de crioulo por aí, louco por uma boca dessas, eu te indico pro trabalho e tu quer dar uma de cagão? Vai lá. Lembra a posição? (Armandão faz a posição do Super-Homem voando; Tição toma posição) Aí, Grisalha, tá pronto? Não vai errar o foco.

Grisalha: E tu já me viu errar o foco, filho da puta?

Armandão: Já. Mas dessa vez não erra. Vamo lá. Um, dois..."

Santo Grã-fino contra Crioulo Voador é a manchete da primeira página do jornal. Para "fazer de cada pobre um anticomunista", o jornal precisa vender antes, e muito. É a lógica da empresa jornalística.

O roteiro de *O Imponderável Bento* traz cenas sublimes, a orgia celestial, quando Bento usa a levitação para transar com várias mulheres ao mesmo tempo, e dantescas, os eremitas perseguidos por incubos, súcubos, mulheres deliciosas e rapazinhos homossexuais.

"Várias mulheres amontoam-se sobre um monge, rasgando-lhe as vestes, arrancando-lhe as barbas.

Mulher nua sopra ar com um fole na bunda de um santo. Outra mulher espia por baixo do hábito de um monge.

Passa um santo correndo com uma mulher pelada nas costas. Outro santo esconde-se debaixo de uma ponte por onde passam mulheres e diabos em disparada."

São trechos da seqüência 49, "Invasão do céu", que descreve uma bacanal promovida por socialites entre anacoretas. Joaquim Pedro trabalharia no roteiro até pouco antes de morrer. "Reescreveu a última seqüência na semana antes de entrar no hospital, dia 2 de setembro de 88", diz a socióloga Ana Maria Galano, sua terceira mulher. Ele modificaria o final do roteiro dando-lhe um irônico *happy end*. O imponderável Bento é salvo do abismo pelo Crioulo Voador, quando os dois são empurrados para fora de um avião militar. O Crioulo Voador, fraude canhestra, recebe, inexplicavelmente, o dom de levitação, que abandona Bento. Ao imperativo militar: "Voa, filho da puta!" O crioulo bronco transforma-se no super-homem brasileiro, um gente-bom generoso, que salva Bento da queda livre. À beira do abismo, só nos resta a bondade radical e a santidade:

"Os rostos colados, cheek to cheek, sorriem um para o outro, enquanto voam indiferentes à artilharia antiaérea que tenta alcançá-los. Trata-se de um lindo companheirismo que sucedeu à rivalidade entre eles."

Os desenhos preparados a partir do roteiro pelo fotógrafo Kimihito Kato, dão uma idéia do nível de investimento que Joaquim Pedro pretendia fazer no filme: Cenários giratórios, traquitanas, paredes móveis, efeitos especiais. O cinema de Joaquim Pedro tem um gosto pelos dispositivos, a opção pelo artificial e pelo estilizado que já aparecia em *Macunaíma* e *O Homem do Pau Brasil*.

No roteiro de *O Imponderável Bento*, Joaquim Pedro atinge uma suprema liberdade e domínio da narrativa, dos diálogos, um estilo, marca, que construiu a cada filme. Revendo sua obra, esse domínio e sofisticação estilística surgem como uma evidência e revelação. A grandeza, o rigor conceitual, a lucidez, a violência do seu cinema têm a força de uma implosão, minando a narrativa de dentro.

O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador não foi filmado. O roteiro, um dos melhores textos da ficção brasileira contemporânea, como disse Flora Sussekind, tirando a estética joaquiniana do gueto do cinema, simplesmente não foi considerado digno de um financiamento pela Embrafilme. Joaquim se engajaria num outro projeto, também ambicioso, encomendado pelo produtor Marcelo França, em 1986, e interrompido em 1988, com a morte do cineasta. A adaptação do livro *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, para o cinema. O tema: A formação da civilização brasileira.

Casa-Grande, Senzala & Cia

Joaquim Pedro, num incrível rebatimento do seu cinema sobre a História do Brasil, reencontra em Freyre os antagonismos em equilíbrio que caracterizam sua obra: o esforço de incluir o pecado como parte integrante da experiência católica luso-brasileira, o significado positivo da *hybris* sexual na nossa formação, a valorização da luta, dos confrontos, alianças, guerras. Joaquim Pedro iria fugir de uma certa visão "doce" da escravatura brasileira, presente em Freyre. Estava interessado no canibalismo vital (antropofagia oswaldiana) dos nossos selvagens, na rejeição do consumismo, os índios que rejeitam as bugigangas portuguesas, na luta entre índios, portugueses, jesuítas, negros. É o que aparece no roteiro de *Casa-Grande, Senzala & Cia*. O "Cia", acrescentado por Joaquim Pedro no seu título, indicava esses outros grupos que pretendia valorizar no filme, os índios e jesuítas, por exemplo, não apenas os negros.

O texto de Joaquim Pedro é tão bom que Lúcio Costa, profundo conhecedor da história do Brasil, chegou a dizer ao cineasta que o roteiro "dispensava complementação visual".

"Duzentos anos de história, da descoberta de Cabral à chegada dos holandeses foram reduzidos a 12 anos no roteiro", diz Anna Maria Innecco, que encabeçou as pesquisas para o filme junto com Ana Maria Galano e Alice de Andrade, co-roteiristas de Joaquim. A equipe fichou toda a bibliografia lida por Gilberto Freyre para escrever *Casa-Grande & Senzala*. Durante um mês a casa de Arraial do Cabo serviu de base para os colaboradores do cineasta. "Uma temporada de *brainstorm* para a feitura do roteiro, durante a qual quem mais pesquisava e escrevia era o próprio Joaquim", lembra Alice.

Tirar da História, "histórias" que pudessem ser contadas, dizia Joaquim. A chegada das órfãs e prostitutas

portuguesas ao Brasil para casamento; o dia da procriação, em que os jesuítas fiscalizavam e estimulavam o coito; as doenças e idéias transmitidas aos índios pelos padres. O humor de Joaquim Pedro surge nas cenas de canibalismo, na "caralhada" promovida entre os negros, na greve de índios. O roteiro evita a solenidade do tema, o peso da História, a pecha de "filme histórico", como o próprio Joaquim já tinha feito em *Os Inconfidentes*.

Os investimentos em *Casa-Grande* tomaram proporções de uma superprodução. Além da extensa pesquisa para o roteiro foram encomendados estudos de cenários, de personagens, croquis feitos em Lisboa sobre a coordenação de um historiador, estudos para os figurinos, um trabalho exaustivo de pesquisa dos hábitos, roupas, habitações de índios, negros e portugueses no período da colonização. O filme envolveu um *pool* internacional de investidores e estava previsto para começar a ser rodado em março de 1989 em Porto Seguro. Com a morte do cineasta, em 10 de setembro de 1988, o projeto foi interrompido. Na ausência de Joaquim, quem poderia dirigir o filme?

Política

"Toda vez que eu fico desinteressado e caio na fossa _ e isso é muito comum, infelizmente, sou um tremendo neurótico _ eu apelo para a poesia e para os *Cahiers du Cinéma*. Os *Cahiers* fazem com que eu reencontre as minhas referências, redescubro o prazer de fazer cinema; a poesia, com seus comprimidos de idéias, aponta para a invenção formal permanente", dizia o cineasta numa entrevista de 1981. Além da poesia e do cinema, Joaquim Pedro redescobriu, nesse período, a política e liderou o processo de discussão sobre a reformulação da Embrafilme, pós-Abertura. Glauber, Joaquim Pedro e Leon Hirzsmann eram a base política do Cinema Novo. Glauber com sua visão ampla dos processos, Leon apostando no partidário e Joaquim Pedro com uma visão realista, balizada, das coisas.

"O Joaquim fazia uma política para todos. No final da vida abriu a casa dele e se colocou como uma referência de discussão do cinema brasileiro, um mediador, justamente quando as coisas pareciam ter perdido o eixo, na fase final da Embrafilme", diz o cineasta Walter Lima Jr., que conviveu com Joaquim nesse último período. As reuniões em torno da reformulação da Embrafilme, em 1985, e da escolha do novo presidente levaram Joaquim a assumir a liderança nas discussões.

Joaquim fez sua "revolução intimista", diz Paulo César Saraceni. Abriu sua casa, primeiro para poucos, depois para muitos. A mobilização em torno da escolha do novo presidente da Embrafilme, em 85, mexeu com os ânimos. "Foi uma campanha admirável e gloriosa, mostrando o grande político que era Joaquim Pedro de Andrade." Esse lado político sempre esteve presente na sua trajetória. Em 1978, foi motivo de uma polêmica com Glauber em torno da condução da Embrafilme que cindiu os cineastas em dois blocos. Joaquim Pedro e mais uma série de diretores fundaram a Cooperativa Brasileira de

Cinema. Joaquim dizia que a Cooperativa seria uma alternativa tanto aos "favores governamentais personalizados" quanto a "mediocridade comercial privatista."

Em 1985, o cineasta se engajaria na comissão que viria a dar origem a lei de incentivo ao audiovisual. Joaquim dizia que a fase da "guerra" entre os cineastas era coisa do passado. "Reconheço que temos que superar a fase dos segredos, das traições, a verdadeira autofagia que nos levou a esta crise sem par na história do nosso cinema. Fazer um filme, nos últimos anos, virou uma espécie de ação purificadora. Isto não pode continuar."

Abrir sua casa significava, para Joaquim, se deixar invadir por esse fora, trabalhar a política do interior, estetizá-la.

A alegria é a prova dos nove

Carioca-mineiro, Joaquim Pedro tinha um humor sarcástico que aplicava sobre si mesmo. Quando soube que estava doente não escondeu de ninguém. "É o velho câncer, meu caro", disse ao amigo Mário Carneiro, que ligou para dar os parabéns pelo seu aniversário no dia 25 de maio de 1988. Joaquim recebeu os amigos para a festa de aniversário com a notícia. "Eu estou doente e vou morrer", conta Walter Lima Jr., descrevendo o ar de incredulidade dos convidados que recebiam a notícia um a um, em plena festa: "Ele tinha essa postura irônica diante do mundo. Era muito engraçado e agradável e um grande contador de casos. Um contador de histórias gaiato, com um vocabulário requintadíssimo. Quanto mais absurda a situação, mais ele tratava com essa mistura de humor e seriedade." Morreria quatro meses depois, em 10 de setembro de 1988.

A sua proposta de cinema invade a própria vida e a percepção que tinha do mundo. No final de agosto de 1988, pouco antes de morrer, propõe novo projeto, para uma bolsa de pesquisa. Uma adaptação cinematográfica baseada nos seis livros de memórias de Pedro Nava: *Baú dos Ossos*, *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira-Mar*, *O Galo das Trevas* e *O Círio Perfeito*. Poderia assim, mesmo doente, continuar trabalhando. O texto do projeto foi ditado, breve e impecável. Joaquim justificava o novo projeto como algo complementar, o intimismo e o memorialismo de Pedro Nava em confronto com a exuberância histórica, explosiva, de Gilberto Freyre.

Passagem da História à memória pessoal. Da *Casa-Grande* ao *Baú dos Ossos*, "contraste e negação do anterior pelo posterior", como o próprio cineasta definia sua trajetória. Com o roteiro baseado em *Casa-Grande & Senzala* pronto, autonomia da ficção, da escrita, Joaquim Pedro embarca no fluxo proustiano da memória, novo deslocamento. O texto do projeto, para uma bolsa de artes da Vitae, sublinha essa passagem: "A luta de mais de um ano em que mergulhei para fazer desse roteiro [*Casa-Grande, Senzala & Cia.*] um filme, e

o próprio fato de lidar tanto tempo com material tão amplo começaram a gerar a necessidade de construir outro filme, que se fizesse, digamos, à sombra, para escapar ao sol cru do primeiro." A literatura de Nava faz da memória pessoal História, como a sociologia de Freyre trabalha a História como "literatura".

Entre a ficção e a História, o cineasta não abandonou a ironia modernista. A escolha de Pedro Nava, a memória à deriva, tem como base uma lucidez absoluta, "fundada numa relação com a morte", observou o amigo Fernando Cony Campos. O título do projeto? *O Defunto*. Joaquim tranquilizava os amigos dizendo, "não se preocupem estou saindo de um roteiro e entrando num outro." "Dizem que Quincas é pessimista. Diria sábio", escreve Glauber, resumindo: "o cinema novo de Joaquim Pedro de Andrade, uma das colunas mestras do Cinema Novo Brasileiro, fonte do cinema novo mundial."

Joaquim Pedro de Andrade perseguiu e construiu essa ficção histórica, a História fabulada, reinventada, em cada um dos seus filmes. Juntou o mais íntimo com o que é coletivo e anônimo. O Brasil como projeto estético-literário-cinematográfico-existencial, projeto de uma vida e de uma geração.

Porque você faz cinema? Perguntam a Joaquim Pedro de Andrade numa enquete do jornal *Libération*, em maio de 1985. O cineasta responde com uma declaração de princípios que virou música e canção, samba, bossa, sampler, berimbau cantado por Adriana Calcanhoto no disco "A fábrica do poema".

Ironia telegráfica com a qual nos despedimos do nosso cowboy: "para chatear os imbecis/ para não ser aplaudido depois de sequências dó de peito/ para viver à beira do abismo/ para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público/ para que conhecidos e desconhecidos se deliciem/ para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo/ porque, de outro jeito, a vida não vale a pena/ para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito/ porque vi *Simão no Deserto*/ para insultar os arrogantes e poderosos, quando ficam "como cachorros dentro d'água" no escuro do cinema/ para ser lesado nos meus direitos autorais."

FIM

Filmografia

O Mestre de Apipucos. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro baseado em texto de Gilberto Freyre. Montagem: Carla Civelli, Giuseppe Baldacconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Gilberto Freyre. Produção: Saga Filmes. CM.35mm. P&B. 8 min. 1959.

O Poeta do Castelo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Manuel Bandeira. Produção: Saga Filmes. CM. 35mm. P&B. 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. CM. 35mm. P&B. 12 min. 1961

Prêmio do Festival de Sestri Levante, Itália, 1961.
Prêmio de Qualidade CAIC, Rio de Janeiro.

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: Nello Melli. Narração: Heron Domingues. Música: Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Prokofiev. Império Serrano, Portela. Produção: L.C.Barreto. LM. 35mm. P&B. 70 min. 1963.

Prêmio Carlos Alberto Chiezo, de melhor filme sobre esporte, Festival de Cortina d'Ampezzo, Itália, 1964.

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 Escorel. Música: Carlos Lyra. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arapi, Rosa Sandrini. Produção: Filmes do Sêro e L.C. Barreto. LM. 35mm. P&B. 90 min. 1965.

Prêmio de Melhor Direção, Festival de Teresópolis, 1966. Prêmio de Qualidade do Instituto Nacional de Cinema, 1966. Prêmio Qualidade do CAIC, Rio de Janeiro, 1966. Prêmio de Melhor Fotografia, Festival de Brasília, 1966.

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). CM.16mm. P&B. 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. MM. 35Mm. Cor. 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 Escorel. Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros. Narração: Tite de Lemos. Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villalobos. Produção: K.M.Eckstein para Filmes do Sêro, Grupo Filmes e Condor Filmes. Elenco: Grande Otelo, 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. LM. 35Mm. Cor. 108 min. 1969.

Prêmio de Melhor Ator, Melhor Argumento, Melhor Roteiro, Melhor Cenografia e Ator Coadjuvante, no Festival de Brasília de 1969. Coruja de Ouro 1969, Prêmio Carmem Santos 1969 e Prêmio de Qualidade do INC, Golfinho de Ouro de 1969 (MIS/RJ), Prêmio Air France de 1969, Prêmio Saci de 1969, Melhor Filme do Festival de Marília, em São Paulo. Melhor Ator e Melhor Fotografia no I Festival de Manaus de 1969. Melhor Filme do Festival Mar del Plata, Argentina, 1969.

A Linguagem da Persuasão. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: José Carlos Avellar. Produção: Transfilme. CM. 35mm. Cor. 9 min. 1970

Prêmio de Melhor Filme Brasileiro na III Mostra Internacional do Filme Científico.

Os Inconfidentes. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro e Eduardo Scorel. 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 Scorel. 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. LM. 35mm. Cor. 100 min. 1972

Prêmio Air France de Melhor Filme de 1972, Prêmio Golfinho de Ouro, 1972, Prêmio do Comitê de Artes e Letras, Festival de Veneza 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 Scorel. Música: Ian Guest. Produção: Indústria Cinematográfica Brasileira, Filmes do Sêro. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Analu Prestes, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla. LM. 35mm .Cor. 90 min. 1975.

Prêmio de Melhor Direção, Melhor Atriz, Melhor Montagem no Festival de Brasília de 1975; selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, 1975; Menção Honrosa no Festival de Barcelona, Espanha, 1975.

Vocações Sacerdotais. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. "Caso Verdade" sobre D. Adriano Hipólito, realizado com Miguel Pereira para a TV Globo. Nunca foi exibido. U-matic. Cor. 1976

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 Scorel. Produção: Lynx Filmes e Ed.Três. Elenco: Cláudio Cavalcanti, Cristina Aché. CM. 35Mm. Cor. 18 min.1977.

Selecionado para o Festival New Directors, New Films de Nova York, 1979. Selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, 1979. Selecionado para o Festival de Veneza, 1979.

O Aleijadinho. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Lúcio Costa. Fotografia: Pedro de Moraes. Produção: Embrafilme. CM. 35Mm. Cor. 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 Otelo. LM. 35mm. Cor. 112 min. 1981.

Prêmio de Melhor Filme no Festival de Brasília de 1981

O Tempo e a Glória. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Pedro Nava. Produção: TVE e Banerj. MM. U-matic. Cor. 50 min. 1981.

Fontes e Bibliografia

Depoimento de Mário Carneiro a Carlos Sussekind. Junho/julho de 1995. Transcrição: Samuel Averbug.

Depoimentos de Sarah de Castro Barbosa, Alice de Andrade, Itala Nandi, Walter Lima Jr., Jean-Claude Bernardet e Roberto Berliner a Ivana Bentes. 1996

Depoimento de Ana Maria Galano a Samuel Averbug. 1996

Depoimento de Mário Carneiro a Cláudio Bojunga. *Jornal do Brasil*, 18/09/88.

Depoimento de Pedro de Moraes a Rosa Nepomuceno. *O Globo*. 19/09/88

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Amylton de Almeida. *A Gazeta de Vitória*. 08/06/78

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sérgio Habib. *Jornal de Brasília*. 23/07/78

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Geraldo Carneiro, *Filme Cultura* nº 43.1981

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Laura Greenhalgh. *O Estado de São Paulo*. 22/2/80

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Maria do Rosário Caetano. *Correio Brasiliense*. 07/09/85

Entrevista de Joaquim Pedro a David França Mendes, Vicente Amorim, Pedro Marinho Rego e Ivana Bentes no vídeo *Fotógrafos de Cinema*. 1986. Transcrição: Adriana Lutf.

Entrevistas de Joaquim Pedro de Andrade a Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo*. 24/07/88 e 12/09/88

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Ute Hermanns. *Folha de São Paulo*. 21/04/90

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Edgard Telles Ribeiro. *Revista Imagens* nº 3. Dezembro de 1994

Depoimento de Joaquim Pedro de Andrade a Helena Salen no vídeo *Mestre Joaquim Pedro*, de Walter Lima Jr. TVE. 1988

Depoimentos de dona Graciema Prates de Sá, Maria e Antônio Francisco de Andrade, Paulo José, Dina Sfat, Itala Nandi, Clara de Andrade, no vídeo *Mestre Joaquim Pedro*, de Walter Lima Jr. TVE. 1988

O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador, de Joaquim Pedro de Andrade. Marco Zero. 1990

Casa Grande, Senzala & Cia. Trechos escolhidos do roteiro de Joaquim Pedro de Andrade in *Revista Imagens* nº 3. Dezembro de 1994

Por Dentro do Cinema Novo, de Paulo César Saraceni. Nova Fronteira. 1993

A Revolução do Cinema Novo, de Glauber Rocha. Alhambra/ Embrafilme. 1981

Macunaíma. Da Literatura ao Cinema, de Heloísa Buarque de Hollanda. José Olímpio/Embrafilme. 1978

A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófia, de Eduardo Jardim de Moraes. Graal. 1978.

Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70, de Heloísa Buarque de Hollanda. Rocco. 1992

Brazilian Cinema, de Randal Johnson e Robert Stam. Columbia University Press. 1995

O Espetáculo Interrompido. Literatura e Cinema de Desmistificação, de Robert Stam. Paz e Terra. 1981.

Modernistas na Repartição, organização de Lauro Cavalcanti. Editora UFRJ. 1993

Cinema, Estado e Lutas Culturais. Anos 50/60/70, de José Mário Ortiz Ramos. Paz e Terra. 1983

Cinema e Literatura no Brasil, de José Carlos Avellar. Projeto Frankfurt. 1994

O Cinema Dilacerado, de José Carlos Avellar. Alhambra. 1986

Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Organização de Gilberto Mendonça Telles. Vozes. 1983

Catálogo da mostra "Joaquim Pedro de Andrade". Filmes, Vídeos, Debates (7 a 12 de junho). Centro Cultural Banco do Brasil. 1994

"O matriarcado antropofágico", de Joaquim Pedro de Andrade in *Folha de São Paulo*. 06/03/82

"Bibicos e tataronas versus Pau Brasil", de João Luis Vieira in *Filme Cultura* nº 40. 1981

"Joaquim le majeur, et les autres", de Sylvie Pierre in *Cahiers du Cinéma*. Maio de 1984

"Macunaíma: as ilusões da eterna infância", de Ismail Xavier in *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema marginal*. Brasiliense. 1993

"O filme de nossa gente", de Ronald Monteiro in *Cadernos de Cinema e Crítica/O Eureka das Artes Puras: Mário de Andrade e o Cinema*. 1993

"O Modernismo e o Cinema Novo", de Sylvie Pierre in *Cadernos de Cinema e Crítica/O Eureka das Artes Puras: Mário de Andrade e o Cinema*. 1993

"Um sonho no limiar do real", de Anna Maria Innecco in *Revista Imagens* nº 3. Dezembro de 1994

"Viva Joaquim", de Eduardo Escorel in Joaquim Pedro de Andrade. Catálogo da Mostra de 7 a 12 de junho. Centro Cultural Banco do Brasil. 1994

"Um filme-chave em discussão", de Arthur Omar. *Correio da Manhã*. 1972

"O problema fundamental do cinema", de Arthur Omar. *Correio da Manhã*. 1972

"Joaquim 1932-1988 (in memoriam)", de João Carlos Rodrigues in Cine Imaginário. Outubro de 1988.

"Antropofagia literária", de David França Mendes e Liliane Heynemann in Caderno Idéias. Jornal do Brasil. 30/05/92