UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

RANNY CABRERA

Intelectuais e história:
leitura do filme *O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade

Versão corrigida

São Paulo
2022

RANNY CABRERA

Intelectuais e história:
leitura do filme *O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva

São Paulo

2022

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ranny Cabrera

Data da defesa: 30/09/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Anderson Gonçalves da Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/11/2022

Anderson G. da Silva

(Assinatura do (a) orientador (a)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C117i

Cabrera, Ranny
Intelectuais e história: leitura do filme O Homem do Pau-Brasil (1981) de Joaquim Pedro de Andrade / Ranny Cabrera; orientador Anderson Gonçalves da Silva - São Paulo, 2022.
145 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Modernismo brasileiro. 2. Cinema Novo. 3. Intelectuais. 4. História. 5. Literatura e sociedade. I. Silva, Anderson Gonçalves da, orient. II. Título.

Cabrera, Ranny. **Intelectuais e história: leitura do filme *O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva, pela orientação paciente e rigorosa, mas sem chatices, fundamental para a construção autônoma dos caminhos da pesquisa. Agradeço pelas indicações precisas, pela confiança, pelo diálogo franco, mesmo que pouco frequente nessa nova modalidade *on-line*.

À Profa. Dra. Ivone Daré Rabello e ao Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka, meus mais sinceros agradecimentos. Primeiro, pelas aulas de Drummond que, sem dúvida, foram as que mais tiveram impacto na minha formação, devido à qualidade e, sobretudo, à leitura compartilhada generosamente entre dois excelentes professores, num espaço tão propício ao isolamento. Segundo, por terem me apresentado um modo de fazer crítica exigente, preocupado com questões da atualidade e, principalmente, de uma honestidade rara e, por isso mesmo, admirável. Finalmente, pela paciência, pelas explicações, pelo estímulo intelectual.

À Profa. Dra. Ana Paula de Sá Pacheco e ao Prof. Dr. Mateus Araújo, por terem aceitado o convite para a banca de qualificação, pelas provocações, correções e generosas sugestões, quando esse trabalho ainda era um esboço.

À Profa. Dra. Carolina Serra Azul Guimarães e ao Prof. Dr. Leandro Pasini pelas contribuições durante a defesa.

Aos colegas e amigos dos grupos de pesquisa: Formas Culturais e Sociais Contemporâneas e o grupo Marx, pelas discussões e leituras difíceis, importantes, porém, para o desenvolvimento deste trabalho. Mesmo eu não tendo conseguido participar tanto quanto gostaria, agradeço a imensa contribuição.

Ao Wesley, pela amizade desde a graduação, pelas conversas bem-humoradas, às vezes contrastadas com meus comentários meio sarcásticos, meio ressentidos, e por, generosamente, ter me ajudado com a tradução do resumo.

Às funcionárias e aos funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, especialmente do Departamento de Teoria Literária e da Biblioteca Florestan Fernandes, bem como da Escola de Comunicações e Artes.

Esse trabalho não poderia ter sido realizado sem o financiamento da CAPES e sem poder contar com o ensino público e gratuito. Assim, deixo também meu agradecimento à Universidade de São Paulo e às escolas onde estudei: Colégio Estadual Eurípedes Barsanufo, Colégio Estadual Martins Borges, Colégio Estadual Nivo das Neves, Escola Estadual Dr. Cenobelino de Barros Serra, Escola Estadual Prof. Oscar Salgado Bueno, Escola Estadual Pio X, Escola Estadual Profa. Heloisa de Assumpção e Escola Estadual Prof. José Jorge.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) que concedeu uma bolsa de estudos durante o período de abril de 2019 a julho de 2021.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) during the period April 2019 to July 2021.

Há sempre jeito de escorregar num ângulo de visão,
numa escolha de valores, no embaçado duma
lágrima que avolumem ainda mais o insuportável
das condições atuais do mundo.
(Mário de Andrade, 1942)

Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,
Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e
frágil,
Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da lágrima!
(Mário de Andrade, 1946)

Vamos à história!
(Mário de Andrade, 1924)

RESUMO

Este trabalho busca os nexos do filme *O Homem do Pau Brasil* (1981), de Joaquim Pedro de Andrade, com a literatura e outras artes. Tendo como centro do enredo a figura de Oswald de Andrade, o estudo pretende investigar como o diretor lê o modernismo brasileiro e como ocorre a reelaboração dos problemas literários no cinema em um outro momento histórico de nossa cultura. Para tanto, busca-se elucidar o princípio formal que rege a composição, bem como verificar de que modo a estrutura do longa-metragem se articula com a matéria brasileira, nas formas culturais, sociais e políticas. Ademais, tenciona-se discutir a concepção de história nele implicada, comparando-o com algumas releituras da obra oswaldiana, produzidas no contexto de ditadura militar. Enfim, propõe-se debater em que medida os procedimentos mobilizados no filme são capazes de fazer frente aos impasses e contradições histórico-sociais, entranhados na formalização estética.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, Cinema Novo, História, Intelectuais

ABSTRACT

This work aims to find the links between Joaquim Pedro de Andrade's movie *O Homem do Pau Brasil* (1981) and literature and other arts. With Oswald de Andrade as the center of the plot, this study intends to investigate how the director reads Brazilian modernism and how the re-elaboration of literary problems in cinema works, in another historical moment of our culture. In order to do so, the analysis seeks to elucidate the formal principle that organizes the movie's composition, as well as to verify how the structure of the feature film is articulated with Brazilian subject, in cultural, social and political forms. Furthermore, this study discusses the conception of history involved in the movie, comparing it with some re-readings of Oswald's work which were produced in the context of the military dictatorship. Finally, this paper aims to debate to what extent the procedures mobilized by the film are capable of facing the social and historical impasses and contradictions consolidated in the aesthetic formalization.

Keywords: Brazilian modernism, Modern brazilian cinema, History, Intellectuals

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 12

1 INVENTÁRIO EM PARATAXE 19

Primeira etapa 25

Segunda etapa 31

Intermezzo 37

Terceira etapa 42

2 MISE EN ABYME CÔMICA 48

2.1 A PALAVRA FIM SITUADA NAS ORIGENS DO PROBLEMA 48

2.2 MOBILIDADE E PARALISAÇÃO 53

2.3 GOZAÇÃO E AMARGURA 61

Resistência tediosa dos objetos artísticos 63

Fenômeno cultural de massa, sem público 68

A história se repete como chanchada? 73

3 EFEITOS DO CÔMICO 79

3.1 A FARSA DA MODERNIDADE 80

3.2 QUIPROQUÓ E INDIFERENÇA 85

3.3 CHOQUE TROPICALISTA? 90

Tropicalismo: resumo de um debate 95

Figuração de um intelectual 99

Os antropófagos e os sentidos da festa 115

4 PARA CONCLUIR 124

IMPASSES... 125

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 133

1. JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE 142

2. FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR 142

APÊNDICE A – TÍTULO DAS SEQUÊNCIAS 143

Apresentação

O homem do pau-brasil[1], filme que acabou sendo o último[2] longa do diretor Joaquim Pedro de Andrade, foi produzido em 1981 e lançado em vinte e dois de fevereiro de 1982[3], na cidade de São Paulo. Seis décadas o separam da Semana de Arte Moderna de 1922 que fazia parte das festividades em comemoração ao Centenário da Independência e é um dos marcos temporais do roteiro. A relação com outras artes, bem como com a intelectualidade brasileira, não é novidade na filmografia do diretor, que estreia com os curtas contrastantes: *O mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* [4](1959), registro do cotidiano do sociólogo Gilberto Freyre e do escritor Manuel Bandeira[5]. Nos longa-metragens de ficção[6], essa relação torna-se um constante acúmulo de fontes, problemas e impasses formalizados na literatura, a partir do qual a criação fílmica se nutre para devolver ao espectador não adaptações fidedignas, mas uma mistura, com química própria. O mais conhecido *Macunaíma*[7] é exemplo bem sucedido da capacidade do cineasta de mobilizar o material literário para oferecer interpretação original e provocadora da matéria histórica. Gilda de Mello e Souza[8] comenta a tendência do diretor pelas soluções difíceis na sua análise do filme *Os Inconfidentes*[9]:

> O terceiro filme de ficção de Joaquim Pedro de Andrade vem comprovar uma das características mais curiosas do diretor, que é tomar sempre como ponto de partida uma obra consagrada pela literatura ou um fato consagrado pela História – poema de Drummond, narrativa mítica de Mário de Andrade, imagem da Conjuração Mineira na representação coletiva – para, através do processo criador, ir contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido

---

[1] O HOMEM do pau-brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1981, 35mm, COR, 112 min. As citações de fala ou trecho serão acompanhadas da minutagem, no corpo do texto.

[2] Joaquim Pedro deixou ainda outros dois roteiros que não chegaram a ser filmados, a saber, **O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador e Casa-Grande, Senzala & Cia.**

[3] Informações obtidas nas bases de dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010942&format=detailed.pft . Acesso em : 08 jan. 2021.

[4] Constituíam um projeto apenas e foram separados posteriormente.

[5] E também padrinho de Joaquim Pedro. Muitas vezes os dados biográficos do diretor são acionados para evidenciar as estreitezas das relações e a ascendência intelectual: "Carioca, nascido em 25 de maio de 1932, Joaquim Pedro cresce em contato estreito, familiar mesmo, com parte expressiva da elite intelectual e artística brasileira, que constituía o círculo de amigos, colaboradores e admirados de seu pai, dr. Rodrigo" (referência a Rodrigo Melo Franco de Andrade). ARAUJO, Luciana Corrêa. **Joaquim Pedro de Andrade primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 20

[6] Desde o longa de estreia, *O padre e a moça* (1965), cujo título faz referência ao poema quase homônimo de Carlos Drummond de Andrade, O padre, a moça. In: **Lição de coisas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.25

[7] MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969, 35mm, COR, 108 min.

[8] SOUZA, Gilda de Mello e Souza. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2008 (impressão em 2009).

[9] OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1972, 35mm, COR, 100 min.

> como universo de seu discurso. Prisioneiro da tradição, Joaquim Pedro não pode, no entanto, render-se à leitura respeitosa e submissa do texto. (SOUZA, 2008, p. 239)

Podemos incluir, na enumeração acima, os últimos dois longas cujo ponto de partida também é literário: *Guerra Conjugal*, que parte de contos de Dalton Trevisan, e *O homem do pau-brasil*, no qual vemos passar em revista a obra de Oswald de Andrade. O derradeiro foi o que suscitou menos interesse tanto do público quanto da crítica, a despeito do prestígio do diretor, bem como das personalidades inseridas nessa cinebiografia ficcionalizada[10], um "filme biografia"[11]. Tal fato costuma ser mencionado na lacunar bibliografia, sobretudo, em comparação ao sucesso de *Macunaíma:* "The film's reception by the critics and public was harsh one, whereas Macunaíma was greeted ecstatically. Maybe Macunamía's quiet jungle death - a splash and the blood spreading on the surface of a pond - was easier to stomach than a vision of change."[12], e com a lembrança da relação do diretor com o Cinema Novo: "O homem do pau brasil - qui ne connut aucun succès avec le grand public - est une des dernières manifestations du Cinema Novo et le testament artistique du réalisateur, mort peu après la sortie du film."[13]. Uma das primeiras questões que o "filme-testamento" nos coloca acaba sendo: por que a "rejeição"? O que esse último filme traz de tão particular que o aparta do conjunto da obra cinematográfica de Joaquim Pedro? O filme impõe pressupostos para que seja apreciado pelo público ou pela crítica? Ou haveria continuidade no estilo que sabe ironizar o patriótico, a despeito do hiato que deixa, como constata Zulmira Ribeiro Tavares na resenha crítica aos *Inconfidentes*[14]:

> O mínimo que se pode dizer é que se trata de filme entusiasmante, carregado de uma **brasilidade cáustica**, **fina, de uma declamação consciente de seu artifício**,

---

[10] Com as nuances devidas, visto "que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora." XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.p. 11

[11] Nas palavras de Carlos Calil, no posfácio de O imponderável bento contra o crioulo voador, Carlos Augusto Calil explica algumas passagens do "filme-biografia de Oswald". (CALIL, 2018 p.87)

[12] "A recepção do filme pela crítica e pelo público foi dura, enquanto Macunaíma foi saudado com entusiasmo. Talvez a morte silenciosa de Macunaíma na selva - um mergulho e o sangue se espalhando na superfície de um lago - fosse mais fácil de engolir do que uma visão de mudança." (tradução minha). MÖLLER, Olaf. "Cannibal Aesthetics." **Film Comment**, vol. 43, no. 5, 2007, pp. 21–22. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/43459634. Acesso em 10 jul. 2021

[13] "O homem do pau brasil – que não conheceu sucesso do grande público – é uma das últimas manifestações do Cinema Novo e o testamento artístico do realizador, que faleceu pouco tempo depois do lançamento do filme" (As traduções sem identificação do tradutor são minhas). FROSCH, Friedrich. "CENDRARS APPREND À PARLER PORTUGAIS ET S'AUTO-TRADUIT. Portrait Du Bourlingueur En Personnage D'écran Dans Deux Longs Métrages De Fiction Brésiliens." **Feuille De Routes**, no. 53, 2015, pp. 117–151. Disponível em : JSTOR, www.jstor.org/stable/45060400. Acesso em: 11 Jul. 2021. p. 129

[14] TAVARES, Zulmira Ribeiro. Os Inconfidentes. In: **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário 791. p. 6. 24 de setembro de 1972.

> magnificamente levada pelo grupo de atores. E, todavia, há assim como que uma pequena defasagem entre a imagem flagrada na tela e a imagem 'pensada' um minuto depois pelo espectador. **Neste hiato - suprimido apenas pela duvidosa 'intensidade' crítica do cinéfilo - possivelmente resida a parcial falência de um estilo que se soube tão bem ironizar o 'patriótico'** (ao virá-lo pelo avesso, ao despi-lo de sua solenidade, ao parodiar sua impostura, grandiloquência ou refinamento) **não o soube devolver, revitalizado, ao povo** (ao público). (grifo nosso)

***

A fortuna crítica de *O homem do pau-brasil,* ao contrário do primeiro encontro de Joaquim com o modernismo de 22, se resume a alguns textos de periódicos contemporâneos ao filme, dentre os quais: entrevistas com o diretor, por vezes acerca das anedotas dos bastidores ou da escolha do elenco[15]; a apresentação feita pelo coautor do roteiro, Alexandre Eulálio[16]; o resumo da trajetória do cineasta[17], de Wilson Bueno e Ricardo Dias e o comentário de João Luis Vieira[18]; capítulos de livros dedicados ao longa, de Ivana Bentes[19] e de Friedrich Frosch[20];

---

[15] Como a que antecede as filmagens : "Joaquim Pedro prepara um banquete tropical, para festejar a existência de um anti-herói". In: **Jornal da tarde**, 22 de março de 1980. E também: "Sob as ordens de ninguém" e "Ítala Nandi no papel de Oswald de Andrade. In: **Folha de São Paulo**, 11 de maio de 1980. "Modernistas desta vez sem tomates", 02 de julho de 1980; "Joaquim Pedro filma a irreverência modernista". In: **O Estado de São Paulo**, 04 de julho de 1980. Estes e outros recortes de jornal foram consultados na Cinemateca Brasileira, quando ainda era possível fazer consultas presenciais.

[16] EULÁLIO, Alexandre. O homem do pau brasil na cidade dele. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 6, p. 77-80, nov.2012. ISSN2316-5758. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636348/4057. Acesso em: 23 jun. 2018. O texto é do mesmo ano do filme 1982 e informa: "Oswald de Andrade - Oswáld, por favor, vamos acabar com essa bobagem de Ôswald - é o O Homem do Pau Brasil, tema do novo filme do diretor de Guerra Conjugal, Os Inconfidentes e Macunaíma, que estará sendo rodado em São Paulo e arredores até a primeira quinzena de agosto."

[17] Menciona a interpretação de Oswald feita por Joaquim Pedro e a proposta pelo Teatro Oficina, de José Celso Martinez, questão que será retomada. BUENO, Wilson; DIAS, Ricardo. "Joaquim Pedro e O homem do pau brasil". **Filme Cultura**, n. 37, p. 50-55, jan.-mar. 1981.

[18] Lança algumas perguntas importante, por exemplo: "Para quem 'fala' O homem do pau brasil?", uma das questões que também move esta pesquisa. VIEIRA, João Luís. "Bibicos e tataronas vs. pau-brasil". **Filme Cultura**, n. 40, p. 78-80, ago.-out. 1982.

[19] O matriarcado antropofágico. In: **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 135.

[20] FROSCH, Friedrich. "Herdeiros da antropofagia oswaldiana: Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade através de seus cantos de cisne: A idade da Terra e O homem do 11 pau-brasil". In: SCHULZE, Peter; SCHUMANN, Peter (org.). **Glauber Rocha e as culturas na América Latina**. Frankfurt: TFM, 2011. p. 105-135. Foi consultada a versão eletrônica. Disponível em : https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002494. Acesso em : 15 out. 2020. Do mesmo autor há outra contribuição já citada e que será retomada ao longo do trabalho, uma vez que propõe a comparação entre o filme de Joaquim e o de José Sette *Um filme 100% brasileiro* (1985): (FROSCH, 2015).

o texto do crítico José Carlos Avellar[21]; um capítulo de tese[22] e um artigo[23]. Mencionamos também outros dois estudos que exploram o percurso do autor até o último filme, não se atendo exclusivamente a ele: "Joaquim Pedro de Andrade: o poeta da sátira"[24], de Randal Johnson, e "Joaquim Pedro de Andrade e o modernismo"[25], de Ivan Francisco Marques, bem como outras menções no corpo de discussões mais abrangentes, como a de Ismail Xavier em "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor"[26].

Parte considerável dessas referências oscila entre defender a adesão do cineasta à obra oswaldiana, muitas vezes trazendo comentários do diretor para endossar a semelhança de estilos entre o filme e os materiais literários, na contramão da característica apontada por Gilda de Mello e Souza nos filmes precedentes; o afastamento crítico, o qual daria ensejo para pensar os limites do modernismo brasileiro; até a hipótese que identifica a justaposição contraditória:

> O homem do pau-brasil realiza um exame aguçado da situação do intelectual em sociedades periféricas, apresentando-se como uma espécie de celebração crítica do Modernismo, o que é evidentemente paradoxal. Celebração: o filme reúne praticamente todos os personagens que compõem o elenco modernista, convidando para interpretá-los os atores que, desde o início dos anos 1960, se tornaram símbolos do Cinema Novo (Othon Bastos, Antonio Pitanga, Paulo José, Grande Otelo, Dina Sfat, entre outros), além de integrantes da célebre montagem teatral de O rei da vela (Ítala Nandi, Renato Borghi, Etty Fraser, o

---

[21] AVELLAR, José Carlos. "Joaquim Oswald Mário Pedro de Andrade Rocha". Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade. **Jornal do Brasil**, Edição 0027. Rio de Janeiro, Cad. B, p. 7, 05 maio 1982. Versão eletrônica disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22Joaquim%20Oswald%20M%C3%A1rio%20Pedro%20De%20Andrade%20Rocha%22&pagfis=42229 . Acesso em : 09 fév. 2021.

[22] Até o momento não foram encontrados outros trabalhos acadêmicos sobre *O Homem*.... Sabemos que uma pesquisa de doutorado, foi iniciada em 2020, conforme resumo: ANCONA, Luiz O. G. O homem do pau-brasil (1981) de Joaquim Pedro de Andrade: releitura oswaldiana no Brasil da Abertura. Comunicação. **XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP.** 08 a 11 de setembro de 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1600747884_ARQUIVO_0a1db55cec1259c96d8f5a17a3685798.pdf. Acesso em: 11 de julho de 2021. O capítulo mencionado refere-se a : REAL, Elizabeth Maria Mendonça; BRAGANÇA, Maurício de (orientador). **Modernismo e tropicalismo: releituras no cinema brasileiro dos anos 1980**.Tese (Doutorado). Instituto de Arte e Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. pp 42-55 (as páginas não correspondem às informadas no sumário).

[23] SILVA, Meire Oliveira. "Modernismo e antropofagia em Oswald de Andrade: uma proposta de leitura do filme *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade". **Contexto**, Vitória, n. 30, p. 174-194, 2016.

[24] JOHNSON, Randal. In: **Cinema novo x 5masters of contemporary Brazilian film**. Austin, Tex. University of Texas Press 1984. Tradução de Amanda Mourão Boigues. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_film_txt.asp . Acesso em: 23 jun.2018.

[25] MARQUES, Ivan Francisco. Joaquim Pedro de Andrade e o Modernismo.**Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.

[26] In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Especificamente em "O emblema do carnaval", parte do texto "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor A modernização Conservadora e a Crise do Cinema Brasileiro.", originalmente publicado na coletânea *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*, com textos de Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985. Coleção: Brasil: os anos de autoritarismo; análise, balanço, perspectivas. p.107

> cenógrafo Hélio Eichbauer etc.). Crítica: por meio do deboche e da carnavalização, são ridicularizados todos os personagens, de Tarsila a Pagu, de dona Olívia Penteado a Blaise Cendrars – e, sobretudo, claro, o próprio escritor antropófago. [...] Joaquim Pedro critica Oswald sendo, por excelência, oswaldiano. (MARQUES, 2019, pp. 128-129).

Em geral, a questão em torno do legado modernista prevalece e, ainda que se reconheça a autenticidade do filme, frequentemente chega-se à conclusão de que a assimilação respeitosa dos procedimentos utilizados pelo autor polêmico do modernismo seria prova de celebração e homenagem, à semelhança de outras releituras da obra oswaldiana, notadamente, a do Teatro Oficina com a encenação da peça *O Rei da Vela*, montada em 1967, uma vez que há muitos pontos de contato[27]. Vale lembrar que tal relação é dada não apenas pela escolha dos atores - Ítala Nandi e Dina Sfat fizeram Heloísa de Lesbos, em 1967 e 1968, respectivamente - como também pelos cenários artificiais e futuristas do interior do Rompe-Nuvem e do ateliê parisiense de Branca Clara, criados por Hélio Eichbauer, quem também fez a cenografia para a peça de Zé Celso. Em artigo, do mesmo ano de lançamento, Joaquim Pedro se defende das críticas, ironizando a procura pelo escritor: "Quem procurar o Oswald no filme não acha, porque não tem um, tem dois[28]. Uma mulher e um homem, gerados pelo mesmo personagem."[29], referindo-se à divisão de papéis entre Oswald-homem (Flávio Galvão) e Oswald-mulher (Ítala Nandi). Em resumo, as primeiras questões colocadas sobre o filme são: qual o sentido de ser ou não oswaldiano em 1981? Quais procedimentos, para além das citações óbvias da obra do escritor, nos permitem tal aproximação ou distanciamento?

De todo modo, a preocupação dos críticos no que concerne à defesa ou não do escritor modernista revela, num primeiro momento, a disputa pelas narrativas em torno do modernismo, sobretudo, em relação a como foram lidos os autores Mário e Oswald de Andrade após terem se tornado *monumentos nacionais* de nossa cultura. É comum a retomada da comparação entre os dois, assim como a tentativa de encontrar a prevalência de um ou outro, numa *perspectiva dramática de história*, na medida em que hierarquiza os participantes do processo e pressupõe

---

[27] E muitas diferenças também que serão apontadas no decorrer da análise. Curioso que na época de lançamento, segundo depoimento de Ítala Nandi: "Zé Celso e sua ala, por suas razões, fizeram questão de massacrar o filme. Para se ter uma ideia do Édipo brasileiro, basta lembrar que na noite de estreia 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 ideia psicológica, freudiana." (apud BENTES, 1996, p. 147)

[28] Retomaremos a questão da duplicação do personagem ao longo do estudo.

[29] ANDRADE, Joaquim. "O matriarcado antropofágico". In: **Folha de São Paulo**, p. 28 Ilustrada, de 6 de março de 1982. Disponível em : http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7972&anchor=4308328&origem=busca&originURL=&pd=7a264f07d657aeadf1da2c13a0c96980 Acesso em: 17 dez. 2020.

o protagonismo individual. Um exemplo dessa perspectiva é notada nas palavras de Caetano Veloso[30], que, ao citar os dois, acaba por intensificar o antagonismo e, de certa forma, reparar a suposta *ausência do legado* oswaldiano supervalorizando-o com as *características de predileção do tropicalismo*: "Enquanto Mário de Andrade – cujo nome eu ouvia constantemente pronunciado pelos meus colegas nacionalistas – tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald – cujo nome eu só ouvira ser pronunciado duas vezes (...) representara a *fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica*" (1997, p.208, grifo nosso).

A rixa, por assim dizer, é alimentada por Joaquim Pedro de Andrade, ao resgatar, em tom de brincadeira, a anedota da genealogia do interesse pela obra de Oswald de Andrade, embora o que esteja formalizado no filme seja o oposto do drama Mário *ou* Oswald,:

> Quando fui fazer o Macunaíma, comecei a me interessar pela figura de Oswald, que era uma espécie de outro lado do Mário de Andrade. Como eu admirava imensamente o Mário, eu tinha a tendência de tomar partido nesta espécie de oposição, de antagonismo que havia entre as duas figuras, em favor do Mário. Inclusive por questões próximas a mim, porque Mário trabalhou com meu pai e eu sentia da parte de todos uma grande reserva moral em relação ao Oswald e uma admiração sem limites pelo Mário, embora todos admirassem muito a obra de Oswald. Então comecei a ler o Oswald, a achar realmente muito engraçado, e a gostar muito dele, e a sentir que ele era muito aquele herói sem nenhum caráter que eu estava filmando, que ele era muito o Macunaíma. (AVELLAR, 1990)

Uma outra maneira de caracterizar o movimento modernista é pensar na articulação de Oswald e Mário: "o modernismo repousa uma dialética fundamental Mário-Oswald, que simbolicamente tinham o denominador comum do mesmo sobrenome"[31]. Candido aponta diferenças importantes entre os dois, das quais provavelmente advém a linha divisória que durante a história da crítica marcou a predileção por um ou por outro, embora o próprio Candido tenha dito que não se trata de excluir um deles, mas questionar a dualidade representada por ambos: "Quem pensou em profundidade a realidade brasileira? Mário. Oswald era um homem de intuições geniais, mas com escalas de valor muito desiguais. Em resumo, foram dois grandes homens, sendo **irrelevante 'optar'** entre eles." (p. 20-21, grifo nosso).

Assim, para se fazer uma leitura do filme, não se trata de intensificar a rixa, mas de entender como os dois autores se situavam diante da matéria brasileira e o que significa a

---

[30] VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[31] CANDIDO, Antonio. Entrevista Sobre o trabalho teórico. **Trans/Form/Ação**, Marília , v. 1, p. 9-23, 1974.Disponível:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731974000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 dez. 2019.

criação do "mito Oswald", bem como a dualidade dos Andrades, para a compreensão do movimento modernista e as ressonâncias históricas:

> Essa dualidade Mário-Oswald é interessante e tem grande alcance cultural, porque permite à inteligência brasileira **oscilar entre um e outro conforme a necessidade**. No momento que estamos acabando de viver, a figura de Oswald foi mais importante e aglutinou as tendências gerais. Precisava-se um padroeiro para as revoluções da forma e as grandes explosões de desafogo, tipo Tropicalismo, - e ele encontrou o clima favorável para "funcionar" culturalmente, depois de morto. Se passarmos para outro momento dialético, Mário possivelmente avultará. Se se criasse aqui um Estado de tendência socialista, Oswald passaria por um eclipse, porque em Mário ressalta mais claramente a noção de serviço, de coletividade, de busca do popular. [32] (grifo nosso)

Em outras palavras, interessa-nos menos nos perguntar sobre a tentativa de canonização da memória de um escritor-herói[33], já que o filme parece distante do modo dramático em que há a necessidade de um herói - já que "ao contrário do dramático, o princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática..."[34] , - que a perspectiva segundo a qual o olhar para trás pode significar o desrecalcar de imagens de um passado não sepultado, em uma narrativa cuja composição talvez permita acessar fragmentos de uma história fraturada, trazendo-nos questões de literatura e sociedade para a reconstrução da crítica hoje, ainda que do ponto de vista situado nos anos 1980. Entretanto, para compreender como se dá a reelaboração do material literário no cinema, a dimensão refratária ou conciliatória dessa narrativa em relação a outras narrativas, é preciso esmiuçar a análise, em busca das questões colocadas pelo filme a partir dos elementos que o constituem enquanto obra artística capaz de articular estruturas não perceptíveis na superfície do real[35]. Comecemos, então, pela descrição geral do longa, tentando compreender sua organização.

---

[32] Idem.

[33] Terezinha Tagé coloca Oswald ao lado de outras figuras que receberam forma fílmica pelo diretor, como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Aleijadinho, Garrincha, Tiradentes: "Eles surgem como um **desfile de heróis consolidados em nosso imaginário**, ocupando um espaço aberto aos mais diferentes significados" TAGÉ, 1999. É curioso o termo "heróis" para a enumeração de intelectuais.

[34] COSTA, Iná Camargo. (1989). A comédia desclassificada de Martins Pena. **TRANS/FORM/AÇÃO**: Revista De Filosofia, 12, 1–22.

[35] Um pressuposto é, pois, a busca pela "substância social da forma", conforme Roberto Schwarz ao lembrar-se da crítica desenvolvida por Antonio Candido e o seu modo de articular os planos estético e social, com similaridade à concepção de Adorno: "Basta pensar nas formulações paradoxais de Adorno sobre a autonomia da arte, vista como fato social, ou sobre a forma, vista como conteúdo histórico sedimentado". "Sobre Antonio Candido" In: SCHWARZ, Roberto. **Seja como for** entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019. p.269

1 Inventário em parataxe[36]

Nas setenta e três sequências filmadas[37], embora haja uma linha de encadeamento apoiada em eventos cujas datas são conhecidas – como a Semana de 1922, as viagens de Oswald, a adesão ao Partido Comunista- a cronologia das obras oswaldianas incorporadas sistematicamente no roteiro não é respeitada. Nas palavras de Antonio Candido: "o real se compõe segundo as tintas da fantasia"[38] em Oswald, que ficcionaliza a autobiografia transformando memórias em romance. Assim como o próprio Oswald, o filme capta cenas e diálogos do vasto material pesquisado: "Jornalismo, ficção, poesia, teatro, polêmica, ensaio, correspondência - tudo que Oswald escreveu foi percorrido" (EULÁLIO,2012) e os reorganiza numa montagem de citações. A quantidade de referências diretas é exaustiva, como se o diretor quisesse inventariar não apenas a obra oswaldiana, mas tudo a ela relacionado. Daí também a constelação de outros intelectuais e o material artístico de fontes diversas.

Nesse sentido, é perceptível também o trabalho de pesquisa em torno de obras críticas. As de Antonio Candido, cujas descrições, entre análise das obras e depoimento pessoal[39], parecem ter sido incorporadas na constituição da personagem oswaldiana e na *mise-en-scène*: "lembro de um traço característico da sua fisionomia: os olhos arregalados e fixos, a boca aberta, um fácies imobilizado na absorção, que de repente se desfazia na fuzilada de risos, trocadilhos e conceitos"[40], assim como a unidade contraditória de um Oswald engendrado em dois sexos que faz eco às menções: "ele era tão complexo e contraditório, que a única maneira de traçar o seu contorno é tentar simplificações mais ou menos arbitrárias"[41]; caracterização do crítico reforçada em texto posterior: "Sempre me pareceu que Oswald de Andrade era dividido

---

[36] Faremos uso do termo em sentido metafórico.

[37] Para a análise dessas sequências também foram consultados os roteiros: ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O Homem do Pau Brasil.* Roteiro Tirado da vida e obra de Oswald de Andrade, com sequências escritas por Alexandre Eulálio e citações de Blaise Cendrars e Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: s.n., 198-. 113 p. Fot. R. 612 E também : **O Homem do Pau Brasil. Roteiro dos diálogos**. R. 794/1. Cópias consultadas na Cinemateca Brasileira. O primeiro contém setenta e duas sequências com descrições e difere do segundo que corresponde ao filmado.

[38] CANDIDO, Antonio.Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald. **Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

[39] Como lembra Bruna Della Torre, ao mencionar os textos de Candido e a leitura que ele faz de Oswald, em *Modelos críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz leem Oswald de Andrade*. In: **Revista do Instituo de Estudos Brasileiros**, n. 74, dez. 2019.

[40] CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade (1970). In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 51

[41] Op. cit.

ao meio”[42]. A relação não parece tão despropositada, visto que Glauber Rocha já tinha sugerido a temática, com roteiro do crítico literário, em carta a Cacá Diegues, em 1972[43], na qual indica temas e dá sugestões, com ênfase no caráter coletivo das construções: “vocês, de sua parte, façam bons filmes, tem de começar as discussões coletivas, temos de passar à criação coletiva, guardando a individualidade mas sem complacência (...) Agora é a grande virada. Mário Carneiro deve filmar a vida de Aleijadinho e daí todo um discurso sobre arquitetura no Brasil. **Joaquim > Biografia de Oswald de Andrade, com roteiro de Antonio Candido** e [ ], com Jô Soares> deve ser feito URGENTE ou senão faz Gustavo, LOGO! **Produção coletiva**” (1997, p. 437, grifo nosso). Com efeito, o caminho de análise do crítico cujo fio condutor passa pela via de mão dupla entre vida e obra parece ter sido assimilado para, então, ser incorporado ao filme, afeito à mistura de dados biográficos e material literário, sem contornos definidos.

Vem da última obra publicada em 1954, *Um homem sem profissão*, um livro de memórias “feito sob o signo da devoração”[44], as cenas iniciais do longa de Joaquim Pedro. As filmagens em cor começam *in media res* com a apresentação de Diva, referência à Isadora Duncan (Juliana Carneiro da Cunha), descrita no romance: “é feia de rosto, tem o maxilar duro dos americanos mas sua plástica esplende na *túnica alva* que veste. Belos gestos de estátua.” (ANDRADE, 1976, p.93). O enquadramento sóbrio capta essa fixidez dos movimentos e em plano médio vemos a Diva no palco, como uma estátua, vestida com *túnica vermelha* como nas pinturas de Abraham Walkowitz[45] e que, num segundo momento, em um recinto luxuoso faz uma apresentação particular aos Oswalds ao piano, que se chama Brasil, ou seja, o objeto tem nome e chama a atenção justamente pela brasilidade etiquetada. A cena remete à anedota do encontro entre a dançarina estrangeira e o escritor brasileiro, descrita no romance em tom grandiloquente. Justamente no excesso de pompa se situa o efeito cômico:

> Aquela deusa tinha me mandado dizer que viesse vê-la. Mas como? Ousaria a temerosa empresa? Quem era eu diante da deidade boêmia e esvoaçante que, em plena decadência bailárica, restaurava a dança e abrira para o seu século o prenúncio de um renascimento patético da plástica e do ritmo? Quem era eu, o menino que vivia das sopas de Cerqueira César, para afrontar de perto, sozinho e a horas mortas, o gênio andejo da mulher despida que levara o escândalo de seu espírito e o fascínio de sua carne às cinco partes do mundo? (ANDRADE, 1976, p.96)

---

[42] “Os dois Oswalds”, in **Itinerário**, nº 3. Araraquara (SP): Unesp, 1992. pp. 135-146.

[43] ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização Ivana Bentes. São Paulo Companhia das Letras 1997.

[44] Ibidem.

[45] WALKOWITZ, Abraham .**Isadora Duncan**, 1927. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/79821. Acesso em 20 jul. 2021.

A cena também incorpora as descrições de Blaise Cendrars[46] acerca do encontro entre o sr. Padroso e Sarah Bernhardt, chamada de "a divina":

> Depois da apresentação, realizada numa sala de aula da Faculdade de Direito, São Paulo ainda não possuindo teatro em 1909, o entusiasmo era pela divina tão grande que os estudantes tinham desatrelado sua carruagem e trazido a ilustre visitante francesa para o seu hotel, arrastando, carregando a vitória numa confusão indescritível, o público acorrendo, homens do povo e até negros arriscando muitas vezes virar o veículo, enquanto ramos de flores lançados de toda a parte enchiam o carro, a ilustríssima atriz jogava beijos à multidão, outros estudantes a escoltavam, a cercavam de perto com tochas iluminadas, e de todas as ruelas transversais partiam foguetes e bombas que não conseguiam abafar o estrondo dos aplausos e aclamações à sua passagem. (p.159)

O filme alcança efeito paródico ao conjugar a elegância estética dos movimentos de câmera com a interpretação anti-ilusionista dos atores, que exageram nos gestos, nas expressões faciais e pronunciam o texto tal qual um recitativo poético cerimonioso, ainda que o conteúdo das falas seja rebaixado na própria matriz literária, com as pitadas de autoderrisão. A referência a Isadora Duncan nos parece importante, não apenas pelo dado biográfico, mas também porque segundo Meyerhold: "desde a aparição de Isadora Duncan e depois ainda mais com a aparição da teoria rítmica de Jacques-Dalcroze, o ator contemporâneo começa a refletir sobre a significância do gesto e da movimentação em cena"[47], um pressuposto desse filme tão "teatralizado"[48]. A relação com o teatro é explicitada tanto no recurso do espaço cênico quanto nos procedimentos de interpretação dos atores, muitos dos quais com vasta experiência em peças contemporâneas ao filme.

Os contrastes no plano social são, igualmente, notáveis, nesse início, no qual o público está no lugar oposto ao da plateia. Nas coxias, homens de terno e outros uniformizados, isto é, trabalhadores, aplaudem. A Diva recebe flores dos engravatados, pelos fundos do Theatro Municipal, a câmera a acompanha e vai preenchendo os quadros em plano geral deixando notar as placas de sinalização em diversas línguas "Vietato fumare"; "Ne fumez pas" etc. As indicações apontam o contraste entre a "internacionalização" e o provincianismo da recepção que além dos aplausos distribui buquês e pétalas pelo caminho da bailarina norte-americana, polo do cosmopolitismo moderno, mas também esboçam a dimensão do trabalho e remetem ao

---

[46] CENDRARS, Blaise. **Etc ..., Etc... (Um livro 100% Brasileiro)**. Textos extraídos das Obras completas de Blaise Cendrars. Tradução: Teresa Thiériot. Perspectiva, São Paulo, 1976.

[47] Importante para o desenvolvimento do teatro épico e que está presente no filme. Cf. MEYERHOLD, V. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 203

[48] No entanto, o diretor discorda da crítica que julga o filme teatral em sentido tradicional: "Trabalhei nesse sentido, que as pessoas pronunciassem as últimas sílabas das palavras, que é fundamental para que elas sejam entendidas sem perder com isso a fluência, a naturalidade, a graça, sem pesar, sem virar teatral no sentido antigo de empostado. E, no entanto, veio gente com essa estória de teatral de novo, que me persegue..." (**Luz e ação**, ano 1, nº 4, dez 1981/ jan 1982, p. 8 Apud REAL, 2014, p.48)

início da industrialização em São Paulo, em que a mão de obra escrava foi sendo substituída pela mão de obra imigrante [Figura 1], deixando os ex-escravos abandonados à própria sorte, no *continuum* processo de exploração capitalista. Mas o trabalho quase não aparece ou vem com essas indicações indiretas. Os intelectuais estão protegidos da esfera do trabalho braçal, seja porque pertencem a famílias ricas, seja porque contam com os mecenas, aristocratas do café, em um momento em que a técnica industrial começa a se instalar no país e as narrativas, há muito, não acompanham o tempo do trabalho artesanal[49](ainda mais distante se levarmos em consideração o contexto de produção do filme, meados dos anos 1980, no Brasil em vias de *abertura,* após quase duas décadas do golpe e da aceleração artificiosa do *milagre brasileiro* que já ruía, ou melhor, cuja modernização conservadora aprofundava e atualizava os *velhos problemas)*. A lacuna, porém, faz perguntar pelo que não está em primeiro plano. As placas aparecem flutuando, despercebidas ou muito discretas para chamar a atenção dos Oswalds entusiastas, cuja entrada em cena é alguns degraus acima do chão (da realidade?) – primeira ironia acerca da flutuação dos intelectuais? [Figura 2]. Importante lembrar que a "virada internacionalista" de Oswald de Andrade, a partir da qual há a representação literária da preocupação com os problemas do "parque industrial", ocorre posteriormente, por influência de Patrícia Galvão. Mas, vale salientar, à despeito das limitações de um primeiro momento modernista, apontadas por Oswald e por Mário de Andrade em autocrítica posterior, havia luta "em ambos os casos e já desde a década de 20, contra a flutuação da cultura em relação ao funcionamento da vida concreta e especialmente da vida dos oprimidos.", conforme Priscila Figueiredo[50]. Se lá e cá, de algum modo, há consciência do problema, como entender essa alusão aparentemente supérflua no filme e tornada lugar-comum de que a inteligência observa do alto da escadaria bem-pensante?

---

[49] Em oposição à característica do narrador apontada por Walter Benjamin: "O próprio Leskov considerava essa arte artesanal - a narrativa - como um ofício manual. "A literatura", diz ele em uma carta, "não é para mim uma arte, mas um trabalho manual". Não admira que ele tenha se sentido ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial. (: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.205-206)

[50] FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma**: enumeração e metamorfose. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. A autora lembra que embora em Mário a preocupação com a pesquisa do material popular tenha prevalecido, isso não significa "que as opressões no parque industrial paulista não recebessem então a atenção de Mário; para prová-lo, bastaria recorrer apenas aos Contos de Belazarte, ou ao depoimento de Macunaíma na Carta sobre os italianinhos, 'destinados a alimentarem as nossas fábricas de áreos potentados, e a servirem, escravos, o descanso aromático dos Cresos'. (Macunaíma p. 83)" p.44.

Figura 1
Filme 3’54’’

Figura 2
4’15’’

As sequências seguintes seguem mais ou menos outros dados biográficos, muitas vezes transfigurados anteriormente, sobretudo, no romance *Serafim Ponte Grande,* de 1933. Cabe lembrar, todavia, que o filme não se resume às passagens da vida do intelectual, visto que consegue conjugar elementos variados da história do país, num turbilhão narrativo, compondo um mural muito mais amplo que a restituição de momentos da vida de um indivíduo, e cujo impulso de contar tudo *faz lembrar* elementos épicos do teatro medieval, tal qual descrito por Anatol Rosenfeld[51]. A citação de Gustave Cohen, que critica o teatro medieval justamente por se afastar do drama, ajuda a compor suas características:

> O teatro medieval “*permanece contador e contador não muito hábil, já que deseja narrar tudo*”. Assim, perde-se em detalhes e episódios, desenvolve todas as coisas desde a origem até ao fim, do berço ao túmulo. *A grandeza sublime do desenlace desaparece no turbilhão dos episódios e o alcance moral do espetáculo confunde-se com cenas burlescas* que se misturam às cenas sublimes. (grifo nosso)

O que para Gustave Cohen é um problema, para Rosenfeld são características da “amplitude épica do mistério”, com a “multiplicidade de episódios”, bem como a mistura de gêneros e a fusão do elevado e do baixo. Para a teoria antiga tais elementos deveriam ser totalmente separados:

> O surgir de numerosos personagens de origem e posição diversas introduz no mistério aspectos múltiplos e variadas perspectivas; tende a tornar a ação mais episódica do que convém ao rigor clássico, fechado. Na mistura estilística manifesta-se, pois, em geral, certo traço épico: o drama abre-se a um mundo maior, mais variegado.” (p.46)

Assim, ao fundir materiais tão diversos da vasta obra de Oswald, mas também de Mário, perpassados pela fortuna crítica, o filme *O homem do pau Brasil* revela esse desejo de “narrar tudo”, que na forma fílmica se evidencia pela fragmentação episódica, mas também

[51] ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 45

pelo grande arco de obras que mobiliza, dos anos 1920 até os anos 1950, pelo menos. Além disso, ao conjugar cenas burlescas a episódios da história do país, o filme também faz a fusão de elementos de camadas sociais distintas, por vezes invertendo a noção mesma de "baixo" ligado ao "popular", por exemplo, para citar apenas uma das falas "vulgares" e em tom de "superioridade" de Branca Clara, representante da elite intelectual (Sequência 35): "Obrigada. Estou cheia. Só quero lavar as mãos e mijar", uma das tantas referências diretas de *Serafim Ponte Grande*[52], mas que na boca de uma Tarsila ao mesmo tempo futurista e decadente ganha relevo ainda mais cômico.

O estilo telegráfico das réplicas do personagem principal e os vários cortes reforçam a impressão de "saraivada de flechas para todos os lados"[53], não alinhavada por um enredo propriamente, isto é, as cenas passam como números circenses, declamados sem conexão necessária entre um e outro, rompendo com a ideia de continuidade, ainda que haja coesão, dada pelo tom farsesco. A tendência ao acúmulo até a *saturação* lembra também a "extensa enumeração nominal"[54] presente no livro *Macunaíma*, em que o excesso de nomes próprios, espécie de *inventário* de "coisas" brasileiras, causa estranheza e ao mesmo tempo nos insere num ritmo de contação de história próximo ao folclore, ao dos repentistas. Priscila Figueiredo tira consequências importantes desse procedimento de composição "parasitário", que não é bricolagem meramente lúdica em Mário: "A ânsia inventariante do livro, um colorido catálogo, tem propósito sistemático, de esgotamento de possibilidades." (p.99). Como entender o sentido desse procedimento no filme de Joaquim Pedro que parece tê-lo assimilado e nos apresenta não "multiplicação de concretos", mas *um inventário de obras, citações, estilos, quase como se compusesse uma vitrine modernista no grande bazar*[55] *de formas culturais*?

---

[52] ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande. In: Obras completas 2. Civilização Brasileira, São Paulo, 1972. p. 230

[53] Palavras do diretor ao descrever a personalidade de Oswald. Cf. AVELLAR, 1990.

[54] FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma**: enumeração e metamorfose. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

[55] Ao comentar as inserções das novidades da civilização burguesa em Memórias póstumas de Brás Cubas, Roberto Schwarz se vale do termo que nos parece apropriado: "A disposição sumária sobre os diferentes assuntos, o grande número deles, a passagem inevitavelmente arbitrária de um a outro, introduziam o elemento de **bazar** e capricho. Expressivo da situação aleatória e spleenética do indivíduo contemporâneo, este mesmo capricho se prestava à poetização, e também ao papel de chamariz, atendendo à **necessidade comercial de prender o leitor**. Com efeito, na ambiência imaginária originada pela imprensa e intensificada no folhetim, o público era induzido a se comportar como consumidor na escala do planeta. E o folhetinista, explorando como atrativos a variedade, a novidade, a vivacidade, o preço, o exclusivismo etc., transpunha para a técnica da prosa os mandamentos práticos da mercadoria. (p.213, grifo nosso) SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

Primeira etapa

O fio, que poderia estabelecer alguma linearidade nesse filme pouco afeito ao resumo retilíneo[56], parece ser dado pela ordem dos relacionamentos de Oswald, uma vez que são dispostos segundo a biografia oficial, embora os nomes sejam modificados, à semelhança dos romances oswaldianos em que são utilizados pseudônimos ou apelidos alusivos. Numa tentativa de resumir o argumento, destacamos três etapas principais, seguindo esse ponto de intersecção, conforme João Luis Vieira:

> Se o filme não se interessa particularmente em nomear as principais figuras do Modernismo que transitavam ao redor de Oswald, o seu desenvolvimento narrativo, entretanto, percorre a cronologia ficcional-biográfica do autor em questão, marcada pelo encontro com mulheres que definem as mudanças que fazem avançar o filme. Da revelação e fascínio com a arte europeia no encontro com a bailarina estrangeira (que cita Nietzsche para o deleite de Oswald), nos tempos de crítico da Gazeta Popular, e da paixão por Doroteia, o personagem prossegue sua trajetória entre o Brasil e a Europa em companhia de Branca Clara, a óbvia referência a Tarsila do Amaral. Sob o impacto da influência ideológica da Rosa Lituana (a referência a Pagu), o filme caminha para uma terceira parte, final. (VIEIRA, 1982, p. 78)

Num primeiro momento, o encontro com a Diva acaba sendo pretexto para introduzir outra personagem, a saber, a "dançarina dos tangos místicos"[57] Doroteia, cujo nome figura em *Serafim*, assim como o de Lalá, provável transfiguração da jovem bailarina Carmen Lydia (ou Landa Kosbach, como descrito no volume de memórias *Um homem sem profissão* Memórias e confissões – 1890-1919 – Sob as ordens de mamãe) e de Henriette Denise Boufflers (Kamiá, com quem Oswald teve o primeiro filho, Nonê), respectivamente. Na colagem que mistura vida e obra, a intriga amorosa com as duas mulheres, as brigas de casal e os comentários sobre a sexualidade se alinham à postura oswaldiana de iconoclasta dos costumes conservadores, mas também ao gosto da comédia popular ou como paródia às pornochanchadas[58]. As produções da

---

[56] Em artigo, Joaquim Pedro rebate algumas críticas dentre as quais a que chamava o filme de retilíneo: "Assim já é demais, não lhes parece? Claro que eu tinha dito o contrário. Que o filme era linear sem ser retilíneo, que não tinha o estilo telegráfico descontínuo do Miramar ou do Serafim oswaldianos, mas que era como um desenho feito de uma linha só, que começa de um lado, faz mil curvas surpreendentes e acaba sem se interromper." (ANDRADE,1982).

[57] ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande. In: **Obras completas 2**. Civilização Brasileira, São Paulo, 1972. p.110 . Uma das diversas colagens, essa passagem consta na sequência 13 do filme e é declamada por Oswald-mulher à Doroteia.

[58] Uma leitura contemporânea que recupera, de certa forma, esse material, enfatizando os aspectos grotescos que correspondiam ao período ditatorial, pode ser observada em PESSOA, Fernanda. *Histórias que nosso cinema (não) contava*. Documentário/Cor e PB/80 min./2017. Alguns exemplos de como funcionava a censura à cultura podem

dita "pornochanchada" se tornaram muito populares na época da ditadura civil militar (1964-85), muitas delas tendo sido financiadas pelo órgão público, apesar de certa censura a conteúdos que desrespeitavam a "moral e os bons costumes". Joaquim Pedro parece ter parodiado essas produções já no longa *Guerra Conjugal*, de 1975, e no curta *Vereda Tropical*, de 1977, tendo em vista que incorpora um apelo sexual que não chega à pornografia, além das piadas preconceituosas e da violência embutida nas tiradas de efeito cômico. As cenas com tais características, ao gosto e reflexo da família tradicional brasileira contemporânea ao filme, vão sendo intercalados com outras cenas emblemáticas de *Pau-Brasil*: passeios no Cadillac, o bilhar, o baile de carnaval, os quiproquós da fita *Amor e Patriotismo* e o juizado de menores, com o desfecho da despedida no "reformatório", para o qual Doroteia será levada. Apesar das modificações é possível identificar tais cenas, principalmente, nos romances *Um homem sem profissão* e *Serafim Ponte Grande*. No entanto, no interior dessa "primeira etapa" (até a sequência 27) há referências a outras obras, como na sequência "Versos na chuva", na qual Oswald-mulher recita de forma muito estilizada trechos de "Cânticos dos cânticos para flauta e violão" (1942)[59], poesia dedicada à última esposa de Oswald, Maria Antonieta D'Alkmin; ou na "Conferência de Mário", em que o personagem, em plano aberto majoritariamente, e depois em primeiro plano - num palco bem mais institucionalizado que o do primeiro quadro do filme (institucionalização do modernismo no cinema?), tendo em vista as bandeiras que o cercam, bem como a indumentária clássica do público [figura 3]– recita trechos de *A escrava que não é Isaura Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*[60], texto publicado em 1924 e dedicado a Oswald de Andrade. Os excertos escolhidos compõem a primeira parte da obra, "Começo por conta de somar...", espécie de ensaio enciclopédico da produção modernista, tanto brasileira quanto estrangeira, cuja concepção de poesia leva às premissas: "respeito à liberdade do subconsciente" e "o poeta reintegrado na vida do seu tempo", ou seja, as premissas dos primeiros modernismos, libertação das amarras passadistas e atualização estética sem perder de vista o dado local, entre anseio de renovação e a construção das bases por fazer, afinal:

> O Brasil não é para tais artistas um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental caracteriza já

---

ser encontrados em: REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência** Censura a livros na Ditadura Militar. EDUSP, FAPESP, 2011.

[59] ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. Cia das Letras: São Paulo, 2017. pp. 218-240.

[60] ANDRADE, Mário. In: **Obra imatura**. Estabelecimento do texto: Aline Nogueira Marques. Coord da edição: Telê Ancona Lopez. Agir: Rio de Janeiro, 2009. pp. 235-257.

> claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vário caminho se dirige para o mesmo fim.[61]

É curioso que na montagem essa cena seja uma das primeiras e anteceda a *Semana de arte moderna* de 1922, que será incluída na décima nona sequência do longa e que traz um enquadramento semelhante ao da apresentação dos personagens no palco. De certo modo, insere a questão sobre o palco institucionalizado com público próprio, e, sobretudo, parece marcar, na figura de Mário, seja o projeto modernista com vistas à democratização da cultura, ainda que pela via da conciliação com certa classe proprietária progressista, seja o momento em que o Brasil não é mais pensado em termos de identidade, mas enquanto *problema* – percepção que ficará mais evidente a partir dos anos 1930, pós crise de 29 e com a inauguração da *tradição crítica brasileira*, notadamente, com a publicação de *Casa-grande & senzala* (1933), *Raízes do Brasil* (1936) e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942).

Na sequência da *Semana*, os Oswalds, Menotti Del Picchia (Carlos Gregório) e Mário de Andrade (Paulo Hesse) declamam trechos de obras de períodos variados, tal qual a primeira apresentação. Em primeiro plano, todos olham para cima, como se a platéia estivesse acima deles, além de estarem à frente da cortina vermelha fechada. A declamação é exagerada, num tom de manifesto, porém, solitário. Depois do corte, cada um, exceto Anita Malfatti (Maria do Carmo Abreu Sodré), recita os versos isolada e alternativamente. Um por vez no quadro, antes das vaias coletivas, diz:

> **Oswald-homem**: Ágil o teatro, filho de saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia, a poesia pau-brasil.
>
> **Menotti**: O tema de nossa arte será as lutas que se travam agora nesta cidade tentacular. Operários reivindicando seus direitos, burgueses defendendo suas arcas. Funcionários deslizando nos trilhos dos regulamentos. Industriais combatendo os concorrentes. Aristocratas exibindo seu Fausto. Políticos assegurando sua escalada. Mulheres quebrando as algemas de sua escravidão secular.
>
> **Oswald-mulher**: A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre, nos verdes das favelas sob o céu cabralino são fatos. Estéticos.
>
> **Oswald-homem**: O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau brasil, bárbaro e nosso.
>
> **Oswald-mulher**: A síntese, a invenção, uma nova perspectiva, uma nova escala!
>
> **Oswald-homem**: A língua sem arcaismos, sem erudição, a contribuição milionária de todos os erros. Como falamos, como somos.
>
> **Mário**: Eu insulto o burguês. O burguês níquel. O burguês burguês. A digestão bem feita de São Paulo. O homem curva. O burguês nádegas. O sempre cauteloso pouco a pouco.

---

[61] ANDRADE, Mário. Osvaldo de Andrade. **Revista do Brasil**, n. 105. São Paulo, set. 1924, p. 26-32. Também publicado em: **Brasil: 1º tempo modernista** – 1917/29 Documentação. Pesquisa, seleção, planejamento: Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.224

> **Oswald-mulher**: O lado doutor, a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando a selva selvagem.
> **Mário**: Todos para a central do meu rancor inebriante. Ódio vermelho. Ódio fecundo, ódio cíclico, fora...fora o bom burguês!

Entre o plano em que surgem no palco e o que sucede as apresentações também é possível perceber a mudança no público: no primeiro, todos estão sentados sendo visíveis os paletós [Figura 4], já no último, o grupo de modernistas - Menotti, Mário, Oswalds, Anita (Maria do Carmo Abreu Sodré) e Luís Aranha (Luiz Antonio Martinez Correia) - é vaiado e eles recebem bolinhas de papel de um público contemporâneo ao filme, com jaquetas jeans e em couro [Figura 5]. Todos recitam aos gritos versos ou trechos bastante conhecidos, com entusiasmo dos gestos, porém o discurso inflamado no palco aparece sem ressonância externa. Ademais, apesar da recitação emblemática de "Ode ao burguês", de *Paulicéia desvairada*, lida originalmente em 1922, assim como apresentação de Menotti del Picchia[62], citando *a cidade tentacular,* de Émile Verhaeren[63], conforme programa da Semana de arte moderna do dia 15 de fevereiro (Cf. a programação em: Brasil: 1º tempo modernista...,1972, p.396), os trechos declamados pelos Oswalds são tirados da *Poesia* e do *Manifesto Pau Brasil*, de 1924. Mas se com cortes o discurso inflamado parece renovador, representando o grupo dos modernistas, vale lembrar que Menotti del Picchia posteriormente rompe com o grupo e se junta com Plínio Salgado e Cassiano Ricardo para formar o Movimento Verde-Amarelo em oposição ao *Manifesto Pau-Brasil*. A montagem individual de Menotti, Mário e Oswald, um por vez, faz perguntar: o que significam essas apresentações paratáticas? Seria uma maneira de chamar a atenção para as dissidências de um grupo a princípio coeso, tal como ocorreu posteriormente

---

[62] O trecho recitado no filme corresponde à citação da palestra "Arte Moderna", que glorificava o mundo moderno, mecânico mecanizado, salientando a vontade de libertação e introdução a novos temas: "A cidade tentacular _ .. Há na angústia e na glória da sua luta odisséias mais formidáveis que as que cantou o aedo cego; a do operário reivindicando seus direitos; a do burguês defendendo sua arca; a dos funcionários deslizando nos trilhos dos regulamentos; a do industrial combatendo o combate da concorrência; a do aristocrata exibindo o seu fausto; a do político assegurando a sua escalada; a da mulher quebrando as algemas da sua escravidão secular... Tudo isso - e o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte - tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna, fragmentos de pedra com que construiremos, dia a dia, a Babel do nosso Sonho ..."(In: Teles, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. op.cil. p. 174·9) (Apud MEDEIROS, 1975, p. 121).

[63] Citação importante, já que traz a imagem dos tentáculos da cidade moderna que se alimentam do passado camponês para desapropriá-lo, instaurando a era das máquinas e novas formas de exploração, indicação presente desde o início da obra: "La plaine est morne et ses chaumes et granges/ Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,/ La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,/ La plaine est morne et morte et la ville la mange." VERHAEREN, Émile (1855-1916). **Les Villes tentaculaires**. E. Deman, Bruxelles. Consulta on-line. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618418c/f21.item. Acesso em 31 out. 2021. Encontramos a tradução citada: "O campo de hoje é triste, e em suas granjas afora/E cercados, fazendas, só o cansaço impera,/O campo, triste, esvai-se, e nada mais espera,/O campo, triste, morre, - e a cidade o devora." VERHAEREN, Émile. Cidades tentaculares. Trad. José Jerônimo Rivera. Brasília: Thesaurus, 1999.(apud: ROCHA, Renado Vargas da. *Cidades tentaculares: imagens da metrópole na poesia de Emile Verhaeren*. Dissertação de mestrado. PUCRG. Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald. Porto Alegre, 2016.\0

dentro do próprio Cinema Novo[64]? Ou seria uma maneira de não evidenciar as hierarquias, apontando a homogeneidade problemática? Os cortes evidenciam ruptura ou trânsito cambaleante de ideias entre intelectuais cuja matriz formativa é fundada nas contradições sociais?

A recusa do público da era *rock'n'roll* chama para pensar o contexto em que aquele vanguardismo empenhado perdeu pé, uma vez que até a fase "irreconhecivelmente inteligente" tinha dado lugar, após o endurecimento pós AI-5, à naturalização da ideia de que a arte é mercadoria, espetáculo para diversão ou repulsa, ostentação do irreverente pela via da violência encenada, não mais comprometida com projetos políticos. De um lado, a juventude americanizada vaia o palco da arte brasileira modernista que acaba por ocupar o pólo do passado. De outro, as vaias, que em 22 vinham da elite conservadora mais adepta à metrificação parnasiana, podem fazer lembrar dos festivais de música dos anos 60, nos quais certo *renascimento comercial do modernismo* aliado às tendências internacionais é tornado base da cultura brasileira *do escândalo* altamente vendável, embora tenha inicialmente assustado o público "atrasado" que não soube entender a "revolução tropicalista", nas palavras de Caetano Veloso, ao apresentar a música advinda do "slogan surrealista dos estudantes franceses", na ocasião do Festival Internacional da Canção de 1968, cujo relato pessoal da "terrível" reação da plateia é bastante esmiuçado:

> Eu, impressionado com a intensidade da raiva que o público mostrara contra mim e desinteressado de continuar naquele festival, decidi voltar a apresentar a música na semifinal (ainda no TUCA) apenas para aproveitar a oportunidade de levar o happening até as últimas consequências: diria àquela plateia tudo o que pensava sobre sua reação e, mostrando aos membros do júri que a música de Gil tinha sido desclassificada porque eles estavam atrasados em relação ao que vinha acontecendo no pop mundial. (...) O discurso que improvisei (...) foi moldado pelo sentimento que me inspiravam as caras que eu via na plateia, sua raiva e sua tolice. (...) A medida que os rostos curiosos - mas nem por isso livres do ódio que os fizera desaparecer - ressurgiam, minha ira e meu confuso entusiasmo cresciam e, numa voz a um tempo descontroladamente insegura e confiantemente profética, eu disse: 'Essa é a juventude que diz que quer tomar

[64] Como todo grupo, a coesão é sempre relativa, já que os artistas tendem a se individualizar, mas como movimento havia a vontade comum de inovar na linguagem, além de compartilharem posições políticas que tendiam à esquerda, não obstante as diferentes concepções de revolução no cinema, luta e engajamento. Entende-se que os diretores atrelados ao movimento cinemanovista tinham como objetivo geral atrelar sentido social às obras, mas também estabelecer a indústria cinematográfica nacional. A adesão à EMBRAFILME, estatal criada em 1969, um dos períodos de maior repressão do regime militar, em parte pode ser explicada por esse projeto (?), cinema brasileiro e popular com indústria própria e adesão ao mercado, contradições que acabam marcando as produções. Cf. HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias**. Orientadora: Prof. Dra. Marília da Silva Franco. Tese - Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo: 2013; JORGE, Soler Marina. **Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80**. In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. ; LEME, Caroline Gomes. **Enquanto isso, em São Paulo...: à l'époque do cinema novo, um cinema paulista no "entre-lugar".** Tese. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti. UNICAMP. Campinas: 2016.

> o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos'. (VELOSO, 1997, pp.261-262)

O paralelo dado pelo espelhamento da imagem, com mudança de público, seria uma paródia do intelectual que responde às vaias com a acusação: "Vocês não estão entendendo nada..."? Para fazer contraponto, cabe pensar em filmes que conversam diretamente com o de Joaquim Pedro, dentre os quais *Um filme 100% brasileiro*[65] (1985), de José Sette de Barros, ao qual retornaremos. Neste filme, a paródia da fala de Caetano parece mais explícita, ainda que adicione o vocativo "trabalhador", pois o ator olha diretamente para a câmera, em frente a um mural, se dirige ao público com dedo em riste, aos berros e com gestos de aborrecimento, repetindo: "Trabalhador, trabalhador, vocês não estão entendendo nada. Mas a história está a nosso favor. A história está a nosso favor, trabalhador. E vocês não estão entendendo nada" (1:10'25''). O que no *Homem do Pau Brasil* aparece como mais uma referência sutil, importante, porém, para compor o quadro de temporalidades em justaposição, no procedimento épico de interpelar o público diretamente, de Sette, não deixa dúvidas do teor de classe daquele que aponta a incompreensão. Voltaremos a comparar os dois filmes e os resultados distintos a que chegam no terceiro capítulo deste trabalho.

Figura 3
Filme 13'22''

Figura 4
Filme 28'52''

Figura 5
Filme 31'03''

[65] **Um filme cem por cento brasileiro**. Direção: Barros, José Sette de. Brasil. Longa-metragem. 35mm, COR.

Segunda etapa

A segunda etapa do filme é marcada pelo encontro com a personagem Branca Clara (referência à Tarsila do Amaral, interpretação de Dina Sfat) e com a elite cafeeira representada pela figura do financiador e incentivador do movimento modernista Paulo Prado (Luís Linhares) que, também *in media res*, surge criticando os poetas parnasianos, num flash reflexivo. No fragmento de diálogo diz: "são máquinas de fazer verso" (42'56''), ou seja, a constatação de Oswald[66], *em Manifesto Pau Brasil,* vem dita pelo representante das elites. A sequência inicial dessa etapa se passa no salão nobre do Theatro Municipal de São Paulo e não mais no interior ou nas coxias, mudança de cenário que remete ao salão de D. Azeitona (interpretada por Etty Frazer), referência à Olívia Guedes Penteado, filha de barões do café, igualmente incentivadora dos modernistas e de quem Oswald e Tarsila se tornaram próximos. A maior parte dos diálogos também são citações diretas de *Serafim Ponte Grande* e a série de acontecimentos, de algum modo, se desenrola como no teatro de revista, com seus esquetes de efeito cômico rápido, tal qual a primeira etapa do filme: a intriga amorosa, as piadas picantes, o bilhar, o baile de carnaval, os quiproquós agora no Rompe-Nuvem, com bate-boca e pancadaria similares ao das sequências na "Redação do jornal" (15'41'') e no "Juiz de menores" (39'32''). Contudo, os contrastes entre elegância e vulgaridade se acentuam devido, talvez, ao figurino luxuoso de Diana Eichbauer, contrastando com peças de camelô tal qual a bolsinha de vidrilhos e os brincos de plástico de Branca Clara (45'09''), a cenografia com "toques fantásticos" de Hélio Eichbauer [Figuras 6 e 7] e as viagens à Europa com a interpretação dos atores que continua estilizada, debochada. Segundo Frosch (2015): « Le film O homem do pau brasil, développé par Joaquim Pedro de Andrade en collaboration étroite avec Alexandre Eulálio, se caractérise par la théâtralisation, la stylisation et la fragmentation, stratégies de construction qui installent une artificialité ironique et burlesque parfois. »[67] (FROSCH, p. 13). Com efeito, essa etapa principalmente é toda marcada pela artificialidade, desde o ruído "chuá chuá" que introduz a sequência no transatlântico até os detalhes do vestuário, da "elegância cosmética", a Tour Eiffel de papelão tão inclinada quanto a torre de Pisa [Figura 8], enfatizando o *nonsense* de uma *modernidade* flutuante, já que as bases concretas das quais provém o luxo

---

[66] Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano. (p.7). ANDRADE, Oswald. Do Pau-Brasil à **Antropofagia e às Utopias**: Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

[67] O *homem do pau brasil*, desenvolvido por Joaquim Pedro de Andrade em colaboração estreita com Alexandre Eulálio, se caracteriza pela teatralização, a estilização e a fragmentação, estratégias de construção qui instalam uma artificialidade irônica e burlesca às vezes.

são as arcaicas formas de exploração, como indicado no interior de algumas sequências e mais explicitamente nas sequências, às quais retomaremos: “43 - Na alfândega; 46 - Cafezal; 55 - Na casa proletária”. Curioso que essa ambiência surrealista é dada pelo figurino e pelo *décor*, não há efeitos de filmagem propriamente, a câmera captura as cenas de modo sóbrio, sem prejuízo do efeito de fantasia que a combinação provoca.

Figura 6
45’21’’

Figura 7
48’59’’

Figura 8
54’23’’

***

Uma das sequências mais acentuadamente cômicas, tanto do ponto de vista do efeito quanto das referências que mobiliza, é a do atelier parisiense de Branca Clara. A anfitriã recepciona muitos convidados ilustres, dentre os quais: Blaise Sans Bras (referência satírica à Blaise Cendrars, atuação de Marcos Fayad); Jean Cocteau (Rogério Rossini); Sônia Delaunay (Patrício Bisso) e o Príncipe Tovalu du Brésil, interpretado magistralmente por Grande Otelo, artista do teatro de revista e das famosas chanchadas dos anos 1940 e 1950. No atelier é possível notar igualmente inúmeras referências circenses, tais quais os acrobatas que se movem enquanto os personagem em primeiro plano dialogam [Figura 9], a maquiagem e o figurino clownesco dos convidados que acentuam a carnavalização de gênero: Sônia Delaunay

interpretada por Patrício Bisso [Figura 10] e Villa-Lobos interpretado por Susana de Moraes [Figura 11] .

O circo teve papel importante na construção da obra de Oswald de Andrade, conforme nota memorialística de Paulo Emílio: "Foi Oswald que me levou de volta ao Circo, que frequentara na infância com meu irmão Éme, levados por Maria Preta, mas do qual só guardara a lembrança de uma aguda apendicite. Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos no espetáculo"[68]. Maria Augusta Fonseca, em *Palhaço da burguesia*[69], ressalta a assimilação da arte circense na obra modernista: "O mundo da expressão artística popular circense interessou diretamente os modernistas de São Paulo (um dos quais Oswald de Andrade), no período das discussões mais polêmicas dos grupos modernistas entre 1922 e 1929." (p.13), uma manifestação artística que impactou obras diversas: "A música, a pintura, a literatura embebem-se nos malabarismos, nas personagens 'clownescas', nas pantomimas (celebrizadas no cinema por Carlitos), no espalhafatoso das roupas e gestos, na agilidade acrobática, nas máscaras paródicas, na sátira" (p.14). Essa "devoração" da arte popular tem relação com a "devoração" da arte "universal", assimilada e transformada, já que o interesse pelo circo se fazia presente em diferentes vanguardas europeias:

> Os ecos vindos da Europa ressoam entre os modernistas de São Paulo, na busca dos espetáculos circenses; na exaltação e valorização do grande cômico, o palhaço Piolim; nas crônicas de jornal (como as de Mário de Andrade e de Yan de Almeida Prado); no aproveitamento dos elementos estéticos circenses nas obras literárias; na contaminação das obras de arte por este universo artístico, em que se inclui *Serafim Ponte Grande*. (FONSECA, 1979, p. 14)

As tiradas cômicas, a maquiagem exagerada, bem como as rupturas, como se cada corte equivalesse a pequenos números isolados no show de variedades, fazem lembrar de outras formas, reservadas as diferenças, como o *music hall*, o *vaudeville*, o b*urlesque*, cujo ponto de congruência, além da brevidade de cada quadro, é o conjunto de intrigas e a sátira acerca de pessoas ou de eventos conhecidos, geralmente, *à l'ordre du jour*. Mobilizar tais referências parece não apenas acentuar o teor cômico, presente do começo ao fim do filme, mas deixar entrever faíscas de problemas reais, como a necessidade de colocar à venda tanto os produtos quanto os artistas brasileiros. Mas, no filme, a "cachaçÁ" e a "feijoadÁ" são menosprezadas pela caricata francesa e a conversa de Tarsila com Blaise também parece ridicularizar o salão

---

[68] Um discípulo de Oswald em 1935. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de cinema no suplemento literário.** Vol II. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.

[69] FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da burguesia**. Polis: São Paulo, 1979.

comercial da artista: “Madame, sem ofender o seu orgulho de brasileira, eu devo lhe dizer que a senhora é uma princesa russa. Bela, generosa, amável. E o seu palácio-atelier é tão original quanto são simples e lindíssimas suas telas” (55’22’’). Por extensão, a própria ideia oswaldiana de “poesia de exportação” contribui para o riso, principalmente como paródia de certa leitura feita a partir dos anos 60, momento em que a afirmação da “identidade brasileira” vinha da ditadura e o Brasil exótico passa a ter potencial para preencher as prateleiras do mercado internacional de bens culturais. Neste ponto, o filme propõe um recuo face ao anseio mercadológico, pois o formaliza como desejo ingênuo, para não dizer ridículo, de agradar os representantes da “civilização”, vendendo ou ofertando tudo o que possa se transformar em mercadoria exótica. Vale lembrar que essa sequência começa com Oswald homem fazendo publicidade: “Mestre, eu queria lhe apresentar o fumô de rolô. É um produto tipicamente brasileiro. É comê bebê pitá e caí”[70](54’40’’).

Figura 9
Filme 55’21’’

Figura 10
Filme 55’01’’

Figura 11
Filme 56’19’’

Outro momento de acentuado teor cômico é a sequência, denominada “Jantar das rãs”, na qual trechos do *Manifesto antropofágico* são lidos aos berros pelos Oswalds. Além da

[70] Último verso do poema **relicário** No baile da Corde/Foi o Conde d'Eu quem disse/Pra Dona Benvinda/Que farinha de Suruí/Pinga de Parati/ Fumo de Baependi/É comê bebê pitá e caí. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. **Poesias reunidas**. Cia das Letras: São Paulo, 2017.

anedota da comida que foge pulando[71], vemos os convidados sentados em mesas identificadas com bandeiras de diversos países (Brasil, Portugal, França, Suiça...) [Figura 12]. No palco, cujo painel de fundo é um quadro de Oswald de Andrade Filho[72], dançarinos fantasiados como num carnaval de salão conservador fazem a coreografia maquinalmente repetitiva, enquanto Oswald-mulher grita risonhamente: "Só a antropofagia nos une". Em plano aberto, percebemos que entre o painel e a estátua de jesuíta há uma espécie de praiá (máscara de palha) [figura 13], importante para o ritual Toré, símbolo de resistência e união para diversos povos indígenas, mas que ao ser instalado fora de contexto e para apreciação do público internacional se reduz a adereço exótico ou símbolo do paganismo reprimido pela Igreja, tal qual figurado na gravura "Banquets et danses sauvages", inserida nos créditos finais. Nesse sentido, o ato antropofágico engloba não apenas a questão da influência estrangeira, mas a apropriação do dado local valendo-se de materiais culturais produzidos por camadas sociais distintas. O sinal já vinha trocado na obra de Oswald devido à escolha de "antropofagia" em vez de "canibalismo", para marcar a diferença entre o rito e o sentido de devoração de outros da própria espécie em razão da fome física (usado para justificar a violência colonial, afinal, ao caracterizar os nativos como canibais bárbaros, não civilizados, por conseguinte, animalescos, os europeus "civilizados" poderiam massacrá-los sem ferir as "escrituras sagradas" dos jesuítas, nem o verniz de homens superiores). Entretanto, ao incluir essas referências no filme, Joaquim Pedro adiciona novas possibilidades de sentido e muitas perguntas: o que significa esse caldeirão cultural? Como ler essas pinceladas de arte dita popular e erudita em outro tempo histórico? Quais problemas colocados pelos primeiros modernistas ainda interessam para entender a figuração do Brasil? Qual a força dessas caricaturas e paródias retomadas em forma fílmica nos anos 80?

---

[71] Cf. "Restaurante das rãs" em que Raul Bopp conta uma das origens do Movimento Antropofágico: "Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Tarsila interveio:— Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase-antropófagos. A tese, com um forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de idéias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia:
"Lá vem a nossa comida pulando!" BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia** [recurso eletrônico]. 2ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2012. p. 39

[72] Conforme informação vinda no encarte do filme: Na sequência do Jantar das Rãs foi utilizado um quadro de Oswald de Andrade Filho. Exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 5, 1981, no MASP.

Figura 12
1:06’27’’

Figura 13
Filme 1h:07’17’’

Intermezzo

Entre a segunda etapa e a terceira, marcada pelo encontro com Rosa Lituana (nome de uma das personagens do romance *Parque Industrial*[73] de Pagu e representando ela mesma, com quem Oswald se relacionou após o rompimento com Tarsila), há uma espécie de *intermezzo*, sequência cômica, dança ou pantomima, que separa as duas principais partes de uma peça dramática. No filme de Joaquim, muito longe da peça dramática ou *drama moderno*[74], o intervalo se refere às sequências em que Oswald de Andrade sai de cena para dar lugar a Blaise Sans Bras. Se o tom paródico perpassa o filme desde o início, nessas sequências, sem os *protagonistas,* o que está oculto se evidencia, como num jogo de charadas. A confusão na alfândega, com o retorno ao Brasil, se dá primeiramente devido à sonegação de impostos, tanto dos representantes da Igreja quanto dos abastados, corrupção que já tinha sido citada em outras sequências, notadamente, na que Oswald entrega propina para que a freira o autorize a ver Doroteia, repetição que reforça o dado corriqueiro. Em segundo lugar, há discussão em torno da figura de Blaise Sans Bras barrado por um homem que berra: "Olha aí, não pode, não, senhor, não pode entrar. O país precisa de mão-de-obra. O senhor não tem braço, não entra." (1h:09'38'')[75]. O quiproquó é instalado e cada uma das personagens entra na discussão:

> **D. Azeitona**: Larga o braço dele, falta de respeito.
> **Paulo Prado**: Que absurdo, meu senhor, trata-se de um poeta, de um intelectual francês.
> **Espanhol**: El señor no es ninguno operário.
> **Rosa**: E se fosse, seu cafajeste?
> **D. Azeitona**: Isso é uma vergonha.
> **Branca Clara**: Não é imigrante, é turista.
> **Paulo Prado**: Só mesmo no Brasil
> **Oswald-mulher**: País escroto. (1h:09':50'')

O intelectual francês passa, então, à posição, por assim dizer, de *protagonista* das sequências subsequentes, visto que os Oswalds saem de cena. Na Fazenda Morro Azul,

---

[73] Galvão, Mara Lobo Patrícia. **Parque Industrial**. Cintra: São Paulo, 2013.

[74] O drama moderno caracterizado pelo diálogo entre os que estão em cena, excluídos os prólogos, epílogos, coros e contato com a plateia, no palco absoluto e em que o ator se funde ao personagem, não deixando perceber a ilusão cênica; o oposto da peça histórica que implica em referências externas ou ao épico que pressupõe a narrativa. Cf. SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** *(1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[75] Segundo relato de Blaise Cendrars, que não entendeu a ironia, a frase é de Mário de Andrade: "La police avait raison, s'écriait Mario. Le Brésil n'a que faire de mutilés. Le Brésil importe de la main d'oeuvre! In: FROSCH, 2015, P.121

adquirida em 1911 por Luiz Bueno de Miranda, Frédéric Louis Sauser, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars é recebido e acaba escrevendo um romance inspirado nessa experiência, *Le lotissement du ciel*, publicado em 1949, no qual encontramos *La Tour Eiffel sidérale*, fruto do delírio de descoberta do proprietário e astrônomo amador que, de fato, registrou uma nova constelação chamada *Torre Eiffel sideral*, conforme jornal da época:

> Para realizar seu interessante projecto o sr. Bueno de Miranda recorreu à boa vontade e competencia de dois homens de sciencia, o sr. general Tasso Fragoso e o dr. Henrique Morize. Graças aos esforços do primeiro, no estado maior do exercito, de que é chefe, e do segundo, na qualidade de director do Observatorio Astronomico, reuniu-se, ante-hontem, naquelle estabelecimento, um grupo de scientistas e curiosos, perante os quaes o sr. Luiz Bueno de Miranda expôz a questão que ali os contregara. (sic.)[76]

No filme, a cena emblemática ganha outro rumo e denuncia o capricho do aristocrata com a atuação de Sérgio Mamberti, que agressivo explica, aos berros: "É a suprema homenagem que presto à França, localizando a Torre Eiffel no nosso hemisfério astral. É a projeção espiritual da França de hoje, como eu mesmo expliquei na minha comunicação oficial à Academia de Ciências, porque não é um mero capricho, o sr. me entende... e o Instituto não me respondeu, NÃO ME RESPONDEU..." (01:12:37). Esse episódio *memorável* da história de nossa elite consta em *Pau Brasil,* num poema que parece listar os substantivos, tal qual o procedimento de "enumeração"[77]. Colocados em série, os "passarinhos", "as antenas palmeiras", "o ar sem veneno" compõem o quadro, como num painel publicitário no qual se elencam itens de valor*:*

> **morro azul**
> Passarinhos
> Na casa que ainda espera o Imperador
> As antenas palmeiras escutam Buenos Aires
> Pelo telefone sem fios
> Pedaços de céu nos campos
> Ladrilhos no céu
> O ar sem veneno
> O fazendeiro na rede
> E a Torre Eifel noturna e sideral (ANDRADE, 2017, p. 70)

Toda essa parte do filme é composta com recortes da obra de Cendrars que também deforma os nomes dos personagens, adicionando o teor cômico. Por exemplo, o nome do

---

[76] **Correio Paulistano**. Ed. 21591, 17 de ago. 1923, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=090972_07&pagfis=12523&url=http://memoria.bn.br/docreader#

[77] Conforme estudo desenvolvido por Priscila Figueiredo. Cf. FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma**: enumeração e metamorfose. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-24082007-142317.

proprietário se desloca para o trabalhador Breno (Marco Antonio Augusto): "O nome Bueno foi dado por fantasia de Cendrars, 'ao mordomo do doutor, um negro gigantesco e rubicundo'."[78] (p. 154) que além de receber o intelectual tão valorizado, porque é francês[79], pelo doutor Padroso (Sérgio Mamberti) e dar pistas da anedota "sublunária" do patrão que ganhará uma sequência específica (seq. 46), revela o interesse pela França ao contar: "minha filhinha ia se chamar *Batalha do Marne*[80], mas infelizmente acabou se chamando Jofrinette."[81] (1h:11'04''). O filme acentua o tom cômico já perceptível nas descrições de Blaise em "Oswaldo Padroso", texto dedicado a Tarsila, mistura de ficção de vanguarda e relato assemelhado ao dos cronistas do período colonial. Esses estilhaços de história e tiradas cômicas, mistura de seriedade e chiste, advindas das contradições materialmente instaladas na sociedade, vão compondo o quadro, no qual vemos Breno, Blaise Sans Bras e o retrato fixado na parede de D. Pedro II [figura 14], que foi, segundo dados da propriedade[82], um dos hóspedes ilustres da antiga fazenda escravista, que posteriormente recebeu muitos imigrantes para cultivar as lavouras de café. Na sequência "No Cafezal"[83] Paulo Prado e d. Azeitona apresentam a Blaise, maravilhado pelas promessas de modernização brasileira, "o fim da monocultura", diz o mecenas, desmentido, porém, pela montagem que nos dá a ver a plantação de café, como produto de cultivo único [figura 15]. Duas sequências interrompem esse *intermezzo*, a saber, a sequência em que os Oswalds admiram Rosa Lituana, que expõe algumas ideias políticas, muitas das quais são repetições de lugares tornados comuns acerca de certo "marxismo", enquanto se move no balanço e a em que há um rompimento com Branca Clara, tal qual descrito

---

[78] Apud HOMEM, Maria Cecília Naclério. Fazenda Imperial Morro Azul: tradição e vanguarda (1817-2017) . **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo** - IHGSP, São Paulo, 2016. pp. 141-159. No filme, o nome do proprietário Bueno parece parodiado, por isso, Breno.

[79] No relato de Blaise: "Na noite de minha chegada, me acompanhando ao palácio do Imperador, onde tinham me preparado uma cama, o Dr. Oswald Padroso me declarou, numa efusão que me deixou embaraçado diante de antas honrarias e homenagens às quais eu não estava habituado na França onde, pelo contrário, um ex-combatente era até malvisto: (...) eu estou felicíssimo de fazer as honras ao senhor, que eu julgo digno por duas razões, primo porque é poeta e secundo na qualidade de francês.". CENDRARS, Blaise. **Etc ..., Etc... (Um livro 100% Brasileiro)**. Textos extraídos das Obras completas de Blaise Cendrars. Tradução: Teresa Thiériot. Perspectiva, São Paulo, 1976. p. 149.

[80] Contra-ofensiva franco-britânica dos inícios da Primeira Guerra 1914-1918.

[81] Note-se a diferença em relação ao texto de Cendrars: "Eu também adoro a França. Mandei batizar minha netinha com o nome de Jofrinete, minha mulher queria chamá-la de Batalha-do-Marne, mas eu preferi o nome do grande general que salvou Paris, porque o nome faz a pessoa, e minha netinha é uma santa..."(Op.cit, p.150)

[82] Op. cit. (HOMEM, 2016). O personagem Oswald Padroso, criado por Cendrars desmente o dado: "- Caio deve ter lhe contado, este pequeno palácio foi construído por meu predecessor para receber Dom Pedro que tinha anunciado sua visita; mas Dom Pedro não veio nunca, seu palácio não foi jamais habitado...(Cendrars, 1976. p. 149)

[83] Que será melhor desenvolvida em outro capítulo.

na peça *A Morta*[84](1937). Sem os Oswalds, as quatro sequências seguintes parodiam o projeto de Blaise Cendrars que almejava realizar "um grande filme de propaganda do Brasil", *O filme 100% brasileiro*[85], de autoria estrangeira, mas com financiamento nacional. Joaquim Pedro de Andrade parece brincar com as instruções do escritor, pois pelas imagens provincianas da fazenda e da constelação fictícia percebe-se o contraste, dando forma ao entusiasmo *bajulador* do francês que não cansa de repetir "Quelle merveille!", encantado pela suposta grandiosidade dos trópicos, tal como exposto na divulgação, regada à otimismo, do *voyeur* viajante:

> O Brasil é um Grande Estado Moderno em formação.
> Mais do que qualquer outro, precisa se tornar conhecido.
> Precisa de colonização, de mão-de-obra, de especialistas industriais, de investimentos etc. para valorizar seu subsolo (minas), seu solo (agricultura, pecuária, recursos florestais), seus cursos d'água (eletricidade, navegação, hidroaviação), desenvolver sua malha ferroviária e de rodagem (meios de transporte, caminhões, automóveis e aviação) e possibilitar à sua indústria nascente um pleno rendimento. O Brasil é um Grande Estado Moderno com um passado, tradições, uma história.
> É atualmente uma grande República Democrática que oferece todas as garantias morais desse regime.
> É atualmente o maior país do futuro.
> É isso que precisa se tornar conhecido no Exterior. (p.202)

O contraste entre as expectativas otimistas de Cendrars com as imagens do filme e com as imagens do país (atual) é, no mínimo, risível. Mas se em outro texto o próprio Cendrars parecia zombar do mal gosto da elite brasileira, ao descrever a "casa do Imperador": "tudo era horrivelmente simétrico e sem nenhuma decoração. Era rico e provinciano. Percebia-se logo que nunca tinha sido habitado. Todo aquele mármore polido devia ter custado uma fortuna."(Cendrars, 1976, p. 151); no filme de Joaquim o cômico justaposto às tristes imagens cantadas na música acentua as contradições e parece indicar um ponto de vista menos preocupado em descrever as predileções dos endinheirados e mais afiado em demonstrar o que a cafonice diz de um processo social sob a égide capitalista, bem como suas implicações históricas.

---

[84] ANDRADE, Oswald de. **Teatro***: A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

[85] CENDRARS, Blaise. O filme 100% brasileiro. In*:* **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 47, set., 2008, pp. 201-214. Universidade de São Paulo.

Figura 14
Breno, Blaise e o imperador
1h:11’:14’’

Figura 15
ao som de *Terra Seca* de Ary Barroso[86]
1h:14’:22’’

[86] Desenvolveremos a análise dessa sequência que conta, além disso, com a disjunção entre imagem e som.

Terceira etapa

A terceira etapa do filme é marcada pela fase de aproximação ao partido comunista e à causa proletária, por influência de Rosa Lituana. Novamente, há citações diretas de *Serafim Ponte Grande*, por exemplo, a sequência: "Refúgio proletário" (1h:21'00''), com tom de deboche e euforia. As confusões também estão presentes, agora no "Sindicato" ou "Na cadeia", onde há confusão e gritos da mulher do exército da salvação que pronuncia um sermão à Rosa. Curioso que o tom de discurso público perpassa quase todas as cenas, até as mais íntimas, numa espécie de desprivatização da fala, ou seja, há pronunciamentos formais cujo teor é particular, expostos, porém, como públicos, já que vêm carregados de recursos de oratória. É o oposto do palco privatizado na sequência do ato sexual entre Oswald-mulher e Rosa Lituana, com exposição dos corpos femininos nus, em primeiríssimo plano, mas muito sutil se compararmos com o filme contemporâneo *Tabu* (1982), de Júlio Bressane, que começa intercalando cenas que parodiam filmes pornográficos da época, cujo protagonista é Oswald (Colé), e pornôs antigos, além do filme original *Tabu*[87] (1931), de Murnau, com imagens exóticas dos índios e das índias. Ainda que haja o lado libertário contra o moralismo da ditadura do refrão: "Deus, Pátria, Família"[88], a sexualidade não salva nem do escancarado comercialismo dos corpos, nem da ausência de esfera coletiva. No filme de Joaquim Pedro, o palco, de novo, está presente. O teatro, porém, está vazio. O enquadramento é semelhante ao da sequência no Theatro Municipal, no entanto vemos somente as cadeiras, isto é, o espetáculo é tão particular que já não tem público [Figura 16]. A desprivatização da fala parece encobrir a falta dos assuntos propriamente públicos em debate e a privatização do palco parece aludir ao esvaziamento (ou usurpação para fins privados) dos espaços políticos.

A esfera pública é inexistente ou vem interrompida a tiros como na sequência seguinte, na qual a reunião de trabalhadores, sentados na posição de público face ao palco, termina com a morte de César (Antonio Pitanga), único momento do filme em que se vê a marca de sangue[89],

---

[87] "Último trabalho do cineasta alemão F. W. Murnau, realizado em colaboração com o documentarista americano Robert Flaherty, Tabu foi filmado no Taiti, em Bora Bora e Morea, entre 1929 e 1931."

[88] O questionamento desse lema já está na peça A morta, escrita em 1937: "A humanidade levou séculos para construir esta frase: "Deus, Pátria e Família". Cf. ANDRADE, O. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. p. 34

[89] Diferentemente de outras produções do período cuja presença de carne crua é quase um elemento obrigatório, como nas peças do Oficina, mas também a outros filmes que seguem a "estética do choque", por assim dizer.

mas sem apelo naturalista. Nessa sequência, como bem lembra Luiz Octavio Ancona[90]: "o filme referencia o assassinato do sindicalista negro Santo Dias em São Paulo em 1979 – também presente em *Eles não usam black-tie*, lançado no mesmo ano que *Pau-Brasil*" (p.5). De fato, o filme incorpora esse dado de atualidade, embora mantenha o registro e escolhas formais das demais sequências. Ao contrário do tratamento realista dado por Leon Hirszman, com todos os recursos da decupagem clássica[91], no filme de Joaquim Pedro tanto a reunião no sindicato em torno do "imperialismo", que termina em bate-boca, quanto o assassinato de César recebem tratatamento épico, sem carga emocional e com atuação estilizada. O clima farsesco se mantém desde o "almoço com os proletários", em que há uma confraternização alegre e a revelação dos nomes dos filhos de César: "Marx e Engels" (1:22'15'') até o final do longa. A paródia, quase um espetáculo circense devido aos gestos exagerados, as falas sobrepostas e o tom de piada, poderia ser descrita, reservadas as enormes diferenças com *Terra em Transe* (1967), como: "espécie de chacota dolorosa das certezas ideológicas do período. Os trabalhadores estavam longe de ser revolucionários, a sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo, os políticos populistas se acertavam com o campo adversário, a distância entre as teses marxistas e a realidade social era desanimadora, e os intelectuais confundiam as razões da revolução política e as urgências da realização pessoal.", descrição de Roberto Schwarz[92], que conclui: "Nem por isso se atenuavam as feições grotescas das camadas dirigentes e da dominação de classe, que continuavam em pé, esplendidamente acentuadas. A revolução não se tornara supérflua, muito pelo contrário: encontrava-se num beco histórico e não dera o necessário passo à frente. A nota geral era de desespero". No entanto, o que significa atualizar o problema em chave cômica? Qual o teor político dessas escolhas estilísticas? De um lado a escolha dramática que termina com o assassinato de Bráulio (Milton Gonçalves), cujas últimas palavras são: "Calma, gente. Não aceita a provocação", seguido do velório triste, mas com direito a flores, num espaço repleto de pessoas, e o comentário com a promessa do reconhecimento histórico feito pelo companheiro Otávio (Gianfrancesco Guarnieri): "Nunca tinha visto um companheiro

---

[90] ANCONA, Luiz O. G. O homem do pau-brasil (1981) de Joaquim Pedro de Andrade: releitura oswaldiana no Brasil da Abertura. Comunicação. **XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. 08 a 11 de setembro de 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1600747884_ARQUIVO_0a1db55cec1259c96d8f5a17a3685798.pdf. Acesso em: 11 de julho de 2021

[91] Segundo, Reinaldo Cardenuto: "Os procedimentos em debate - a progressão dramática linear, as técnicas do cinema clássico, os atores televisivos e o melodrama - foram utilizados no filme Black-tie com a perspectiva de atualizar, por fidelidade, o projeto dramatúrgico contido na peça de 1956."(p.317) CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

[92] Schwarz, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.77

maravilhoso como esse... e pensar que tinha tanta gente importante no enterro dele. É só o Bráulio mesmo... viu Chiquinho, um dia o teu filho vai estudar o Bráulio na História do Brasil". Por outro, a cena rápida, com pancadaria generalizada, em que César, interpretado com muita ênfase expressiva por Antônio Pitanga, do alto da mesa, em cima do palco como o enquadramento mais aberto deixa ver, grita: "A repressão policial nos incita a lutar. Pela liberdade. Pela liberdade dos nossos companheiros presos. Pela greve! Soldados não atirem contra os seus irmãos, voltem as armas contra os oficiais." (1:26'56''). Ou seja, o conteúdo da fala, mas, sobretudo, a mise en scène mais estilizada parece dar mais força ao personagem. Após o tiro, Oswald, que já tinha se escondido, surge do alçapão só para berrar: "Matam os operários, mas o proletariado não morre" (1:27'29''), comentário despropositado que reforça o cômico [Figura 17]. Em seguida, os oficiais invadem o palco, levam o corpo e prendem Rosa Lituana que continua gritando: "Assassinos" (1:27:37). A sequência contém menos de três minutos, condensando uma série de referências importantes e mostrando que as escolhas no que diz respeito à forma não são meramente ornamentais, elas modificam completamente o episódio, bem como as consequências que se pode tirar dele. Não tendo o objetivo de "comunicar" facilmente, a "baderna" faz perguntar pelo sentido do quiproquó, bem como da saturação de elementos cômicos.

Na sequência seguinte, num corredor mal iluminado aludindo aos porões da ditadura, há a menção do velório pelo delegado que segura Oswald pelo braço e diz o contrário do que dissera Otávio de *Black-tie*: "O sr. sabe, no enterro desse negro que morreu no comício não tinha ninguém" (1:28'10''). Apesar da expressão autoritária e impositiva do delegado, face à mentira, Oswald responde com deboche: "Seu delegado, ao enterro de Cristo, só foram três pessoas." (1:28'13''), evidenciando a farsa. Anos depois, diante do esfacelamento da classe trabalhadora, devido às formas cada vez mais atrozes de individuação e exploração, o apagamento histórico das lutas pelas autoridades parece muito mais verossímil que a celebração e as promessas de continuidade da greve. Dito de outro modo, ao desdramatizar um episódio dramático da história de luta dos trabalhadores, o filme ganha força, na medida em que evidencia a facilidade do falseamento e, por comparação, a facilidade com que se anula o potencial crítico de um fato histórico até mesmo quando se tem a intenção de "homenagear". Lembre-se que o filme *Black-tie* aposta as fichas no caráter exemplar e didático, mantendo a opção dramática, já apontada como um dos capítulos da crise do drama "em que a forma se

desencontra do conteúdo" por Iná Camargo em relação à peça[93]. Segundo Reinaldo Cardenuto: "seria justamente essa a escritura que garantiria, pelo reencontro com a dramaturgia do realismo crítico, o maior acesso do espectador às reflexões de origem política." (p. 313). Além disso, caberia a adequação ao gosto do que era produzido pela televisão, tendo em vista a "conquista do mercado": "Para Hirszman e Guarnieri, conforme debateriam nos diálogos durante a preparação do roteiro de Black-tie, atualizar o enredo da peça original passava pela opção em levar o star system televisivo para o cinema." (p.314). Ora, afirmar a postura "didática" com o "objetivo do diálogo engajado" em nome de ser "popular" e "comunicativo" não acaba por reproduzir os erros de uma intelectualidade cuja ilusão de potência em "revelar" opressões só salienta o próprio grau de alienação em que se encontra?

Ainda cabe verificar os limites e impasses do filme de Joaquim Pedro. De todo modo, nessa sequência, em comparação à do filme de Hirszman, as escolhas formais parecem bem menos conformistas, ainda que se evidencie o problema de como a intelectualidade se situa em relação às contradições sociais e ao outro de classe, problema que continua sendo o nosso.

Figura 16
Filme 1h:23':59''

Figura 17
Filme 1h:27':28''

***

Rosa, após arremessar um vaso na cabeça da missionária, é logo solta pela intervenção de Oswald-mulher, enfatizando, mais uma vez, as saídas particulares face às autoridades rendidas ao suborno. Finalmente, há o corte para a sequência na ilha, a que mais se distingue esteticamente do conjunto do filme, introduzida pela fala irônica, talvez cínica (?), de Oswald-homem, transformado em bárbaro-tecnizado: "As catacumbas líricas ou se esgotam ou

[93] COSTA, Iná Camargo. *A crise do drama em Eles não usam black-tie: uma questão de classe*. In: **Discurso** (20), 1993. pp. 147-155

desembocam nas trincheiras políticas!", indicando nova ruptura, sem, porém, alteração do tom risonho-debochado que perpassa a película.

A autocrítica ao parasitismo[94] da burguesia dá lugar à crítica ao messianismo cristão e a proposição de um mundo lúdico, no qual a esfera política teria de ser banida, à semelhança de uma das teses de Oswald, nos anos 50: "Que um novo Matriarcado se anuncia com suas formas de expressão e realidade social que são: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado." (OSWALD, 1978,p.128). Apesar da ruptura temporal efetiva (por falta de orçamento, o filme interrompe as filmagens) e da ruptura no cenário, visto que os personagens são transportados para uma ilha, as posições entusiasmadas se repetem. Na etapa final, os Oswalds e Rosa Lituana carregam metralhadoras, mobilizando os marinheiros contra a ordem estabelecida e, interrompendo uma festa orgiástica, recitam trechos do *Manifesto antropofágico*: "A alegria é a prova dos nove", aparentemente ironizado no filme, já que tudo parece resolvido com a facilidade de um bordão. As diferenças que separam prostitutas, marinheiros, Mr. Byron e lorde Capone não os impedem de nadar juntos. Após o "nado reflexivo", tal qual descrito na peça *O homem e o cavalo*[95] (1934), os Oswalds tomam o mando, interrogando o Cristo (interpretado por Arduino Colasanti), a companheira dele e Marianinha, que se tornam reféns. As mulheres são levadas para o interrogatório por um dos marinheiros que se tornou capataz, espécie de paródia da ditadura do proletariado.

A última reviravolta no filme fica por conta da insurreição feminina. O barco que com algum otimismo conduziria à encarnação surrealista e utópica do matriarcado antropofágico, tal qual em *A crise da filosofia messiânica*, guiado pela parte feminina que decapitou o Oswald-macho e tomou o falo como troféu, salvaria os demais nesse mundo lúdico oswaldiano, conforme a décima primeira tese: "Que só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica, resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia." (1978,p.129). Entretanto, o otimismo também parece parodiado, pois ao contrário, por exemplo, da montagem utópica do final do

---

[94] Ao comentar as ideias de Manoel Bonfim, "o primeiro a elaborar um modo inconformado e desmistificar de ver a nossa Independência, assim como a natureza e o papel das classes dominantes", Candido menciona explica o termo "parasitismo" que estava no título do estudo "O parasitismo social e a evolução", segundo ele o possuidor do capital é o parasita "alguém que não trabalha e vive do esforço alheio". Candido vê uma aproximação com Marx (...) Manoel Bonfim diz que o processo de exploração econômica pode ser tão brutal, que destrói o explorado. (...) Portanto, a base real das nossas sociedades é a exploração econômica de tipo ferozmente parasitário, e seus efeitos atuam sobre toda a vida social, gerando uma estrutura que comporta essencialmente três categoriais: os escravos, os que viviam à custa do trabalho destes e a massa amorfa, frequentemente desocupada entre ambos".(p. 12-13, CANDIDO, **Radicalismos**, 1988)

[95] Para análise da peça: Cf. Aspectos formais do teatro de Oswald de Andrade. In: SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. **O drama impossível** Teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tese. Orientação José Antonio Pasta Jr. FFLCH, USP, São Paulo, 2002.(pp.125-174)

filme *Deus e o diabo na terra do sol*[96], nesse filme dedicado ao diretor polêmico do Cinema Novo o sertão não vira mar, como deixa indicada a posição de câmera que faz o caminho inverso: do mar à praia, o plano se abre para a areia na qual estão enterrados até o pescoço "os reacionários"[97]. Por fim, há o corte para Oswald (Ítala Nandi) em contra-plongée, indicando a superioridade da matriarca, na embarcação repleta de bandeirolas em cujo topo figura a bandeira brasileira de *Ordem e Progresso*, em direção inversa à dos navios colonizadores, que brada: "Faremos a Revolução Caraíba, maior que a Revolução Francesa, a Bolchevista e a Surrealista juntas!", citação quase[98] direta de *Manifesto Antropofágico* (1928). Esse final faz perguntar: qual o sentido da paródia às utopias que desaparecem do horizonte? Revanche dos "selvagens" ou mais uma exportação do que sobrou da *festa* ?

---

[96] *Deus e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964, 35mm, PB, 118 min.

[97] Indicação no roteiro.

[98] "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem." (ANDRADE, p.14)

2 MISE EN ABYME CÔMICA

2.1 A palavra fim situada nas origens do problema

O homem do pau-brasil começa ao som de flauta, que se une ao canto coral acompanhado de percussão e introduz o letreiro luminoso com o título, incrementado pelo símbolo de masculino e de feminino, assim como pela linha que avança da letra "p", acentuando as ambiguidades. A composição musical *Pau Brasil,* de Rogério Rossini, lembra o ritmo marcado pelo maracá das canções indígenas, misturado a instrumentos clássicos, e se estende por toda a abertura, sendo retomada nos créditos finais, emoldurando o filme. A música se justapõe a cartelas nas quais as imagens iniciais, muitas delas fotos de Oswald, recortes de jornais, ilustração para *Pau Brasil*[99], autorretrato de Tarsila do Amaral, capa do livro *Marco Zero I A revolução melancólica*, ganham colorido artificial semelhante ao usado por Andy Warhol nas reproduções de ícones pop ou de latas de sopa, mas também às primeiras capas de LPs dos tropicalistas, *Caetano Veloso* (1968), *Gilberto Gil* (1968) e *Grande liquidação de Tom Zé* (1968)[100]. É por meio dessa técnica de colagem e cor que o assunto do filme é introduzido, a saber, Oswald de Andrade, com rosto amarelo e mãos verdes na primeira imagem [figura 17] (*blague* com o opositor ao verde-amarelismo[101]? Disputa pelas cores que acabaram por representar os nacionalismos de extrema de direita até os nossos dias?), depois em verde, destacado dos outros [figura 18], já indicando a centralidade que terá na dramaturgia do filme,

---

[99] AMARAL, Tarsila do. **Pão de Açúcar**. 1925. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/p%C3%A3o-de-a%C3%A7%C3%BAcar-ilustra%C3%A7%C3%A3o-para-pau-brasil-tarsila-do-amaral/vgHqVSbm5oAGqA?hl=pt-br. Acesso em: 15 dez. 2020.

[100] Um trabalho que menciona a composição dessas capas e traz indicações para pensar o sentido do tropicalismo: PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. **Canção popular e processo social no tropicalismo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-22022010-135938. Acesso em: 17 dez. 2020.

[101] Referência ao grupo conservador que fundou a Escola Anta e posteriormente a Ação Integralista cujo principal representante foi Plínio Salgado, segundo o qual: "Tenho estudado muito o fascismo: não é exatamente esse o regime que precisamos aí, mas é coisa semelhante..." (p.70). (SALGADO apud MEDEIROS, Jarbas. INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO PENSAMENTO POLÍTICO AUTORITÁRIO BRASILEIRO* 1914/18-1939/45. **Revista de Ciência Política**. v. 18 n. 2 . FGV: Rio de Janeiro, 01 abr. 1975). Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rcp/article/view/59630. Acesso em: 16 mar. 2021. Em artigo o grupo composto por Plinio Salgado, Menotti Del Picchia, Alfredo Ellis, Cassiano Ricardo e Candido Motta Filho "expõem a orientação do grupo verdamarelo na obra de renovação intelectual brasileira.": "Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor, de construção nacional. Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas. Nosso nacionalismo é verdamarelo e tupi." *O atual momento literário*. **Correio Paulistan**o, São Paulo, 17 maio 1929. Edição 23555, pág 4. Disponível em : http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/35592

e em diversas cores quando seu rosto é multiplicado [figura 19]. O quadro *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral, com tonalidades distintas - verde, azul, amarelo, vermelho - também ganha as vezes de mercadoria reproduzida na esteira da indústria cultural, servindo de pano de fundo para a apresentação do elenco [figura 20].

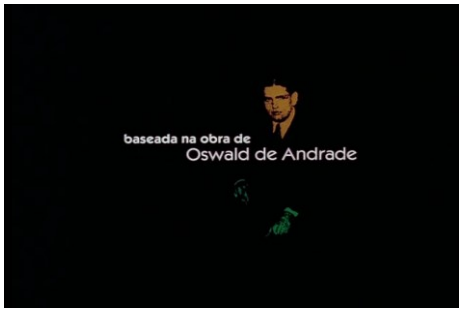

Figura 17
Oswald, em verde e amarelo 00’58’’

Figura 18
Oswald, em verde 02’13’’

Figura 19
Reprodutibilidade de Oswald: 03’21’’

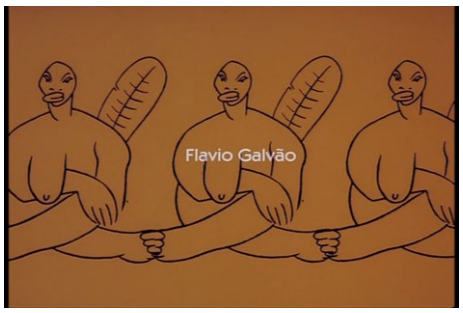

Figura 20
A Negra 01’10’’

A moldura sonora constitui-se, de fato, nos créditos finais, em que há o retorno da composição de Rossini acompanhando cartelas pintadas de verde. Chama a atenção, no entanto, a mudança na escolha das imagens. Trata-se de uma sequência de gravuras que ilustram o texto: *La cosmographie universelle d'André Thevet,* no qual são descritos, do ponto de vista eurocêntrico, povos originários, animais, frutos e costumes, tanto da América quanto da África. Gilda de Mello e Souza[102] ao comentar a gravura compara-a à tela *O combate da Razão e do Amor*, 1545, de Baccio Bandinelli, e explica: “Supondo reproduzir o que viam, os cronistas transpunham na verdade para a selva brasileira certos esquemas tradicionais que lhes pareciam ‘um ponto de partida bem mais verossímil’” (p.278). No filme, a imagem que pisca em primeiríssimo plano é a gravura denominada “Combate de selvagens”[103], na qual encontramos

[102] Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas cidades /Ed. 34, 2008.
[103] Para a descrição dessas gravuras: Cf. BRUCOLI, Rodrigo Sant' Ana. ***Canibal, bárbaro, selvagem*: tópicas a respeito do índio no Diálogo da conversão do gentio, de Manuel da Nóbrega, e na Histoire d'un voyage faict**

as inscrições “Margageaz et Tabaiares”, duas tribos em guerra, a da esquerda caracterizada pelo ato de atacar o inimigo com os dentes [Figuras 21 e 22]. O corte para a segunda gravura, “Como os selvagens assam os inimigos” [Figuras 23 e 24], não deixa dúvidas de que a temática é o canibalismo, com a tinta da paródia. As camadas de sentido são muitas: luta pela sobrevivência na ausência de armas; primitivo *versus* civilizado; reprodução do olhar colonizador sobre o colonizado; transposição do material dito “universal” para uma releitura “local” com atualização artística ao modificar a cor que remete, por sua vez, à antropofagia de Oswald, a do próprio Joaquim, por extensão, a dos intelectuais em terras colonizadas. Ligando as pontas, se, na abertura, imagens e sons estavam interligados pelos procedimentos modernistas, música conjugando elementos populares e da tradição clássica, o aspecto plástico com a colagem restaurada em cores vibrantes; ao final, as camadas se sobrepõem formando uma espécie de narrativa em abismo, narrativa que contém outras narrativas anteriores, numa história às avessas, já que a palavra “fim” está inscrita na imagem do século XVI, intitulada “Banquete e danças de selvagens”[figuras 25 e 26], ou seja, o *fim* se converte em *ponto originário da narrativa Brasil*, subvertendo ainda mais a leitura cronológica que uma cinebiografia poderia supor. Como questiona Véronique Labeille[104], ao discutir a definição de *mise en abyme* dada por Lucien Dällenbach (autor que desenvolve uma tipologia mostrando que essa expressão “não é simples e homogênea, nem anárquica e irracional”, tentando entender seus usos na literatura – especificamente nas cenas de teatro inseridas em romances), não é possível inserir o “mesmo dentro do mesmo” e não se trata de um simples espelhamento:

> Pour que le miroir ne réduise pas le spectre d'analyse de la mise en abyme, il faut le briser et substituer au miroir l'image du prisme. Plus que le simple miroir, il donne à voir sous des angles différents, par la réduplication, la séparation, la bifurcation des couleurs et des éléments, non seulement de l’économie du roman mais aussi de l’actualité contemporaine, qu’elle soit sociale ou artistique.[105] (LABEILLE, 2011, p.100)

Esse procedimento é comparado ao *espelho* de feiras de diversão advindas do mundo medieval, *fêtes ou foires foraines*, visto que os vários fragmentos compõem o *efeito caleidoscópico* da imagem, indicando os limites da percepção ou da lógica unidimensional,

---

en la terre de Bresil, de Jean de Léry. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-03122015-152103. Acesso em: 13 jul. 2021.

[104] LABEILLE, Véronique. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. In: **Figures et discours critique**. vol. 27. Montréal, 2011. pp. 89-104. Disponível em: http://oic.uqam.ca/fr/articles/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme . Último acesso em : 13 ago. 2021.

[105] “Para que o espelho não reduza o espectro de análise da mise en abyme, é preciso quebrá-lo e substituir espelho por prisma. Mais que simples reflexo, ele dá a ver sob ângulos diversos, pela reduplicação, separação, bifurcação das cores e elementos, não somente a economia do romance mas também a atualidade contemporânea, seja ela social ou artística” (tradução nossa)

além de mostrar a *estrutura de encaixes* complexa dependente da reflexão que considere as lacunas, tanto artísticas quanto sociais: “Le miroir suppose aussi ce qu’on ne voit pas : l’absence” (O espelho supõe também aquilo que não se vê: a ausência”(op.cit, p.99). Por isso, essa noção parece nos ajudar a pensar o filme de Joaquim, tendo em vista a montagem com lacunas, as cenas que não dão prosseguimento às anteriores, certo espelhamento entre as partes que o compõem e a incorporação de fragmentos de textos descontínuos, cuja estrutura movente, ao transitar por períodos históricos tão diversos e justapostos, faz perguntar pelos nexos que os ligam.

Figura 21
Filme 01h:37’27’’

Figura 22
“Combat de sauvages”[106]

Figura 23
Filme 01h:39’24’’

Figura 24 – “Comme les sauvages rôtissent* leurs ennemis”[107]

[106] THEVET, André. (1516-1590)(autor do texto); **La cosmographie universelle d'André Thevet** ,... *illustrée de diverses figures des choses plus remarquables veuës par l'auteur*... Tome 1er [-4e]. . Paris, 1575. Vue 1048/1257 – page 942v. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v/f1048.item# Acesso em : 13 jul. 2021 .

[107] Ibidem.page 946. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v/f1055.item Acesso em : 13 jul. 2021.

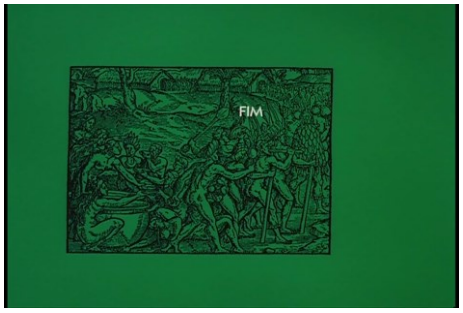

Figura 25
Filme 01h:41’24’

Figura 26
“Banquets et danses de sauvages”[108]

[108] Ibidem id. page 927. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v/f1018.item Acesso em: 13 jul. 2021.

2.2 Mobilidade e paralisação

Se observarmos os deslocamentos dos Oswalds no filme, é possível identificar certa narrativa que acompanha os encontros com as mulheres com as quais Oswald de Andrade se relacionou e se distanciou. A trajetória, marcada pela mobilidade física, pelos passeios de Cadillac, de navio, de avião, pelas viagens desbravando fronteiras para além do solo brasileiro, vem acompanhada, porém, de paralisação. Em outros termos, apesar dos cortes, das rupturas entre as sequências, não há desenlaces propriamente dramáticos, a mobilidade quase não provoca transformações nas personagens. Isto porque a cada "troca", seja de mulher, de país ou de perspectiva política, o processo – encontros, quiproquós, confusão, novos encontros - se repete, de modo que é possível perceber a circularidade de cada episódio ou "etapa" do filme. Além disso, Oswald não envelhece. Não há deslocamentos que permitam ver o percurso, nem às avessas, de um ser peculiar que vai da infância mítica até a decadência total, como em *Macunaíma* de 1969. O Oswald, duplicado no filme, não se altera, mantém o tom eufórico-entusiasta tomando champagne com a bailarina célebre (sequência 1) ou almoçando com os proletários do Brás (sequência 55). A título de exemplo, podemos citar o enquadramento dos trajetos de carro, símbolo por excelência da modernidade industrial, que é muito parecido tanto nas primeiras sequências, em que Oswald se desloca para a casa na fazenda [Figuras 27 e 28], quanto na sequência da viravolta comunista, na qual há o deslocamento para a casa dos proletários. Chama atenção que apesar do discurso ser o de crítica à burguesia, Oswald-homem fica visivelmente incomodado quando Oswald-mulher joga seus pertences para fora do veículo [Figura 29]. Além disso, mesmo dizendo que aderiram à causa trabalhadora, aparecem sendo conduzidos pelo motorista César (Antonio Pitanga), isto é, os Oswalds recém convertidos ainda se valem do trabalho do "companheiro" devidamente uniformizado [Figura 30] e bradam: "Hoje, dia entre todos memorável, nos livramos de duas grandes vacas: Branca Clara...E a burguesia!". César responde: "É isso aí camaradas!". Os deslocamentos não são, portanto, de um ponto a outro em sentido ascensional. Em suma, no longa de 1981 muita coisa acontece, mas plana a falta de alteração, como um girar em falso[109].

[109] O "girar em falso" mencionado por Anderson Gonçalves da Silva, na comunicação sobre *A lata de lixo na história*, ao se referir à hélice machadiana rumo ao nada e ao niilismo à brasileira, segundo Paulo Arantes.

Figura 27
00:10’49’’

Figura 28
00:11’21’’

Figura 29
1:20’40’’

Figura 30
1:20’42’’

A temporalidade no filme, sobretudo, não é ascendente, numa perspectiva de progresso tal qual a entranhada em obras em que vige certa lógica causal com expectativas iluministas ou de fundo positivistas. No plano formal, as contradições da *ordem* e do *progresso* se evidenciam. Na abertura, há, num primeiro momento, o fio narrativo cronológico cuja continuidade é dada pela colagem de fotos e pela referência a obras conhecidas, além da apresentação do elenco “por ordem de entrada em cena”, como anuncia o letreiro. Entretanto, algumas imagens fazem referências a períodos históricos distintos, cuja organização não é ordenada em progressão, nem a trilha sonora é contínua, uma vez que a música ameríndia do início acaba e outra entra abruptamente, evidenciado as *descontinuidades*. É exemplo dessa organização anacrônica também a disposição das citações literárias no interior do filme, bem como outras referências de épocas distintas sobrepostas. Desde a abertura, percebemos certos deslocamentos como o *Autorretrato* de Tarsila do Amaral [figuras 31 e 32], de 1926, bastante influenciado pelo escultor romeno Constantin Brâncuși com quem a artista estudou, que antecede a reprodução do desenho de Anita Malfatti [figura 33], *O Grupo dos Cinco*, de 1922. Além disso, a imagem se repete, tal qual o esboço para a *Negra*, modificado apenas pelas cores que indicam alguma transição entre as colagens.

Figura 31
00:1’48’’

Figura 32
00:1’50’’

A propósito da ilustração de Anita Malfatti [figura 33], é curioso notar que originalmente contém as cores da bandeira brasileira, verde e amarelo, remetendo ao nacionalismo modernista cujo intuito principal era o de desrecalcar a arte nacional. Em Oswald de Andrade, o “Tupi or not tupi, that is the question”[110], a busca pelo nacional passando pelo estrangeiro, é, grosso modo, resposta ao academismo provinciano dos anos 20 que não conseguia aclimatar as ideias europeias à realidade brasileira. Uma solução, em suma, para suplantar o dilema do atraso ou da cópia acrítica dos modelos europeus. Essa busca parece igualmente evidenciada no título do filme, *O Homem do Pau Brasil,* que é homônimo à resenha de Carlos Drummond de Andrade[111], na qual o poeta faz menção ao movimento histórico para constituir uma tradição própria, que na literatura moveu nossos escritores: “Como todos os de sua geração, talvez sem saber, Osvaldo de Andrade está se sacrificando para que amanhã os nossos meninos tenham uma poesia com a cor e o cheiro do Brasil”. Essa geração tinha, então, a dupla e contraditória missão de construir uma tradição própria e ao mesmo tempo destruir o que impedia o processo de renovação.

[110] ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**: Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 13
[111] ANDRADE, Carlos Drummond de.O Homem do Páo Brasil (sic.). **A Noite.** Rio de Janeiro, 14 dez. 1925.

Figura 33
00:2'00''

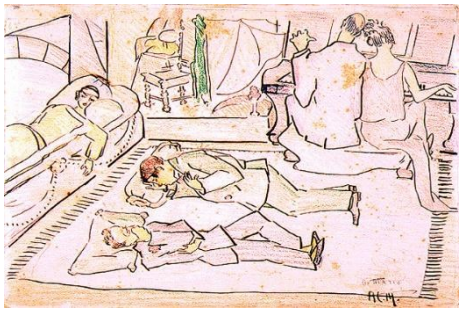

Figura 34
O Grupo dos Cinco[112]

O esforço de atualização da inteligência, não apenas das questões técnicas, mas pensando justamente em como articular forma e matéria, incluindo o popular sem cair no exótico patriota, é um dos méritos do projeto modernista, o que Candido chama de "desrecalque localista"[113], numa etapa de empenho construtivo do país[114]. Se nos anos 1920 os modernistas deram respostas particulares ao problema dentro do sistema literário formado, nos termos de Antonio Candido, e num contexto de promessa de modernização que englobaria o plano da sociedade, mas que não se cumpriu, nos anos 60 era o Cinema Novo que também tentava dar respostas ao desdobramento do problema da identidade nacional, num momento de outra voltagem da consciência em que o atraso era atrelado ao imperialismo, além de visto em termos de "subdesenvolvimento", e as esperanças estavam momentaneamente renovadas pelas experiências entre classes estabelecidas no pré-64[115]. Sabe-se que essa ambiência logo foi bloqueada, mostrando-nos o que há de falso na ideia de "desenvolvimento" num sistema global capitalista que repõe as iniquidades à medida que "avança". Ao atualizar o problema da identidade nacional, Joaquim Pedro recupera a fixação pelo "o que somos" que moveu a intelectualidade preocupada em modernizar a cultura nacional, bem como em discutir as

---

[112] **O Grupo dos Cinco**, 1922.Anita Malfatti. Tinta de caneta e lápis de cor sobre papel, c.i.d. 36,50 cm x 26,50 cm Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP (São Paulo, SP).

[113] CANDIDO, 2006. p. 128

[114] Aqui vigora a perspectiva de formação nacional com "consciência amena do atraso", ou seja, a visão de que o Brasil não teria como não dar certo. Diferentemente da visão posterior aos anos 1930, em que a "realidade brasileira" ao entrar no campo cultural vai dando lugar à "consciência do subdesenvolvimento" . Cf. CANDIDO, 2011.

[115] Nota-se o encontro entre intelectuais e povo nas peças montadas pelo Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro e pelo Movimento Popular de Cultura em Pernambuco. SCHWARZ, 1978. A propósito do CPC da UNE, Iná Camargo explica: " Um dos aspectos mais relevantes da experiência foi a ruptura ideológica, realizada na prática, com as determinações do mercado do entretenimento- particularmente notável nos espetáculos de rua para os quais não se cobravam ingressos -, tanto no âmbito da produção quanto no plano do debate crítico"(In: **Agiprop: cultura política**. Org. Iná Camargo Costa, Douglas Estevam, Rafael Villas Boas. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 30-31)

contradições sociais implicadas nas formalizações artísticas, e a formaliza no momento em que "ser brasileiro" era ordem ditatorial ou moeda de troca.

A composição em encaixes de imagens que se repetem, essa espécie de *mise en abyme cômica*, que em um primeiro momento parece estruturar o filme *O homem do pau brasil*, tende a corroborar para a percepção de que há o "retorno infernal do mesmo"[116], o girar em falso dos acontecimentos que, ao retornarem, no entanto, aparecem ligeiramente modificados. Por exemplo, na cena da reunião dos modernistas há um quadro dentro do quadro, tendo em vista a gravura de Anita Malfatti que reaparece ao fundo desprovida das cores originais [Figura 35]. O encontro entre amigos na famosa *garçonnière* oswaldiana é mais um dos flashs cômicos que compõem o filme. A ambiência é leve e informal, todos estão alegres, fazem previsões para a apresentação da arte moderna na cena paulistana. Com imaginação surrealista, o sapato vira microfone, os tapetes, o palco desses modernistas, que se divertem produzindo trocadilhos e expectativas risonhas. Mas na ilustração original, bem como na posição de Anita abaixo da reprodução do *Retrato de Mulher* [figuras 36 e 37], há certa languidez triste que contrasta com o clima de festa do filme. Essas junções de quadros melancólicos[117] e da atuação dos atores que potencializa o cômico, como o gracejo ridículo na fala de Oswald-homem: "Vamos chamar o Paulo, o René, vamos chamar até o Aranha sem graça. A revolução modernista vai começar" (28'33''), faz deduzir que há uma espécie de pêndulo interno oscilante entre as camadas de riso despropositado e de desgosto, paradoxalmente simultâneos, mas em larga medida compatível com a vida intelectual brasileira almejante da liberdade imaginativa e presa aos dilemas de uma realidade social fraturada.

---

[116] Nas palavras de Paulo Arantes: "a história, entendida esta última como retorno infernal do Mesmo, é um tema familiar a todo leitor de Walter Benjamin." (p. 233, versão epub). ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**. Coleção Estado de Sítio. Boitempo Editorial. São Paulo, 2014.

[117] A melancolia é traço recorrente na obra de Joaquim Pedro como desenvolvido na tese: KINZO, Carla Moreira. **Fragmentos de uma cena invisível: um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Figura 35 e recorte da ilustração
00:28’25’’

Figura 36
00: 26’47’’

Figura 37
Retrato de Mulher (Estudo para A Boba), 1915/16. Carvão sobre papel. 59x40cm[118]

Essa contradição pode ser percebida em diferentes momentos do longa-metragem, a começar pela figura do próprio Oswald de Andrade. Interpretado pela dupla de atores, que lembra as duplas de palhaços, com bom humor, leveza cômica e o típico tom do escritor piadista, nada tem a ver com uma das fotos inseridas na abertura [Figura 38], em que Oswald aparece sério, com a melancolia do olhar fixo e grave, voltado para trás, mãos nos bolsos, contradizendo a falta de seriedade com a qual é frequentemente descrito. Foi justamente essa a foto escolhida para sobrepor a dedicatória a Glauber Rocha [Figura 39], igualmente conhecido pela irreverência eufórica, cuja figura lembra a de Oswald, sobretudo pela vontade de renovação, pela atividade criadora que buscava situar o Brasil em relação ao mundo. Apesar das diferenças, sobretudo no que concerne à luta por mudanças mais concentradas no plano social, é emblemático que os dois expoentes da intelectualidade brasileira, separados historicamente por algumas décadas, apresentem projetos artísticos similares em sua base, a saber, o impulso de construção da arte brasileira, seja pelo ato violento de desconstruir o passadismo, entendido como concepções conservadoras, seja pela devoração de material

[118] Informações disponíveis em: https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378674. Acesso em 10/09/2021.

interno e externo para a construção das obras artísticas com vistas aos problemas advindos do tempo, do chão histórico. De certa forma, ao vincular esses artistas, com todas as distorções da elaboração formal, Joaquim Pedro apresenta a tentativa de passar a limpo uma história cuja aparência de repetição anacrônica contradiz seu autoconceito.

Não se trata, porém, de um retorno regressivo à nossa ideia fixa[119], às tentativas de invenção do Brasil com perspectivas já abortadas[120], mas talvez a tentativa de juntar os cacos do passado, de certa forma reconstruindo a cena traumática da fundação do *problema Brasil*, deixada nas lacunas da historiografia oficial. A atitude é dialética, haja vista o esforço de recompor os estilhaços, em uma narrativa que, ao se voltar para trás, de maneira anti-dramática, reorienta o olhar, propondo uma concepção de história que tende ao épico, uma vez que apoiada na montagem de citações, na falta de clímax, nos gestos de distanciamento com contornos paródicos, nos jogos dos tempos cujo modo de exposição narrativo não hierarquiza os fatos, as pessoas ou os temas. Nos apoiamos no estudo de Anatol Rosenfeld sobre os diferentes gêneros: drama, epopéia, lírica. Segundo o crítico, não há a fixidez intransponível que a nomenclatura tradicional almeja estabelecer[121]. Sendo assim, quando usamos o qualificativo "épico" partimos do pressuposto de que se trata de um conjunto de características predominantemente épicas, tais quais no teatro de Brecht, dentre as quais o distanciamento, que parece fundamental para a análise do filme *O homem do pau brasil* à despeito de certa rotinização do termo.

Vale lembrar que a encenação anti-ilusionista, o caráter vanguardista da composição fragmentada, a teatralização no espaço fílmico, o cômico "um dos recursos mais importantes de Brecht"[122], por si só não garantem que a obra seja de interesse para pensar os problemas de uma época. Conforme Roberto Schwarz[123], ao tratar da atualidade de Brecht, apenas demonstrar

---

[119] PASTA JR, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa (o Outro no romance brasileiro). **Sinal de menos**. Ano 2, nº 4, 2010, p.17

[120] A questão da formação da nação e da identidade nacional permeou as preocupações de intelectuais e artistas, sobretudo, desde que se cogitou dar fim à situação colonial, o que se deu de forma muito *harmoniosa* com a Independência concomitante à escravidão e opressão dos compatriotas, rumo ao Estado Moderno... Segundo Paulo Arantes, em conformidade com Schwarz, Machado de Assis foi o primeiro escritor que "atinou que a formação da nacionalidade não se completaria, que o país estava entrando de costas na modernidade burguesa: daí a forte sensação de realidade que até hoje provoca sua ficção, prova de que 'imaginou' em profundidade a 'nação' abortada, porém estritamente contemporânea do mundo do capital". ARANTES, Paulo. Nação e Reflexão. In: **Moderno de nascença figurações críticas do Brasil**. Benjamin Abdala Jr. e Salete de Almeida Cara (orgs.) Boitempo Editorial: São Paulo, 2006.

[121] ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.19

[122] Segundo Benjamin: para pensar não há melhor começo que o rir" (p. 111). O Autor como produtor. In: **Escritos sobre Brecht**. São Paulo, Boitempo, 2017.

[123] Para demonstrar como alguns procedimentos do teatro épico foram tomados para fins comerciais: "É fácil notar o uso que a publicidade tem feito dos resultados mais sensacionais da arte de vanguarda, entre eles os recursos do ator brechtiano. O ganho em inteligência representado pelo distanciamento, concebido outrora para estimular a crítica e liberar a escolha social, troca de sinal sobre o novo fundo de consumismo generalizado, ajudando, suponhamos, a promover uma marca de sapólio. Vocês estão lembrados do excelente ator que faz a propaganda

o caráter histórico das coisas que parecem naturais tornou-se banal, ou seja, a inclusão de recursos brechtianos para evidenciar a possibilidade de mudança pode produzir uma obra anti-brechtiana caso o efeito seja de mera constatação.

Figura 38
Foto de 1928[124]

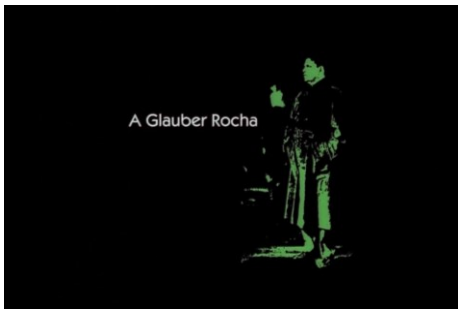

Figura 39
00:3’32’’

de televisão da palhinha Bom Bril. O distanciamento não só deixou de distanciar, como pelo contrário vivifica e torna palatável a nossa semicapitulação, a consciência de que entre as marcas concorrentes de sapólio pode não haver grande diferença, e de que no entanto nos realizamos “escolhendo”. (p.130) SCHWARZ, Roberto, Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

[124] Disponível em: https://mariliadeandrade.com.br/oswald-de-andrade

2.3 Gozação e amargura

Tal qual o trocista Oswald, Joaquim Pedro de Andrade brinca com as peças do quebra-cabeça modernista e parece nos apresentar uma chanchada, conjugando referências da camada ilustrada, as figuras bem conhecidas da elite e da intelectualidade brasileiras, com procedimentos tipicamente das camadas populares, por assim dizer, como a paródia, o kitsch, o tom desabusado. Tomamos o termo "chanchada" na acepção de Roberto Schwarz, que o explica tendo em vista a discussão da sua peça *A lata de lixo da História, uma chanchada política*:

> Segundo o dicionário, chanchada vem do italiano e do argentino e é um gênero popular, vulgar, de chancho, que é porco. A chanchada é uma "porcalhada", uma forma literária de rebaixamento. Não sei se vocês viram as chanchadas do Oscarito e do Grande Otelo. Enfim, trata-se de uma comicidade popularesca e rebaixada, abaixo do nível do que as coisas realmente são. Acontece que uma chanchada pode ser também realista, dependendo do ângulo. (SCHWARZ[125]).

A presença da chanchada brasileira fica ainda mais evidente com o papel de Grande Otelo fazendo o Príncipe Tovalu du Brésil, descrito pelo personagem Paulo Prado, com orgulho típico da oligarquia progressista que sabe maquiar bem a *cena infame*[126], ao modo de Gilberto Freyre: "é um magnífico exemplar de nossas raízes culturais"[127] (sequência 37). No ateliê de Branca Clara, Tovalu come uma banana enquanto explica em francês estropiado: "Madame, vous savez, là dans mon pays il y a une petite ville qui s'appelle Brésil, Corruption *Blésil*, vous savez. Il est habité par des vieux anciens esclaves qui ont fait une rentrée apothéotique chez nous. Le Brésil dans l"Afrique. Et là-bas ils ont adopté les noms de ses vieux seigneurs : Nogueira, Camargo, Mesquita, (?) etc. etc, etc" (57'03'')(sic. [128]). A reprodução do racismo em tom de piada faz menção, quase despretensiosa, ao passado escravista, reduzindo-o

---

[125] A Lata de Lixo da História: Chanchada Política. **Terceira Margem**, [S.l.], v. 18, n. 30, p. 227-243, abr. 2017. ISSN 2358-727x. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9757/7576>. Acesso em: 06 fev. 2019. Cf. também SCHWARZ, Roberto. **A lata de lixo da História**: chanchada política. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

[126] Aqui lembro da pesquisa de Priscila Figueiredo, em torno do espetáculo "infame e vil" mencionado em Navio Negreiro e "os impasses da representação da escravidão na Literatura Brasileira desde o século 19, ou melhor, sobre a dificuldade em dar representação literária ao que veio se constituir como nosso assunto grotesco por excelência e como tal passível de ser interditado...". FIGUEIREDO, Priscila. **Em busca do inespecífico**. Leitura de Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=lrle_cTu5Pg

[127] Paródia do trecho: "Nos primeiros tempos produzimos os mais *magníficos exemplares* de bruta força humana, mas não conseguimos preparar a argamassa que liga os grandes povos idealistas." PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil Ensaio sobre a tristeza brasileira**. 2ed. São Paulo: IBRASA, Brasília, INL, 1981. (p. 140, grifo nosso)

[128] Transcrição conforme roteiro, sequência 37. Curioso que depois do nome Mesquita, há Maluf, riscado. O nome pronunciado por Grande Otelo soa como Baúte.

ironicamente a fato “apoteótico”, ou seja, “glorioso”, “celestial”, quase um *acaso* na história brasileira. A simplificação incita a pensar nas causas mais complexas, no sistema político e social que visou ao lucro pela exploração atroz do trabalho, em uma sociedade cuja corrupção corriqueira torna-se epíteto. A artista em cujo apelido é acentuada a branquitude[129] responde: “Hum! Que gracinha! Vocês negrinhos são deliciosos. Que c’est mignon!”e Tovalu corrige, completando a piada antropofágica, com ar sério, aspecto que intensifica o efeito cômico: “Pardon, madame. Mon nom c’est Filet” (57’20’’). Os problemas são pesados, mas a cena é *leve* porque de uma comicidade que distancia, com todos os recursos da atuação estilizada.

Em seguida, a fala caricata da representante intelectual é centrada na explicação narcisista do quadro *A Negra* (1923): “É um retrato metafísico de minha mãe preta. Uma imagem que estava há muito tempo adormecida no meu inconsciente, e que eu recuperei quando li Freud, que aliás me fizeram engolir à força. Como lhe parece?” [Figura 40], seguida da resposta em contracampo de Tovalu e a maestria da expressividade de Grande Otelo: “Mais c’est vovó!” [Figura 41]. Ademais, novamente percebemos uma tela, de feição melancólico-impaciente, dividindo o quadro, em contraste com o cômico da cena, como se os braços cruzados, a boca de lado, as sobrancelhas arqueadas significassem a rebelião do objeto artístico contra o esnobismo da artista cuja posição de classe superior não a isenta do ridículo.

Figura 40
00:57’50’’

Figura 41
00:57’53’

[129] Uma piscadela irônica que remete ao processo de branqueamento da auto-imagem de Tarsila. Cf. Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », **Perspective** [on-line], 2 | 2013. Acesso em 26/11/2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3893>.

Resistência tediosa dos objetos artísticos

Do ateliê coletivo, há corte para a sequência em que Oswald-homem está deitado numa cama com lençóis de cetim dos quais emana a pouca luz em contraste com as sombras que predominam. Percebe-se o trânsito entre chanchada e características mais marcadamente vindas das pornochanchadas, com continuidades e descontinuidades de tempo histórico. O formato de boca da cabeceira [Figura 42], remetendo à metáfora da devoração, lembra o quarto da personagem Lúcia (Maria Lúcia Dahl), de *Guerra Conjugal* (1975), embora a cor do tecido de cetim, imitação da seda nobre, seja menos vibrante, o que acaba por denotar também o anseio pelo requinte que não se efetiva. Num primeiro momento, Oswald, na posição de tédio com os braços atrás da cabeça, numa postura, ao mesmo tempo, indiferente e debochada, olha para o telefone ao lado [Figura 43], outro símbolo da modernidade, contrastada com o *kitsch* do décor, carregado com o exagero das cortinas, dando ênfase ao aspecto artificial da modernização ilusória. Além disso, o esvaziamento de sentido das relações entre os personagens é marcado tanto pela expressão de indiferença quanto pelo conteúdo dos diálogos, como se fossem réplicas isoladas, não dialógicas, além de inverossímeis, na medida em que evocam assuntos banais, como a exclamação pelas torradas seguida da pergunta sobre a duração das meias finas de Branca Clara. O fio de continuidade inexiste, exceto pelo tom tedioso dos três, como observamos nas falas dessa sequência:

Oswald-homem ao telefone: - Sim? Quem? O tintureiro? Mande subi-lo. Não, espere. Recebo-o amanhã às três e meia.

Branca: - Meu chá com *toasts*!

Oswald-homem : - Como são finas tuas meias. São duráveis?

Branca: - Duram três, quatro horas. Mas como vocês estão mudos, sem espírito.

O close no rosto sério de Oswald, logo após a resposta dela, intensifica o cômico pela tensão entre o assunto sem importância e a gravidade da expressão [Figura 44]. Em seguida, vemos Tarsila com seu cavalete [Figura 45] e Oswald-mulher, na mesa cheia de livros, em plano dividido com a escultura do homem cujos músculos e pés descalços remetem ao trabalhador literalmente objetificado, ainda que em completa oposição à feição sorridente do

comentário também vindo de *Serafim Ponte Grande*[130]: "Ah, bocas que se lambem como nos melhores canis. E eu que me acreditava cínico para o resto da vida! Falaste-me em apenas embelezar os dias que passam. Com outro, eu teria rido às bandeiras despregadas. Mas a tua singeleza, a tua barbaridade" [Figura 46]. Essa justaposição da figura cliché do intelectual, entre livros, papéis e segurando a caneta, com o trabalhador braçal quase imperceptível, embora tome boa parte do plano, lembra a sequência do filme *Os Inconfidentes* na qual Cláudio, Alvarenga e Gonzaga discutem a divisa da bandeira do levante que imaginam concretizar. Nessa cena, Alvarenga sugere os dizeres: "Liberdade, ainda que tarde", no mesmo instante em que a mulher negra os serve sem ser notada, embora esteja no centro do quadro. Quando Cláudio Manuel abraça a mulher que trabalha cheia de colares que parecem correntes e o papel que ele segura se justapõe à pele negra, a contradição da interdependência é figurada com a sutileza da crítica cortante. A composição também lembra a cena[131] do bate-boca no juizado, na qual os meninos estão sentados, *reduzidos à espera* (00:39'53'').

Figura 42
00:59'33''

Figura 43
00:57'55''

Figura 44
00:58'14''

Figura 45
00:58'11''

[130] Os diálogos anteriores também são retirados dessa obra, mas com mudanças. Note-se, por exemplo, alterações nessa citação: "Bocas que se beijam como nos melhores folhetins do planeta Marte, que se lambem como nos melhores canis. - Não! Fui eu o blefado! Eu que tenho uma trágica experiência do amor! Eu que me acreditava cínico para o resto da vida!" (p.176) "(...)Porque és a resposta no vasto diálogo telefônico da vida! Falaste-me em embelezar os dias que passam. Com outra, eu teria rido às bandeiras despregadas" Mas a tua simpleza...a tua naturalidade..." (p.177)

[131] A leitura dessa sequência será retomada.

Figura 46
00:58’25’’

Figura 47 – filme *Os Inconfidentes*
00:12’22’’

Se no Rompe-Nuvem, antes da relação com Oswald, Branca Clara aparece pintando *São José* [Figura 48], a partir de um santinho - única reprodução que não vem efetivamente dos quadros de Tarsila do Amaral, ou seja, sugestão satírica do rebaixamento da pintora que faz cópia das pequenas imagens impressas para difusão entre religiosos - na sequência dos aposentos na companhia dos Oswalds, o renovado objeto artístico entra no plano em movimento circular sugerindo a reviravolta da artista que cita São Tomás de Aquino: “a fornicação é deleitável”[132] enquanto pinta a réplica de *Abaporu* (1928), tela que ilustra o *Manifesto Antropofágico* (1928) [Figura 49]. Vistas em paralelo, as duas imagens, além de fazerem alusão à reviravolta da artista provinciana em artista moderna, também repetem a justaposição recorrente entre elementos das artes plásticas, com algum teor de melancolia ou de impaciência, e a encenação dos atores, em tom de escárnio. No filme, o São José retratado é descrito tal qual em Serafim: “padroeiro dos trouxas...” (p.237), que curiosamente é também o carpinteiro, conhecido como “padroeiro dos trabalhadores”. Ao retomar a tirada cômica no contexto de intriga amorosa, o teor de descompasso da referência faz pensar na própria figura de certo intelectual que zomba do trabalho alheio, esfera da qual está afastado - seja por pertencer a outra esfera social, seja por cegueira dos próprios processos de produção artística - para poder apenas observá-lo, de longe, ou ignorá-lo completamente, ainda que sua figura esteja escancarada em primeiro plano. O debochar do grupo intelectualizado faz perguntar pelo lugar que a cultura ocupa no filme.

Ao conjugar personagens ilustres e gêneros popularescos, mise-en-scène simultaneamente elegante e grosseira[133], tom elevado e cena baixa, enquadramentos sóbrios e

---

[132] Segundo citação tirada do “Intermezzo” de Serafim:
Ora, a fornicação é deleitável,..
São Tomás de Aquino — De Maio — art. 9 — ad 7 — q III. (p.175)

[133] Cf. Joaquim Pedro de Andrade: o poeta da sátira. In: **Cinema novo x 5masters of contemporary Brazilian film**. Austin, Tex. University of Texas Press 1984. Tradução de Amanda Mourão Boigues. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_film_txt.asp > . Acesso em: 23 jun.2018.

carnavalização, o filme produz o efeito de rebaixamento mencionado por Schwarz ao se referir à chanchada. A composição se apresenta como um delírio concreto, visto conseguir captar a "capacidade de fotografar a estupidez que Mário reconhecia em Oswald"[134], bem como manter a precariedade conjugada com o requinte, como se repetisse a fórmula de criação à brasileira: precariedade adicionada à ironia e à nossa "incapacidade criativa de copiar"[135], igual à inovação. Em que medida há a inovação e qual a função dela, pode-se perguntar. Em outras palavras, na repetição da fórmula, haveria algo de novo, capaz de ajudar a entender o processo histórico em que se situa?

Figura 48
01:41'00

Figura 49
00:59'07''

***

De modo geral, em *O homem do pau brasil* observa-se que os artistas estão sempre nas festas badaladas, em jantares à luz de velas, deitados olhando para o teto como na sequência com o grupo dos cinco, oscilando entre o delírio e a pasmaceira em tempo livre que pressupõe o trabalho do outro. O vaivém entre euforia e reflexão amena, de que Oswald dá exemplo toda vez que fala consigo mesmo no carro ou no pique-nique tomando champagne, é assemelhado ao da cultura no Brasil, marcada por momentos de aparente radicalismo[136] e muitos de ajustamento. A cultura no filme surge, então, nesse universo descolado da prática, tal qual se manifestou "como senso comum nas classes populares – de que 'cultura é coisa de rico'"[137] ou de quem não tem o que fazer, impressão herdada do golpe de 1964, sobretudo se lembrarmos

---

[134] ANDRADE, Mário. "Osvaldo de Andrade" (1924), in Maria Rosseti Batista. Tetê Porto Ancona Lopez. Yone Soares de LIma (org.). Brasil: 1º Tempo Modernista, São Paulo, IEB, 1972, p. 222-3 (apud SCHWARZ, Roberto. A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista.) In: **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

[135] Paulo Emílio Salles Gomes.

[136] Cf. CANDIDO, Antonio. *Radicalismos* .**Estudos Avançados**. N. 4. São Paulo: 1988.

[137] STÉDILE, Miguel; VILLAS BÒAS, Rafael. Golpe de 1964: regressão da cultura política e da experiência do agitprop. In: **Agiprop: cultura política**. Org. Iná Camargo Costa, Douglas Estevam, Rafael Villas Boas. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p38

que a princípio a "intelectualidade socialista...foi poupada"[138]. Assim, "os militares destruíram os então recentes e promissores vínculos por meio dos quais se operava um processo de transferência dos meios de produção de técnicas e linguagens artísticas aos camponeses e operários"[139]. A partir de então, o "domínio dos meios de produção da cultura permanece nas mãos da elite"[140] que oscila entre participar e se ausentar da cena pública. Os Oswalds, por exemplo, discursam o tempo todo, mas estão majoritariamente em espaços privados ou tratando de assuntos privados. No entanto, a ambiguidade é instaurada justamente pelas obras de arte que promovem as disjunções internas dos quadros do filme.

Em suma, o exagero dos gestos, bem como as contradições da elegância falsificada da artista Branca Clara, cuja busca pelo requinte europeizado se choca com a baixeza do vocabulário, pode tanto indicar crítica à classe intelectualizada na corrida pela equiparação ao modelo europeu, ainda que pela via da valorização do dado local, quanto a crítica à apropriação de manifestações culturais de outras camadas da sociedade sem se desvencilhar dos privilégios de classe dominante, o que não deixaria de ser uma autocrítica do próprio diretor que se vale de procedimentos de diversas classes para compor sua obra de intelectual de classe média para um provável público de classe média. Muitas dessas questões estão em jogo ou, ao menos, permitem ser colocadas a partir do filme.

---

[138] SCHWARZ, R. Cultura e Política 1964-1969 In **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p.72

[139] Op. Cit.

[140] Além disso, com raras exceções o panorama se mantém no plano do acesso, ainda que haja relativa mudança, não são dadas as condições necessárias para assimilação da cultura letrada. O analfabetismo mencionado por Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento* como uma das causas materiais que interferem na existência da literatura, continua sendo um problema nosso, sobretudo em tempos de analfabetismo funcional e outras atrocidades.

Fenômeno cultural de massa, sem público

A questão do público sempre foi um *calcanhar de Aquiles* dos cinemanovistas, preocupados com a formação do cinema brasileiro, por conseguinte, do público. A preocupação remonta aos impasses dos primeiros modernistas no campo da literatura, já conscientes da defasagem entre a produção literária e o público leitor. Segundo Estevão Garcia[141], no comentário acerca do longa *Guerra Conjugal* e do curta *Vereda tropical* :

> Joaquim Pedro de Andrade compreendeu a comédia erótica brasileira como um fenômeno cultural de massa que, "independentemente de seu conteúdo machista, reacionário e de seu esquema que seguia sempre o mesmo fio narrativo", foi importante "para a conquista do mercado e para manter um diálogo com o público". O objetivo de Joaquim Pedro ao penetrar através desses dois filmes no gênero pornochanchada é justamente esse: estabelecer um efetivo contato com o público popular.

Valeria, então, lutar com "as armas do inimigo" para ampliar a audiência dita popular? A expressão em aspas é de Jean-Claude Bernardet[142], ao comentar a relação de Joaquim Pedro, "um dos mais cultos e requintados autores cinematográficos brasileiros", com as apelativas pornochanchadas, elogiando a capacidade do diretor de subverter o material de partida fazendo, porém, a ressalva: "Mas tanto *Os Inconfidentes* como *Guerra Conjugal* levam a uma última pergunta, certamente a mais dura de todas as contradições: neste jogo de aceitar aparentemente as armas do adversário para esvaziá-las, quem afinal de contas, dá as cartas?".

Lembramos que a estética de *O homem do pau brasil* é herdeira das produções imediatamente anteriores, trazendo os traços apelativos das obras vindas tanto das experiências precedentes da chanchada quanto das pornochanchadas contemporâneas ao filme e que contavam com a adesão massiva do público. O recurso dessas produções, por excelência, é a paródia. No filme em análise, a ironia atinge não apenas a intelectualidade, mas também a própria referência chanchadesca incorporada desde o filme *Macunaíma* no qual o príncipe lindo de Mário de Andrade é apresentado no faz de conta da roupa de papel crepom ridiculamente colorido. O seu duplo é o príncipe afrancesado do Brésil, encenado pelo ator que já fora *Macunaíma* e que guarda os traços rebaixados do outro filme, ajudando a compor um quadro completo do modernismo brasileiro ao se valer da obra de Oswald de Andrade. E, apesar da cultura não sair incólume, visto ter seu material transfigurado, parodiado, recortado, num

---

[141] *As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas*. **Revista Contracampo**, 85. Disponível em : http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm Acesso em 03 out. 2021.

[142] *Com as armas do inimigo*. **Opinião**. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1975. Edição 00127. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=2883 . Acesso em: 25 de set. 2021.

processo destrutivo de base, o inesperado parece ser a percepção segundo a qual há adesão do diretor às referências que mobiliza. Teria ele perdido, no último filme de sua carreira, a capacidade de contestar as fontes à qual Gilda de Mello se referia na introdução à análise aos *Inconfidentes*? Esfacelar os documentos, para depois reconstruir o inventário composto por retalhos, sem deixar marcas que repelem, mas deixando lacunas capazes de suscitar a imaginação histórica talvez seja um modo de subversão da leitura que, com todos os limites, parece trazer algo de novo e que não está ligado a experimentações formais mirabolantes no que tange às posições de câmera ou recursos técnicos. Deste ponto de vista, o filme é até bastante convencional, não há distorções em relação aos enquadramentos, por exemplo, como há em *Tabu* (1982) ou em *Um filme 100% brasileiro (1985),* de José Sette, filmes que dialogam diretamente com o filme de Joaquim Pedro, mas que acentuam a estética do "delírio audiovisual", com cortes e sobreposições ainda mais numerosos, acentuando-se a exacerbada fragmentação para provocar explicitamente o choque no espectador.

Entretanto, recorrer a Grande Otelo, por exemplo, poderia ser só mais um artifício para angariar público[143], já que sua atuação é sinônimo de sucesso desde o advento das comédias musicais vindas de fora e ambientadas ao gosto brasileiro em cuja montagem eram dadas a ver diversas camadas culturais, através da conjunção de musicais hollywoodianos, do teatro de revista, das estrelas de rádio. A fórmula simples da paródia, abrasileirada em condições não favoráveis de produção, conseguia adaptar materiais variados para apreciação do público local. Êxito a ser repetido? Ora, a reprodução da fórmula não parece ter agradado os espectadores do filme de 1981. O que houve de atualização no filme, no público, na sociedade?

Antes de desenvolver tal questão, vale lembrar que depois do golpe de 1964, com o impedimento de se desenvolverem os projetos coletivos, a degradação política se expande em degradação cultural. Em maior número, os filmes de comédias tomam o mercado do que resta da parcela reservada à produção interna. Alguns filmes históricos começam a aparecer, na era do "milagre brasileiro". Prevalecem, no entanto, as comédias que aos poucos dão lugar às pornochanchadas[144], momento em que a censura moralista começa a *aceitar* essas produções

---

[143] A propósito dessa inserção da referência à chanchada no filme *Macunaíma*, Joaquim comenta em entrevista: "Eu achava que podia inclusive renovar o público de cinema, atrair aqueles que estavam afastados do cinema há muito tempo, o público da chanchada, por um caminho diferente, sem repetir as velhas fórmulas com variações". ANDRADE, Joaquim Pedro de. Apud: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Olympio, 1978, p. 112 a 126.

[144] Paulo Emílio não usa o termo, mas pela descrição parece condizer com o que ficou conhecido como "pornochanchada", realizada principalmente pela segunda geração da Boca.

"dentro da fórmula de que hoje o circo complementar do pão é o sexo"[145] . E, na verdade, não se trata apenas de aceitação, mas da coexistência com a censura, face da mesma moeda, conforme Garcia[146]:

> Muito já se falou da conflituosa e íntima relação estabelecida entre a pornochanchada e o regime militar. José Carlos Avellar em seu texto Teoria da Relatividade expôs a tese de que a pornochanchada, assim como a censura, era filha legítima do sistema opressor. As duas seriam irmãs gêmeas xifópagas, duas cabeças comandadas por um mesmo corpo - uma legitimando a presença da outra. A pornochanchada justificaria a ação da censura e vice-versa.

Paulo Emílio menciona que apesar da baixa qualidade, essas fitas têm o mérito de tentar substituir o produto estrangeiro, sempre em maior número. Além disso, conforme Jean-Claude Bernardet[147], a pornochanchada não sobreviveria se não tivesse lastros na sociedade: "A pornochanchada não é um gênero, é um artigo de consumo que visa o lucro, como outro qualquer, mas, para ser aceita como vem sendo, é necessário que, juntamente com toda a alienação e confirmação de preconceitos que ela traz, a pornochanchada tenha elementos de identificação com a situação objetiva vivida pelo público". Em 1975 , seguindo a mesma linha de argumento, Bernardet contrapunha as críticas que se pode tecer ao conteúdo das pornochanchadas e como elas conseguem, porém, ser o produto cultural bem ajustado à realidade: "Através de *Guerra Conjugal* nos encontramos com a pornochanchada: é um gênero que, escandalizados, rejeitamos como baixa exploração do sexo, comercialismo, oportunismo, e gritamos, na defensiva, que isto nada tem a ver com a verdadeira cultura brasileira. Mas, de repente, ao ver o filme de Joaquim Pedro, percebemos que temos muito a ver com isto tudo"[148].

Curioso notar que muitos filmes sofreram censura ao tocar em "temas tabus", mas a censura não se restringia a cortar trechos com corpos despidos ou palavras de baixo calão, havia negociação em relação ao que podia ou não ser mostrado e uma preocupação muito maior com conteúdos aparentemente políticos considerados *subversivos* do que propriamente com conteúdos que ferissem a moral da família "de bem". Tomamos como exemplo as últimas

---

[145] GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.p.106

[146] *As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas*. **Revista Contracampo**, 85. Disponível em : http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm Acesso em 03 out. 2021.

[147] BERNARDET, Jean-Claude. Ela - a pornochanchada - dá o que eles gostam? In: **Cinema Brasileiro Propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 2009. Artigo: Movimento, 19/01/1976. 209)

[148] *Com as armas do inimigo*. **Opinião**. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1975. Edição 00127. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=2883 . Acesso em: 25 de set. 2021. p.20

produções de Joaquim Pedro, como o curta-metragem *Vereda Tropical*[149] (1977), tendo sido censurado por dois anos apenas por mencionar metaforicamente as relações sexuais entre um homem e uma melancia. Já *O Homem do Pau Brasil* (1981), quatro anos depois, com várias cenas de nudez, conversas sobre sexualidade, encenação fora dos padrões heterossexuais, tinha classificação para maiores de 18 anos, mas não foi censurado, podendo ser exibido sem cortes[150].

O que levou, então, o filme *O homem do pau brasil* ao fracasso de público se trazia tanto as referências às chanchadas quanto o apelo erótico das pornochanchadas em voga na época? Por que não foi aclamado tal como o primogênito *Macunaíma*? A comparação parece inevitável, se considerarmos as inúmeras semelhanças entre os dois filmes. Primeiramente, trata-se também de um roteiro cujas bases referenciais são literárias, mais especificamente vindas do modernismo. Em segundo lugar, há a apropriação não só do principal ator de chanchada, como dos procedimentos, tanto de colagem quanto de pastiche dos materiais com os quais trabalha, do recurso ao cômico pela grosseria atrelada à falsa elegância (lembre-se dos cenários carregados da casa do Gigante industrial). Em termos de acabamento, a precariedade, bem como certa simplicidade dos enquadramentos, são acentuadas muito mais do que as possíveis experimentações formais das posições e dos movimentos de câmera. Por outro lado, critica-se o excesso de referências, a "saturação" de obras, de palavras, de gestos (que lembra as listagens de Mário). Mesmo que a quantidade de "pesquisa" entretenha, causa repulsa por parecer manutenção do esnobismo culturalista que o afastaria ainda mais do público de cinema mal formado.

Mas como compreender justamente a incorporação do mecanismo de filmes os quais o público estava acostumado a ver? Teria ele conseguido subverter o jogo esperado, pela via da erudição, mesmo se valendo das fórmulas repetitivas facilmente comerciáveis provocando tamanho estranhamento e desconforto que acabou perdendo o público, para o qual erigiu sua construção? Ainda em relação ao filme de 1969, o diretor[151] descreve: "Não existem nele concessões ao bom gosto. Já me disseram que ele é porco. Acho que é mesmo, assim como a graça popular é freqüentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas

---

[149] Para um estudo detalhado do curta. Cf. GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Do erótico ao riso**. Dissertação, orientação Muniz Sodré.Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1981.

[150] Lembre-se que ainda havia censura. Por exemplo, o filme Pra frente Brasil, coproduzido pela Embrafilme e dirigido por Roberto Farias, proibido de circular comercialmente e de ser exibido no Festival de Cannes de 1982, por tratar da tortura. No jornal de 27 de agosto de 1982, sai uma reportagem sobre o julgamento do filme e os indícios de que será liberado mediante explicações do diretor. In: Estado de São Paulo, 1982. p. 21

[151] Joaquim Pedro de Andrade, material de divulgação para o lançamento comercial do filme, 1969.

crianças.”. Ora, se a porcalhada é o rebaixamento maior do que as coisas realmente são, como explica Schwarz, e se *Macunaíma* (filme) “impõe a ironia e a visão do mundo que iria percorrer toda a sua obra seguinte, tanto na gozação quanto na amargura”, para falar com Ronald F. Monteiro[152], uma hipótese que explicaria a não aceitação do público talvez esteja atrelada às mudanças de curso da história contemporânea ao filme de 1981, após décadas de ditadura cujas condições reais escancaradas superam o nível de grotesco exibido na obra ficcional, mesmo pela mais rebaixada porcalhada.

[152] **Joaquim Pedro de Andrade: O brasileiro devorado pelo Brasil**. 27/06/2021. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/joaquim-pedro-de-andrade-o-brasileiro-devorado-pelo-brasil/?utm_term=2021-06-27&doing_wp_cron=1624817169.6376149654388427734375 .

A história se repete como chanchada?

Percebe-se nessa construção fílmica, composta por sequências predominantemente paratáticas, a repetição tanto dos assuntos quanto dos quadros, da tonalidade e dos gestos. Até a mistura de gêneros, seja chanchada, seja pornochanchada, ou a recorrência de obras variadas da literatura e das artes plásticas, pintura, escultura, desenho e gravura, colaboram para a sensação de abismo repetitivo, um caminho em espiral, tal qual parece ser o trilhado pelo projeto artístico de Joaquim Pedro e, sobretudo, do próprio Oswald de Andrade.

Em outros termos, há também a recorrência de algumas características ou detalhes de um filme que são retomados nos subsequentes. Por exemplo, o colorido estridente de *Macunaíma* está presente tanto em *Os Inconfidentes*, em *Guerra Conjugal*, quanto em *O homem do pau brasil.* A cafonice, a carnavalização de gênero, as piadas e os tipos cômicos perpassam todos esses derradeiros filmes, marcados pela reviravolta estética do diretor discreto de *O padre e a moça*. Cada um deles consegue, porém, obter efeitos que os singularizam, de modo que a repetição, a suposta "repetição da fórmula de sucesso", na verdade encontra obstáculos ou materiais distintos que não permitem a reprodução do "tudo muda para não mudar". A sensação, ao contrário, é a de que na aparência de continuidade, algo se altera, a descontinuidade predomina, a despeito das semelhanças.

Por exemplo, em *Os Inconfidentes,* quando o traidor Silvério denuncia um possível levante enquanto compartilha a banheira e esfrega as costas do Visconde de Barbacena (Fábio Sabag), o representante da coroa portuguesa responde: "só se for um levante de putas!". O impulso satírico provoca quebra do esperado; primeiro, por se tratar de uma figura oficial em plena exposição da intimidade com o lacaio, transformando a piada ao homossexualismo, reservada à zombaria de figuras consideradas baixas nas pornochanchadas, em sátira à relação promíscua das autoridades em plena ditadura; segundo, pelo vocabulário que contrasta com o tom elevado da posição política, desvirtuando o filme histórico. O Visconde é praticamente um exemplar *da ordem e da desordem*, na linhagem de personagens como o Vidigal de *Memórias de um sargento de milícias*[153]. Ora, esse levante de putas é encenado em *O homem do pau brasil* nas últimas sequências como um coro paródico de mulheres do qual torna-se refém o personagem Capone, com atuação do mesmo ator que fez o Visconde, Fábio Sabag, que agora

[153] Cf. Candido, Antonio. Dialética da malandragem. In**: O discurso e a cidade** . Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. Schwarz, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. OTSUKA, Edu Teruki. **Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2017.

contracena com Byron (Antonio Pedro), dupla da peça *O homem e o cavalo* (1934), descrita por Sérgio Carvalho[154] como: "uma peça sem um único protagonista, frontalmente antidramática, visando a representação da própria queda mundial da Burguesia, tomada em seu sentido mais geral.". Nela haveria o esforço artístico de "tentar expandir o comunismo para além do plano retórico" (p. 151). Trazemos essa referência, assimilada por Joaquim Pedro, porque se trata da "tentativa épica" de Oswald (subtítulo do capítulo da tese *O drama impossível*), tentativa falhada, em parte, por ter reproduzido a retórica do Partido Comunista, ainda segundo Sérgio de Carvalho:

> Suas deficiências devem muito ao repertório estalinista de seu pensamento de esquerda, ao esforço para demonstrar ao público conhecimentos marxistas aprováveis pela liderança do Partido Comunista, quando não os tinha assimilado como seus. Nas três peças da década de 1930, o marxismo não ultrapassa o plano retórico para se tornar conceito (e assim procedimento artístico) porque não chegou a ser um instrumento para a reflexão autônoma. É o esforço de integração e não o raciocínio coletivizador que organiza as partes sérias, por isso sempre mais artificiais. (SANTOS, 2002, p. 159)

No estudo, há a menção de que na peça houve um retrocesso ao teatro de tese e que para haver o embate satírico, de fato, era necessário estabelecer a relação com o público, tal qual no teatro de revista: "Mas foi, infelizmente, através de partes sérias que o dramaturgo pretendeu afirmar as teses comunistas, ao invés de tentar converter o ponto de vista anticapitalista num princípio geral da forma. O que se delineava como *agit-prop* crítico retrocede aos padrões burgueses regressivos da falação de tese" (p.157).

Como lembrado, o descompasso entre o público e o que se efetiva pelo "entusiasmo oratório romântico" do escritor na peça é um dos aspectos criticados por Paulo Emílio Salles Gomes, ao contrapô-lo ao romance *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, que seria naquela época exemplo de escritor que evolui com o meio social, o oposto de Oswald, segundo o crítico:

> O escritor social deve ser assim. Evoluir com o meio social do qual ele é o representante intelectual no campo da inteligência. Não adianta o escritor dar um grande avanço e tornar-se depois escravo, nesse ponto, para o resto da vida. É nisto que deve prestar atenção Oswald de Andrade que evoluiu muito mais rapidamente do que o meio social que ele quer representar e educar. É preciso, entretanto, deixar-se claro que a 'evolução' de Oswald não se limita às obscenidades inúteis dos seus livros, como pensa muita gente recalcada. Oswald de Andrade é sem dúvida alguma **um adiantado político-artístico**, **e esse adiantamento, que é patente, é todavia desequilibrado e de um entusiasmo oratório romântico** (*O Homem e o cavalo*). As obscenidades de que falei fazem parte desse desequilíbrio. São motivadas principalmente, segundo creio, pela excitação infantil em que Oswald de Andrade ficou de

[154] SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. **O drama impossível** Teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade . Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira - FFLCH. Orientador: Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr. São Paulo: USP, 2002.

> querer ver a cara que o burguês faria ao ouvir tanto nome feio. O que aconteceu foi que Oswald não conseguiu ver a cara do burguês e nem a do proletário. Este último deu-lhe as costas, recusando levar para casa, onde tem mulher e filhos, um livro obsceno. O primeiro leu o livro escondido, para não se comprometer; gozou as obscenidades e sentiu-se satisfeito. Eis no que deu um livro (*O Homem e o cavalo*) que poderia ser um estímulo intelectual e político para as massas e que não passou de uma distração picante para o burguês.[155] (grifo nosso)

Oswald de Andrade responde muito mal à crítica lúcida do amigo em seu irônico e engraçado *Bilhetinho a Paulo Emilio*[156], chamando-o de reacionário e acusando-o de não ter lido os textos aos quais se refere:

> Você está simplesmente fazendo o jogo de certo tipo desagregador que eu chamo de piolho da Revolução.
> (...)
> O que se pode encontrar no Homem e o cavalo são expressões fortes, escritas com todas as letras e tiradas aliás da linguagem diária. Mas não será você que utiliza essas expressões, que emprega o termo "trepando" num artigo de jornal e defende um escritor que também delas fartamente se utiliza, que terá autoridade para chama-las de obscenas. Aliás, toda a boa literatura a atual como a antiga as utiliza, não se faça de ingênuo!
> (...)
> Má fé, burrice, inconsciência ou falta de conhecimento do caso. Ponho você neste último compartimento, pedindo-lhe que doutra vez leia os livros e tome nota das coisas, antes de repetir a palavra de ordem falsária dos piolhos da avançada social.
> Quanto à oratória romântica de Homem e o cavalo, passo a piada a Lenin, Stalin e Eisenstein de quem tirei toda a "declamação" social e construtiva de minha peça.
> Sem mais o sempre disposto,
> Oswald de Andrade S. Paulo, 22-9-35.

Anos mais tarde, Paulo Emílio rememora as origens da relação de "mestre e discípulo" com Oswald, e confessa: "Eu não cessava nunca de agredi-lo". Também menciona os conflitos que foram surgindo, conta como se deu sua percepção da peça e a crítica que publicou, gerando a reação violenta:

> Alguns aspectos de O homem e o cavalo me atraíam muito. Parecia-me evidente que a peça era maravilhosamente subversiva, abertamente revolucionária, que profetizava a irresistível ascensão do proletariado ao domínio da sociedade, do mundo, da Lua e dos outros planetas. Ao mesmo tempo estava convencido de que a principal função do teatro de vanguarda seria a de dar aos operários brasileiros a consciência da alta missão que os

---

[155] *O Moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora*, publicado em **A Plateia**, São Paulo, 21 set. 1935 e em A Manhã, Rio de Janeiro, na mesma data. In: **Paulo Emílio um intelectual na linha de frente**/coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes ; org. por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado . São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro : EMBRAFILME, 1986. pp. 35-36

[156] Op.cit. pp. 37-38

> esperava. Neste ponto é que se aguçavam minhas reservas contra O homem e o cavalo. (p. 444)[157]

Além disso, ele lembra que ambos foram repreendidos num editorial "dizendo que intelectuais revolucionários não deviam brigar entre si" e termina a anedota: "Eufórico de me ver tratado de intelectual e revolucionário me liguei ainda mais com Oswald, para grande escândalo de minha mãe que não se conformava com o piolho" (p.445). O tom humorístico da rememoração de um período de descobertas, embates intelectuais, expectativas revolucionárias, perpassa todo o texto. No final, porém, à risonha lembrança se une a constatação de um desfecho amargo:

> Tenho impressão de que meus 18 anos duraram anos. Tudo aconteceu em alguns poucos meses de 1935. No fim desse ano os comunistas ensaiaram um golpe militar. Oswald se escondeu. Eu fui preso, provavelmente de acordo com meus secretos desejos, mas sem imaginar que a prisão pudesse durar tanto tempo. Quando um ano e meio mais tarde consegui fugir do Presídio do Paraíso, mal revi Oswald e viajei.
> E quando voltei havia acabado a idade de ouro.

A discussão interessa-nos na medida em que toca em pontos importantes para a análise do filme de Joaquim Pedro, sobretudo porque esse último texto de Paulo Emílio é de 24 de outubro de 1964, meses depois de um outro golpe, o golpe civil-militar que ressuscitou a caça aos "comunistas", sendo fruto da "limpeza ideológica das fileiras militares", bem como de uma luta reprimida e derrotada cujo ganhador continua sendo o capital. O vaivém de períodos ditatoriais, autoritários e anticomunistas, com tentativas de revide por meio de alianças fadadas ao fracasso ou lutas desviadas do verdadeiro inimigo, faz perguntar novamente pelo porquê do resgate da ironia, do cômico, da sátira no filme *O homem do pau brasil*, com tonalidade e ambientação leves. Como se separar alegremente desse passado que insiste em se fazer presente? Num contexto de iminente *abertura política,* a irreverência da festa ou os vários momentos carnavalescos no interior do longa poderiam parecer comemoração. No entanto, há a retomada do ciclo que mantém a nuance pela sobriedade que limita o desnorteio eufórico. De outro modo, para exemplificar, ao final, o barco que parece rumar para o nada, embora a promessa de revolução no discurso garanta a ambiguidade da festa, uma vez que não há previdência alguma, pode ser tanto um impulso para a autodissolução quanto um horizonte outro, não visível no desfecho do filme tampouco no plano histórico.

Note-se igualmente que a repetição no filme não é apenas temática, mas estrutura a composição. Qual seria, então, o sentido dessa repetição obsessiva? Haveria a tentativa de

---

[157] Um discípulo de Oswald em 1935. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de cinema no suplemento literário.** Vol II. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.

instaurar um gesto político de retorno ao passado para evitar a "exaltação passiva do futuro iminente"? Ou evidenciar que a circularidade é artificialmente escolhida, historicizando a ideia naturalizada de Brasil? Talvez a volta do parafuso fique por conta da subversão em relação à constatação de que nada muda. As repetições, além disso, fazem lembrar da correção que Marx fez ao comentário de Hegel, em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, importante para pensar a derrota de 1848:

> Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière como Danton, Luís Blanc como Robespierre, a Montanha de 1848-51 como a Montanha de 1793-952 , o sobrinho como o tio. E essa mesma caricatura se repete nas circunstâncias que envolvem a reedição do 18 de brumário!
> Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. (p.25)[158]

No prólogo, Herbert Marcuse acrescenta: "a farsa é mais terrível do que a tragédia à qual ela segue." (p. 9). Daí talvez o recurso à sátira pareça a princípio apropriado, afinal: "A mistura de estupidez, ganância, baixaria e brutalidade que perfaz a política deixa a seriedade sem fala" (p.13), o filósofo fazia referência a outro contexto, outro lugar, ainda que dê a impressão de se referir à política brasileira e aos vários quadros do filme em análise. Oswald, infantilizado, é o personagem que não envelhece; para ele o futuro é solução. Para nós, é tragédia anunciada de uma modernidade que chegou e alastrou a desagregação em vez das benesses prometidas. Um exemplo de como o filme ironiza a disposição para o "futuro" pode igualmente ser notada na sequência de ruptura com Branca Clara (seq 49):

> Oswald-macho: Branca Clara! O movimento Pau Brasil era a poesia de exportação. Contra a importação-colonização. A antropofagia é o ápice ideológico. A onda que cresce em direção ao futuro!
> Branca : Querido, nem tudo que cresce é mole. Assim, antes o Pau Brasil!

Assim, devido à reiterada confluência na matéria brasileira de temporalidades dissonantes, isto é, tempo de avanços e retrocessos culturais, tempo de riquezas fundadas no escravismo, tempo de exploração quase imperceptível do escancarado trabalho, em uma narrativa que congrega recursos cômicos para ironizar, bem como expor sutilmente as contradições, cabe uma indagação sobre as concepções de história imbricadas no filme. A de Oswald de Andrade, segundo o qual: "O meu relógio anda sempre para a frente. A história

---

[158] MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. [tradução e notas Nélio Schneider ; prólogo Herbert Marcuse]. - São Paulo : Boitempo, 2011.

também” dá a impressão de ser ironicamente oposta à que vem apontada nessa montagem épico-cômica com olhar para os fragmentos do passado.

3 EFEITOS DO CÔMICO

Tal como em *Os Inconfidentes* (1972), cujos protagonistas têm seus nomes figurados na grande história, mas "conservavam o grau de indeterminação suficiente para que o espírito criador oscilasse entre algumas verdades possíveis"[159], vemos em *O homem do pau brasil* personagens ilustres, direta ou indiretamente (os personagens ficam indiferenciados, só Oswald atende pelo nome), pela via da caricatura que não perdoa ninguém. Em torno de Oswald de Andrade, Joaquim Pedro faz uma mistura cômica composta por intelectuais, artistas, proprietários, jesuítas, sindicalistas, discípulos do exército da salvação. Das classes dirigentes à massa trabalhadora, o humor dá o tom a essa enciclopédia paródica do anedotário brasileiro. A ausência de hierarquia e, sobretudo, a presença das mais graves contradições impossibilitam a identificação total com os personagens, visto que todos são estilizados demais para serem levados a sério e incoerentes demais para saírem incólumes à crítica.

Com efeito, os clichês e o pastiche pululam, mas é com a ironia que o filme parece trabalhar, ressaltando efeitos humorísticos nas situações menos prováveis e acrescentando uma camada sóbria e, por assim dizer, oculta. Rimos do personagem central, o Oswald, ambíguo, malicioso e ingênuo, aristocrata e comunista, burguês e boêmio. Rimos, sobretudo, das falas dramaticamente ridículas do grupo social intelectualizado, notadamente de Branca Clara, para quem problemas reais ganham conotação metafísica, bem como de Coelho Neto, que precisa explicar o teor irônico do poema a uma madame (sequência 17). Cabe desenvolver como a figuração desses personagens por Joaquim deixa entrever problemas nas posições dos intelectuais, que se educaram à luz dos valores das classes dominantes - os impasses decorrentes do vínculo entre propriedade, poder e postura demolidora no plano da cultura em momentos revolucionários- tendo como ângulo o ponto de vista consciente das derrotas. Além disso, parece-nos importante verificar quais os efeitos do caldeirão de clichés alinhavados pelos recursos tirados do bazar estilístico das várias artes (literatura, artes plásticas, teatro, cinema).

---

[159] SOUZA, 1980. pp-195-210.

3.1 A farsa da modernidade

Na sequência 47, denominada "No Cafezal"[160], o *travelling* acompanha a charrete que passeia por uma estrada de terra em cujas margens vemos a plantação de café [Figura 50]. A fala de Blaise Sans Bras introduz o diálogo com Paulo e Azeitona. As primeiras frases são acompanhadas de risadas: "É grande demais. Dá vertigem imaginar que cada arbusto desses comprou um novo arranha-céu em São Paulo". A câmera aproxima-se, fechando o quadro nas três figuras que sorriem enquanto conversam, acentuando-se a tonalidade cômica que permeia todo o filme [Figura 51. Face à questão "por que tanto café?", Azeitona responde alegremente: "Outros tempos, outros tóxicos, como dizem os nossos amigos modernistas, o negócio agora é o export-import de carne humana. Grandes frigoríficos, enormes abatedouros. A canalha enlatada", e Paulo completa: "Enfim, a diversificação das exportações. O fim da monocultura". Esse comentário final é desmentido pela panorâmica que mostra a plantação homogênea a perder de vista. Além disso, a sequência termina ao som extradiegético de *Terra Seca* de Ary Barroso com o trecho: "O nego tá molhado de suor/Trabalha/trabalha nego/ O nego não pode mais trabalhar", sobrepondo as falas descontraídas da classe proprietária com a trilha que não deixa esquecer a herança escravista. Essa sobreposição, conversa que fala de progresso e música que remete à escravidão, faz pensar no problema dessa modernização que só chega para os de cima e que, sobretudo, aprofunda os problemas "arcaicos". Com o intuito de "modernizar-se" o trabalho escravo foi trocado por trabalho imigrante, ou seja, a massa de ex-escravos passou a "não poder"[161] sequer trabalhar, embora o processo de exploração tenha se mantido. Uma "troca" que se remodela e vai deixando o exército de reserva dependente da própria força de trabalho para sobreviver, mas desprovida dos meios de produção, à mercê das oscilações da classe proprietária. Com as atualizações devidas, esse processo se assemelha ao apontado por Schwarz: "No Brasil corremos o risco de ver reprisado o desastre da Abolição, quando os senhores, ao se modernizarem, se livraram dos escravos e os abandonaram à sua sorte."[162] A música, portanto, acaba por desmentir a tonalidade harmoniosamente progressista da conversa, evidenciando a contradição da classe proprietária que cita ideias liberais no chão histórico oposto, ou pior, *complementar obrigatório* à ideologia que pregam na teoria. Em outros termos,

---

[160] Tais informações foram buscadas nos roteiros (inicial e definitivo) disponíveis na Cinemateca Brasileira. (ANDRADE, s.n., 198-. 113 p. Fot.).

[161] Na música, há um outro sentido, já que expõe o cansaço: (Trabalha, trabalha, nego)/Nego tá molhado de suor/As mãos do nego tá que é calo só/Ai, meu senhor/Nego tá véio / Não aguenta/ Esta terra tão dura, tão seca, poeirenta / (Trabalha, trabalha, nego)/Nego pede licença prá parar/Nego não pode mais trabaiá (Trabalha nego)

[162] (SCHWARZ, 1999. p. 162).

a modernização sócio-econômica, caracterizada pelo avanço da indústria, pela expansão urbana, pelo automóvel, não dispensa a sociedade provinciana, atrasada e agrária, uma vez que ambas são imprescindíveis no mercado mundial capitalista. No plano ideológico, essa sobreposição contraditória também parece resultar na aberração de uma visão moderna e cínica cuja ânsia pelo novo é capaz de conviver com os velhos problemas, sem que se questione a correlação evidente, uma vez que é citada, isto é, como se o avanço econômico pudesse se expandir linear e continuamente como um "arranha-céu" até o "desenvolvimento" da sociedade "atrasada" de cada "arbusto", da qual vem as bases materiais para esse mesmo "avanço".

Figura 50
01:13'50''

Figura 51
01:13'58''

A sequência acima evocada, espécie de publicidade do projeto dos de cima, não apenas mostra os atrasos contemporâneos dos avanços, ao escancarar os anseios modernizadores de uma elite assentada nas iniquidades coloniais[163], mas os aprofunda pela montagem que evidencia a lógica da sobreposição de pares contraditórios, sem conflito[164] do ponto de vista dos representantes da oligarquia que misturam alhos com bugalhos, não se dando conta das brutalidades as quais se referem, ou melhor, sabendo delas e citando-as risonhamente. Dito de outro modo, o tom de farsa não se altera, embora os personagens digam as maiores atrocidades. O tom de farsa reforça a percepção de que a aparente generosidade de figuras tão sorridentes faz parte do projeto de manutenção das vantagens da propriedade. No detalhe[165], na música comentando e se *opondo* à imagem, vemos o lastro da catástrofe diluída pelo "clima farsesco e

[163]Cf.: "trata-se de uma descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais" (SCHWARZ, 1999.p. 55)

[164] Cf. GARCIA, Walter. **Bim Bom A contradição sem conflito de João Gilberto**. Walter Garcia. Paz e Terra, 1999.

[165] A propósito do filme *Os Inconfidentes* (1972), Gilda de Mello e Souza dirá que os melhores momentos "são aqueles em que o sentido do texto permanece encoberto, indeterminado, revelando a custo a série de nexos escondidos" (SOUZA, 1980. p. 233).

piadista”[166]. Através da disjunção entre o conteúdo das falas e a ação das personagens produz-se o riso, apontando que o absurdo advém do traço familiar[167], ou seja, do que se rotiniza. O cinismo é tão maleável que a fala da rainha do café poderia inserir-se perfeitamente num dos personagens de *A Santa Joana dos Matadouros* de Brecht, mas o didatismo, mudados o contexto e o foco, estaria mais voltado contra o espectador que, na posição de observador-cúmplice, se depara com a imagem da exploração com ares de festejo. Sem o tratamento de choque, entendido como procedimento no cinema e que posteriormente se rotinizou, o espectador talvez nem perceba o teor dos problemas dos quais a montagem parece consciente. De certa maneira, esses problemas não eram novidade nem para Oswald de Andrade de *Pau-Brasil*, nem para Paulo Prado de *Retrato do Brasil.* Por exemplo, no poema “a transação”, Oswald dá notícias da transição da fazenda de escravos para as lavouras de café, mas, note-se, o título é “transação”, negócio, prática comercial, não houve transição, nem no poema sem vírgula, sem ponto final. Em cada verso, vemos elencadas as mercadorias locais: pitangas, jabuticabas, as gabirobas, os coqueiros e a nova frutinha, o café. Na posição de destaque, a mercadoria mais valiosa: “O ouro da carne preta e musculosa” que será, porém, trocada subitamente, num gesto volúvel do fazendeiro: “Mas um dia trocou”. Tal fato desmente o ar de família do primeiro verso: “O fazendeiro criara filhos”, criara escravos e escravas, obviamente não como filhos, mas como mais uma mercadoria de cujo trabalho advém as outras mercadorias. A palavra “filhos”, que poderia significar alguma proximidade ou tratamento humano, só intensifica a naturalização da posse. A violência vem escondidinha no verso: “Os monjolos e os bois”, monjolos que pode ser um objeto, engenho para pilar milho ou descascar café, e que também era usado como denominação para os escravos, ou seja, os escravos são reduzidos a “coisas” e a “bois”, tal qual nos outros pares em que a conjunção “e” pode indicar a equivalência de uma coisa pela outra. Na verdade, todo o poema fala dessa violência, escondida ou exposta, que é a mercantilização, de coisas e de corpos. Mas a listagem, num primeiro momento quase idílica, não faz alarde. Procedimento parecido com o incorporado por Joaquim nessa sequência, em que a trilha sonora lança a nota triste em meio à farsa sorridente dos proprietários.

---

[166] Cf.: BENTES, 1996. p. 139-142.

[167] “Mélinaud, de quem tomei essa expressão (“Pourquoi rit-on?” [Por que rimos?], *Revue des Deux Mondes*, fev. 1895), resume as precondições para o riso na seguinte fórmula: “Ce qui fait rire, c’est ce qui est à la fois, d’un côté, absurde et de l’autre, familier” [O que faz rir é aquilo que é, ao mesmo tempo, absurdo por um lado e familiar, por outro].” FREUD, 2017. p. 502/507 (epub).

a transação[168]

O fazendeiro criara filhos
Escravos escravas
Nos terreiros de pitangas e jabuticabas
Mas um dia trocou
O ouro da carne preta e musculosa
As gabirobas e os coqueiros
Os monjolos e os bois
Por terras imaginárias
Onde nasceria a lavoura verde do café

Desde a Independência as elites intelectuais exercem funções contraditórias. Em um primeiro momento a de pacto com o poder metropolitano, mas também a preocupação de formação da cultura e da nação. Durante variados períodos da história brasileira houve certa oscilação entre adesão aos interesses das classes dominantes, pólo conservador, e interesse de organizar a vida política nacional, pólo atrelado à "modernização". Nos termos de Alencastro[169], enquanto a "identidade cultural do país" servia de fundamento às classes dirigentes, havia a ideologia civilizadora "que atribuía às classes dominantes a tarefa histórica de 'civilizar' a população brasileira" (p.70), ou seja, uma corrente da *intelligentsia* era empenhada e preconizava a "modernização do país", com o intuito de "mudar a sociedade", marcada pela segregação causada pelo mercado de trabalho formado por "escravos africanos e depois completado por imigrantes de nacionalidades diferentes". Buscava-se, então, a "integração nacional" via administração pelo Estado. No caso dos modernistas, durante algumas décadas, acreditou-se que a integração viria pela cultura, ou seja, a modernização poderia se ampliar para o conjunto da sociedade num projeto de construção do país.

Após o "ocaso"[170] do projeto civilizatório, que buscava a hegemonia face à heterogeneidade do corpo social, a própria noção de "fardo dos bacharéis" se esgota, pois os apartados da política institucional e do efêmero mercado de trabalho são deixados à deriva, condenados à miséria que passa a ser naturalizada, de modo que a parcela intelectualizada não precise mais se responsabilizar[171] pela "construção da nação". Segundo Daniel Pécault, a legitimidade do intelectual se assentou por bastante tempo em três pilares "o relativo à dinâmica das massas cegas, o concernente à formação da cultura e o que tratava da organização do

---

[168] ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. In: **Poesias reunidas**. Cia das Letras: São Paulo, 2017.
[169] Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O fardo dos bacharéis**. Novos Estudos CEBRAP, N. 19, dezembro de 1987.
[170] Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe **O ocaso dos bacharéis**. Novos Estudos CEBRAP. N. 50, março 1998.
[171] O artigo fazia referência aos anos FHC, um intelectual na presidência que não conseguiu superar os impasses que analisou no plano teórico.

político”[172]. No filme, o papel do intelectual vem pulverizado na comédia das oscilações entre projetos incompatíveis: ora na figura do intelectual do palco institucionalizado ou do mecenas progressista, ora como revoltoso anárquico tecnizado, ora na figura do intelectual francês que negocia o financiamento de um projeto artificioso que, com efeito, não sai do papel.

Seja como for, o filme parece captar um novo tempo da indiferença risonha ao explicitar, em chave cômica, a harmonia do sistema que ligava nossa elite letrada às promessas de progresso do mundo moderno, mas perpetuava os problemas estruturais ligados à exploração do trabalho – fazendo-nos questionar a própria ideia de progresso (desse progresso que “exige a reiteração do trabalho forçado ou semi-forçado”[173]). Questionar a ideia de progresso dentro do sistema capitalista, claro, não é novidade e de certa forma já estava em Mário de Andrade. No filme *Macunaíma*, com todas as atualizações e diferenças em relação ao livro, essa consciência do “esgotamento de possibilidades”[174] é captada e atualizada com as imagens do retorno solitário do herói que carrega todos os objetos inúteis da “civilização”. O apego mítico às mercadorias também faz lembrar da listagem no poema “transação”. Mas, se em Oswald havia igualmente a percepção dos limites desse mercado que coloca tudo à venda, o progresso propriamente não é questionado, pois acaba sendo incluído na sua utopia, particularmente nos textos escritos depois dos anos 1940, como lembra Bruna Della Torre: “Nesse período, Oswald de Andrade repensa sua antropofagia, formulando uma utopia: a conjunção do progresso técnico atingido pelo capitalismo, somada ao primitivismo encontrado na América-Latina, resultaria no paraíso na terra e numa verdadeira saída para o engessamento que Oswald de Andrade enxergava na civilização contemporânea”. Se pensarmos que nos anos 1980, apesar das derrotas e de certo fim de linha, muitos intelectuais ainda acreditavam no “poder da televisão” para resgatar algum tipo de diálogo político, não parece despropositado revisar o problema como parece fazer Joaquim Pedro no filme *O homem do pau brasil*. Importante notar, porém, a grande diferença entre acreditar no potencial da “modernização”, via meios de comunicação de massa, e resgatar um modernismo em que a ideia de “modernização”[175] vinha tensionada com a capacidade imaginativa de ruptura com a ordem social.

---

[172] PÉCAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil** Entre o Povo e a Nação. Trad. Maria Júlia Goldwasser.Editora Ática: São Paulo, 1990. p. 8.

[173] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. p. 45

[174] Novamente faço referência à dissertação de Priscila Figueiredo (2006).

[175] Para uma discussão mais detalhada acerca dos termos “modernização”, “modernidade” e “modernismo”: ANDERSON, Perry. **Modernidade e Revolução**. Trad. Maria Lúcia Montes. Novos Estudos. n. 14, fevereiro, 1986.

3.2 Quiproquó e indiferença

Logo após a sequência em que os Oswalds compram os críticos de São Paulo para que aprovem a apresentação da dança de Doroteia no Municipal [Figura 52], com movimentos que parecem parodiar a posição fotográfica da bailarina Carmen Lydia (nome artístico de Maria Carmen Brandão) [Figura 53], publicada em 1916[176], há corte para o juizado de menores. Em outros termos, a moça que finge um desmaio para fugir com os Oswalds é levada pela dupla que a deposita na mesa da autoridade como um objeto. A cena é toda ela cômica, marcada anteriormente pelo golpe que faz derrubar a suposta mãe da moça, eles fogem num táxi, conforme o relato do processo de tutela descrito em *Um homem sem profissão,* chegam ao juizado aos atropelos e por uma escadaria vemos descer a figura cômica da juíza de direito que os recebe aos berros. A confusão é instalada. A mulher que se diz responsável chega em seguida e reclama pela guarda da menor. Todos gritam ao mesmo tempo e a briga se intensifica com a informação de que uma "perícia ginecológica" deverá ser realizada. A desproporção entre a situação e o que é solicitado faz rir do episódio e diz muito sobre as desproporções das figuras de autoridade. Eles se estapeiam e a menina que fingia estar imóvel reage. Enquanto o quiproquó acontece, a juíza chama pelos auxiliares que se chamam "Tonico e Tinoco", dupla de cantores caipiras de sucesso, um elemento de atualidade do filme em relação ao material pesquisado e que aumenta o teor humorístico da cena, bem como insere mais uma referência do campo da arte que chega às massas pela indústria cultural da música.

Além das memórias de Oswald publicadas em 1954, é provável que o diretor tenha buscado outras fontes para compor a cena, tais quais relatos divulgados nos veículos de imprensa de 1917. Não convém restituir o acontecido, buscando alguma verossimilhança, mas chama atenção o grau de absurdo das matérias, de um cômico digno dos programas sensacionalistas atuais, que divertem o público valendo-se da desgraça alheia monetarizada, inventada ou aumentada para gerar mais adesão. Nos títulos, é possível deduzir o teor: "A bailarina Carmen Lydia abandona a familia, narra ao juiz de orphãos seus infortunios e é internada num collegio à ordem deste"[177] (abaixo, curiosamente, há uma publicidade de "perfumador lança-perfume para o Carnaval", algo que será incluído na sequência 15); "Um

---

[176] **Careta**. Set, 1916. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=16789 Acesso em: 10 de jul.2021

[177] **A Epoca**, 18 jan. 1917, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=720100&pagfis=14408&url=http://memoria.bn.br/docreader#

novo capitulo na historia de Carmen Lydia A avó da pequena bailarina requer um exame medico legal para desmascarar o sedutor de sua neta”[178] (sic.). O tom do filme não parece mimetizar o tom de escândalo moralista desses textos acusatórios e que expunham ainda mais a nadadora-bailarina, que já tinha sido alvo de polêmicas, por volta de 1916, em razão do uso do maiô para os esportes, embora também tenha recebido elogios, conforme periódico feminista da época[179]. Antes, parece evidenciar o cômico, conseguindo captar o tom de Oswald que, com frases curtas, vai passando de uma impressão a outra, sem hierarquizar, mas colocando-se na posição de *Otelo patriarca* desprovido de moralismos, o que não o isenta da violência, nem do ciúme confesso:

> Em casa, rolo pelo chão. Parte uma diligência com um médico para examiná-la no colégio. Na redação do Jornal do comércio, onde ferve o escândalo, um colega vem me dizer que ela está grávida. Passo uma madrugada infernal. Às cinco horas, beijo meu filho que tem dois anos e com meu Browning armado dirijo-me num táxi ao colégio de Santana. Consigo ligação com ela através de uma freira. Mando buscá-la. O táxi fica esperando fora. No caso de confirmação, levá-la-ei para as matas próximas da Cantareira onde serão encontrados dois cadáveres no dia seguinte. Mas ela aparece, magoada e linda. Não houve nada.
> A leitura dos jornais adversos me dá sensações de sova de pau no corpo. Babi de Andrade desforra-se pelo Parafuso. Publica seis números sobre o caso de Landa. (p.102)[180]

Figura 49
00:37’12’’

Figura 50

[178] **A Epoca**, 13 fev. 1917. p. 12 Disponível em : http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&pesq=%22Carmen%20Lydia%22&pasta=ano%20191&pagfis=13377

[179] **A Faceira**. Set, 1916: “Mlle. Carmen Lydia, essa encantadora adolescente, não é somente a maxima figura feminina do sport nautico, entre nós. A nossa grande nadadora é também uma « danseuse » admirável e que dia a dia vae obtendo os maiores successos nos salões da alta sociedade carioca.” p.10.

[180] ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. In: **Obras completas**. 11v. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976

No filme, a cena vem parodiada e repete o ângulo do carro, presente em outras sequências. Agora, porém, Oswald-mulher porta uma arma e Oswald-homem, um exemplar de "O Parafuso", conhecido jornal humorístico, cujas técnicas de humor passam pelo oxímoro e pelo rebaixamento com o intuito declarado de zombar [Figura 54].

Figura 54
00:41'14''

Curioso notar as contradições propositalmente formalizadas já em Oswald entre o ataque às convenções moralistas e o impulso violento de vingança ainda muito patriarcal, convivendo simultaneamente. No salão de Coelho Neto, cuja cenografia de Adão Pinheiro reforça o ambiente conservador, a bailarina faz uma apresentação em trajes que provocam o incômodo das damas da sociedade e os olhares de cobiça dos homens. Ela ironicamente diz: "O meu ideal é ter o aplauso das famílias" [Figura 55]. A justaposição do passadismo e da modernidade, no que tange aos costumes, vem figurada nesse quadro cômico.

Figura 55
00:25'40''

Voltando ao quiproquó da sequência no juizado de menores, vale observar o quadro, composto pelo quebra-quebra no qual ninguém se entende, pois as falas são sobrepostas, e uma família pobre, alguns meninos, com olhar sério e triste, contrastam com o todo. A composição reforça a contradição presente em outras sequências, isto é, cena de teor cômico com o lastro de melancolia. Aqui um dos meninos que espera a baderna dos ricos acabar está visivelmente

cansado, visto se apoiar no cotovelo, e o outro parece indiferente, como se não entendesse o porquê de estar ali [Figura 56]. Na verdade, a indiferença é compartilhada, ninguém os nota, nem os intelectuais, nem os funcionários, nem a juíza, nem mesmo o espectador desatento. A espera apagada, em segundo plano, acaba por se tornar ainda mais problemática e, por sua vez, mais perceptível, diante do alvoroço, este sim, insignificante. De outro modo, os assuntos "sérios", embora apareçam meio sumidos, estão presentes e ganham força pelo contraste com os elementos meramente cômicos.

Figura 56
00:39'53''

***

Em *O homem do pau brasil*, o clima farsesco deixa de fora a violência direta, entendida como insulto explicitamente dirigido ao público ou uso de imagens que atacam a sensibilidade. No entanto, os detalhes que apontam a indiferença são tão violentos quanto a exposição declarada, que costuma ter um efeito anestésico à força de repetição. Daí a saída peculiar do filme de Joaquim Pedro que toca na ferida exposta – o Brasil como problema, sem se valer das técnicas de choque habituais no teatro e cinema da época, tendência a qual parece se contrapor. Algo semelhante pode ser notado em *Guerra Conjugal*, ainda que as situações de violência sejam outras:

> [...] poucos realizadores conseguiram como Joaquim Pedro representar com tamanha precisão a violência que se institucionalizou entre nós depois de dezembro de 68. O riso da velha Amália, satisfeita com a liberdade depois da morte de Joãozinho, e o chute de Nelsinho no cachorro deitado na porta da casa da namorada são gestos violentos - suaves em sua aparência exterior. Ou seja, Amália ri normalmente, como uma velha desdentada qualquer, Nelsinho chuta indiferente, sem raiva, de novo mecânico quase, como um sujeito qualquer poderia chutar uma lata velha ou uma bola de papel amassada, brincando de jogar futebol. São agressões dirigidas contra coisa nenhuma - ou então contra todas as coisas, contra a existência de modo geral. Amália não tem raiva de Joãozinho, olha o velho com indiferença. Nelsinho nem se incomoda com o cachorro, chuta um traste qualquer abandonado sobre a escada. [...] O homem chuta o cachorro para mover o pé - ginástica individual. Falta de sorte a do cachorro que estava ali - que se vai fazer? Não há violência, só indiferença. Ou melhor a violência é a indiferença. (AVELLAR, 1986, p. 143-4. Apud KINZO, 2019. p. 301)

A violência grotesca da combinação de humor e indiferença está igualmente presente nas frestas desse Oswald livre de moralismos que amarguram; nada o entristece, porque os problemas não aparecem como problemas, ainda que ele os cite. Vejamos, quando César (Antônio Pitanga), o companheiro proletário, pergunta: "Minha miséria não é bonita?", Oswald responde: "É linda, César, linda! Nunca mais quero sair do Brás!". Assim, o tom farsesco aliado à sobriedade dos quadros compostos em contradição parece moldar o filme, capaz de captar um mundo que antes dos anos 60 vinha com um verniz civilizatório, mas que a partir de então está escancarando perversidades, com requintes de cinismo, reiterando os impasses. O filme não parece, porém, suscitar o choque, numa linha de sistematização que acaba reproduzindo a violência estabelecida, uma vez que as contradições implícitas que convivem em aparente harmonia vêm apresentadas nesse jogo ora ingênuo, ora satírico. Ainda que haja a exacerbação da gestualidade, numa chave aparentemente mais sutil, nem por isso menos irônica, de referência ao social, do que aquela usada em *Os Inconfidentes*, por exemplo, em cujo desfecho nos deparamos com a violência ofensiva das imagens da carne podre ao som de *Aquarela do Brasil,* na voz de Tom Jobim, o efeito de distanciamento em *O homem do pau brasil* parece mais atrelado ao cômico, do começo ao fim.

3.3 Choque tropicalista?

Na condensação do passado que insiste na atualidade, em chave cômico-jocosa, assim como na saída orgiástica do final, parece residir o elemento tropicalista de *O homem do pau brasil*. A relação com o Teatro Oficina, como já mencionado, está dada não apenas pela escolha dos atores como também pelos cenários artificiais e futuristas criados por Hélio Eichbauer. Incorporadas ou parodiadas, percebemos a presença da cenografia e a matriz literária da peça *Rei da Vela,* de Zé Celso, que tornou-se espetáculo emblemático do tropicalismo e estabeleceu uma leitura nostálgica da obra oswaldiana, além de ter sido dedicado a Glauber Rocha. Ademais, a fragmentação, a colagem de materiais disparatados, a montagem composta de citações e o uso sistemático da obra de Oswald de Andrade são opções visivelmente comuns se o comparamos a outras produções reconhecidas como tropicalistas. Apontar procedimentos ou ecos não visa, porém, a vinculá-lo de antemão "à onda tropicalista", tampouco a acreditar nas palavras do diretor, para quem "o balão inchado e colorido do Tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar"[181], mas sim a perceber o sentido dessa aproximação no filme.

Num primeiro momento, cabe analisar se o uso da cafonice ou das pornochanchadas não está para o que Augusto Boal[182] critica nos tropicalistas, ao mencionar:

> 2) o tropicalismo é homeopático - pretende destruir a cafonice endossando a cafonice, pretende criticar Chacrinha participando de seus programas de auditório. Porém a participação de um tropicalista num programa do Chacrinha obedece a todas as coordenadas do programa e não às do tropicalista - isto é, o cantor acata docilmente as regras do jogo do programa sem, em nenhum momento, modificá-las...

Aqui, Boal faz referência às participações de Caetano Veloso no programa de auditório, reconhecidamente marcado pela grosseria, pela agressão ao público para o qual eram jogados bananas e pedaços de bacalhau. Posteriormente Hélio Oiticica também participou como jurado e Chacrinha tornou-se quase um patrono do movimento[183]. Otília Arantes[184] lembra que de 65 a 69: "boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política" (p.69) e

---

[181] ANDRADE,J. 2002. p.101-105.

[182] BOAL, Augusto. **Que pensa você da arte de esquerda? Programa da peça I Feira Paulsita de Opinião** (5 de junho de 1968). (Transcrito de uma cópia mimeografada do acervo Augusto Boal. O original apresenta 54 páginas, s/d)

[183] Conforme site elogioso patrocinado pelo governo federal: http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/chacrinha

[184] ARANTES, Otília B. F. De "Opinião-65" À. **Novos Estudos**, n. 15, jul. de 1986.pp. 69-84

que a vontade de romper violentamente com os "valores consagrados" aliada à "consciência do subdesenvolvimento" gerou, na verdade, num primeiro momento, o impulso construtivo:

> Dizia Hélio, em 67: "Desse caos vietnamesco poderemos erguer algo válido e palpável, a nossa realidade"
> Essa a grande esperança expressa nas manifestações artísticas mais relevantes daquele ano: "Alegria, Alegria", de Caetano, apresentada no festival da Record; o "Salão das caixas", na Petite Galerie; "Tropicália", do próprio Hélio; "O Rei da Vela", encenada pelo Teatro Oficina; "Terra em Transe" de Glauber; ou o happening da Galeria Rex. (p.70)

Ao comentar a "Declaração de princípios de vanguarda", de 1967, a crítica, embora reconheça a importância dessas obras, já nota algumas contradições no *movimento* e questiona a ideia de progresso que era pressuposta nessas obras:

> Em nome de que progresso se lutava? Que modernidade estava em jogo? Provavelmente nada disto estivesse claro. Negava-se a importância do mercado (item 7 da "Declaração"), ao mesmo tempo que se pretendia dinamizá-lo (item 2); pretendia-se recorrer aos meios de comunicação (item 8), desrespeitando ao mesmo tempo as instituições e os interesses dominantes - ora, como escapar à lógica consumística, ou como utilizar os media sem cair na separação social que instituem por sua própria forma? (p.7374)

Em outros termos, em consonância com a rebeldia do maio de 68, no Brasil, há o movimento de denúncia dos limites das vanguardas, valendo-se delas, assim como se explicitava as "artimanhas do mercado", tentando infiltrar-se nele para de repente criar a contradição interna que o implodisse. No entanto, convivendo com as contradições da sociedade das quais se originam, essas produções acabam se situando na posição incômoda da ambivalência acomodada. Ao citar os comentários de Hélio Oiticica sobre essas ambiguidades, Otília Arantes aponta que ele demonstra a conscientização e explicitação da posição contraditória como último recurso "para se defender contra a recuperação/neutralização promovida pela indústria cultural" e que, no entanto, "não tinha um sentido negativo, mas fazia parte de uma postura crítico-construtiva" (p.75).

Importante mencionar que um dos procedimentos utilizados era o "choque" justamente para explicitar as contradições. Além disso, como um dos preceitos era o de evitar a estagnação e a passividade, de modo "a poder superar o atraso", muitas dessas produções propunham a agressão direta ao espectador, como as peças do grupo Oficina:

> A peça do Grupo Oficina, ao incorporar a agressão, o mau-gosto, a linguagem dos meios de comunicação de massa, consagrava a idéia de um movimento de vanguarda dessacralizadora que operasse sobre as bases políticas e comportamentais da classe média brasileira. À frente única sexual, proposta no 2º ato do Rei da Vela, paródica e carnavalizante, Roda Viva somava o elemento da agressão, estética e comportamental, como procedimento básico da vanguarda tropicalista. No primeiro semestre de 1968, na medida em que

> o movimento era nomeado como tal, as críticas se concentravam na aparente alienação daquela atitude de blague e paródia.[185]

Outro exemplo é a própria instalação *Tropicália* de Hélio Oiticica, tal qual descrita por Otília Arantes:

> Voltamos mais uma vez a Hélio Oiticica — o primeiro a se utilizar da expressão Tropicália para designar um labirinto, ambiente/comportamento, célula/barraco, raiz-estrutura-proposição (como ele a batizará mais tarde), colocada nos jardins em frente ao MAM, em 67, por ocasião da exposição "Nova Objetividade...", e onde, no interior de uma tenda verde-amarela, numa arquitetura semelhante à das nossas favelas, em meio a um cenário tropical, com plantas características e araras, o público era obrigado a caminhar descalço sobre raízes de cheiro forte, em forma de ninho, e objetos plásticos, acabando seu percurso diante de um aparelho de TV ligado, cujo som se fazia ouvir desde fora. Incorporar, deglutir, transformar — eis a proposta, contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. (p.76-77)

Essa busca em colocar o público face à violência extrema ou sendo diretamente agredido é o que mais parece se distanciar do último filme de Joaquim Pedro de Andrade, pois não há ataque violento ao espectador, embora haja utilização de procedimentos vanguardistas, certa agressão com o intuito de romper padrões tradicionais, como o vocabulário grosseiro que contrasta com a declamação refinada, o figurino rebaixado em contraste com as instalações requintadas do Theatro Municipal, gestos grandiloquentes para acompanhar o conteúdo raso de algumas citações. Não há cenas propriamente chocantes, a não ser para um público moralista que pudesse se horrorizar com a revolta carnavalesca das putas ou com algum comentário de duplo sentido advindo da própria obra oswaldiana. Por exemplo, no comentário da elegante Branca Clara ao capitão (Othon Bastos), que funciona como a confidente das peças cômicas do século XVII - Marivaux, Molière - : "Me fez pegar em seu lançaperfume... Lambeu minha tatarona. Nunca pensei que fosse tão agradável." (seq 34) a citação direta de Oswald de Andrade[186] compõe mais um esquete. Há outros momentos em que a blague vem atrelada ao gesto despropositado, por exemplo, na sequência em que Rosa Lituana diz com tom de aparente revolta, mas com expressão de gracejo, sozinha no quadro: "Essa merda nunca foi revolução" (seq. 54), paródia de militância não politizada. A impressão é a de que o diretor faz troça dos procedimentos que prometem agredir e provocar a reação dos moralistas, quando causam, no

---

[185] NAPOLITANO, Marcos e Villaça, Mariana MartinsTropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História** [online]. 1998, v. 18, n. 35 [Acessado 15 Novembro 2020] , pp. 53-75. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003>. Epub 04 Dez 1998. ISSN 1806-9347. https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003.

[186] Do diário de Caridad: "Lambeu minha tatorana. Nunca pensei que fôsse tão agradável!" (ANDRADE, 1973, p.246)

máximo, a satisfação de se sentir um liberal revoltoso. Conforme Anatol Rosenfeld[187], a violência pode se contrapor ao conformismo geral e forçar o público a se tornar ativo, quando, porém, se reduz à provocação, ela se torna inócua:

> A mera provocação, por si só, é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo. O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado e os gourmets em busca de pratos requintados adoram engolir sapos e jibóias, quando não há necessidade de esforço intelectual. Quanto à companhia teatral, fornece docilmente os insultos e sapos encomendados. Deste teatro neoculinário, que estabelece uma situação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofeteado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride (no íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação, apenas provocação e nada mais, não o atinge de verdade). (p. 56-57)

Em que medida a chacota sem choque de Joaquim Pedro se ajustaria à releitura anti-histórica segundo a qual Oswald é pura "liberdade de criação" (?), nas palavras do texto-manifesto de Zé Celso, o qual citamos a fim de observarmos as diferenças de interpretação:

> Nós somos muito desenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald. Nosso ufanismo vai mais facilmente para a badalação do óbvio sem risco do que para a descoberta de algo que mostre a realidade de nossa cara verdadeira. E é verdade que a peça não foi levada nem até agora, nem a sério. Mas hoje que a cultura internacional se volta para **o sentido da arte como linguagem**, como leitura da realidade através das próprias expressões de superestrutura que a sociedade espontaneamente cria, sem mediação do intelectual (história em quadrinhos, por exemplo) a arte nacional pode subdesenvolvidamente também, se quiser, e pelo óbvio, redescobrir Oswald. Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual. A superteatralidade, a **superação mesmo do racionalismo brechtiano** através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista etc.
>
> A direção será uma leitura minha do texto de Oswald e vou me utilizar de tudo que Oswald utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor em Oswald é um contra-senso. Fidelidade ao autor no caso é tentar **reencontrar um clima de criação violenta** em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc. Ele quis dizer muita coisa, mas como mergulhou de cabeça, tentando fazer uma síntese afetiva e conceitual do seu tempo, acabou dizendo muito mais do que queria dizer.
>
> A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do Cinema Novo. Eu posso cair no mesmo artesanato, já que há um certo clima no teatro brasileiro que se respira, na falta de coragem de dizer e mesmo possibilidade de dizer o que se quer e como se quer.
>
> Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswald eu confio me contagiar um pouco, como a todo o elenco, com sua

[187] ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: **Texto/Contexto I**. Perspectiva: São Paulo, 1996.

> liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do **teatro como forma**, isto é, como arte. Como expressão audio-visual. **E principalmente como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro.** Fora Nelson Rodrigues, Chacrinha talvez seja o seu único seguidor sem sabê-lo.
> (...)
> Aparentemente há desunificação. Mas tudo é ligado às várias opções de teatralizar, mistificar **um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências**. **E onde não há ação real modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde só o faz-de-conta tem vez.**
> (...)
> Tudo procura transmitir essa realidade de muito barulho por nada, onde todos os caminhos tentados para superá-la até agora se mostram inviáveis. Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido **a não-história do Brasil** destes últimos anos, à qual nós todos acendemos nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento.[188]

Se observamos a descrição de José Celso Martinez, na ocasião do ensaio da releitura da peça *O Rei da Vela*, percebemos que muitos dos procedimentos citados são utilizados por Joaquim Pedro em seu filme que não se restringe à peça, tampouco apresenta um clima de "violência selvagem". Mas as "coincidências", a dedicatória, os fragmentos, a paródia , a incorporação da obra oswaldiana em cada sequência, a combinação de elementos oníricos e realistas, fazem perguntar pelas semelhanças e, sobretudo, pelas diferenças de leitura. *O homem do pau brasil*, com suas festas de carnaval, com os momentos de verdade que o riso provoca, com a sobriedade melancólica que não enclausura a imaginação, suscitada principalmente pela montagem que sabe reconstruir historicamente um percurso sem hierarquizar fatos, nem se manter fiel à historiografia oficial, mas valendo-se da matéria brasileira, sem precisar se valer exaustivamente de experimentalismos no plano formal, parece ser justamente uma leitura que se opõe a essa, guiada pela concepção não-histórica "onde não há ação real modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde só o faz-de-conta tem vez."[189].

---

[188] CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela – Manifesto Oficina. Ensaio de O Rei da Vela, 4 de setembro de 1967. **Arte em Revista 1 – Anos 60**. São Paulo, Kairós, 1979. Disponível em: http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina
[189] Idem.

Tropicalismo: resumo de um debate

Lembre-se que o mérito da estética tropicalista, muito apoiada na proposta antropofágica de Oswald de Andrade, consiste em formalizar, na obra, o atraso e o moderno, como etapas que, embora pudessem indicar fases diferentes do desenvolvimento capitalista, convivem sincronicamente. Vista como contemporânea, a farsa do atraso como etapa a ser superada é desmascarada. Pelo absurdo, o resultado deixa entrever um absurdo maior que é a modernização conservadora, alicerçada sistemicamente na reposição dos atrasos. O limite problemático da visada tropicalista, segundo Roberto Schwarz[190], é que, ao alegorizar o absurdo como "destino" do Brasil, acaba decretando a falência das forças de resistência, pois se acomoda com o fim de um projeto de formação, isentando-se da responsabilidade com as camadas populares, além de tornar rentável nosso *primitivismo moderno*, ou seja, ajustando-se à indústria cultural sob a insígnia da avacalhação, da liberdade individual, da limitação intelectual da esquerda.

Para interpretar a "recomposição ideológica pós-golpe", Schwarz analisa a interpretação de *Terra em transe* feita por Caetano Veloso em *Verdade Tropical*. Chama a atenção a descrição da cena em que o intelectual tapa a boca do personagem popular e as consequências que Caetano tira:

> Vivi essa cena - e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; **mas era a própria fé nas forças populares - e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo - o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si**. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático.
> **O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava**. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem,

[190] "A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la". SCHWARZ, 1978. p. 78

> foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, **procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino**.
> (...)
> Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir.[191] (2006, p.89-90, grifo nosso)

Aderir à figura problemática do "poeta" e proclamar de maneira quase festiva a derrota da esquerda, sem problematizar as contradições e a saída conformista e suicida de Paulo Martins, acaba sendo o mesmo que decretar o apagamento da dívida histórico-social com os "homens do povo", como se essa dívida fosse obstáculo à inteligência.

> Depois de haver sido o partido da transformação social, da crítica à ordem burguesa e ao atraso, a esquerda passava a ser considerada, talvez por força da derrota, como um obstáculo à inteligência. Sem ser uma refutação no plano das ideias, a vitória do capital sobre o movimento popular afetava as cotações intelectuais e estimulava a substituição das agendas, com vantagem discutível. (SCHWARZ, 2012, p.88)

O aspecto utópico da obra de Oswald, em contexto histórico distinto, também é mencionado por Roberto Schwarz[192] que ao comentar a "poesia antropófaga" mostra como a "fórmula simples e genial", marcada pelo tom de piada da montagem vanguardista de "imagens do Brasil moderno e arcaico", consegue compor a "alegoria humorística do país" em busca da superação do atraso: "Como o procedimento artístico é de ponta, impregnado da irreverência da revolução literária europeia, o conjunto respira otimismo e leveza, e como que promete uma colaboração feliz, para não dizer utópica, de seus três tempos desencontrados – pré-moderno, moderno e revolucionário – que convivem dentro do poema". A poesia de Oswald, segundo a crítica de Roberto Schwarz na ocasião das releituras da obra oswaldiana e da celebração ao experimentalismo formal[193], apresenta-se como uma "interpretação triunfalista do atraso"[194], uma vez que valoriza a justaposição do "primitivismo" aliado à técnica, como se fosse possível eliminar etapas do desenvolvimento do capital, mantendo somente as supostas vantagens do período "pré-burguês". A relação com o Tropicalismo, no final dos anos 60, se estabelece justamente nessa "justaposição de imagens tomadas ao antigo Brasil patriarcal e técnicas do

---

[191] VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[192] As citações são da entrevista a Claudio Leal publicada em "Ilustríssima", Folha de S. Paulo, 17 de novembro de 2019. In: SCHWARZ, Roberto. **Seja como for:** entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019. pp. 319-320. Cf. A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista. In: **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

[193] Notadamente as realizadas pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, além da encenação, em 1967, da peça *O Rei da Vela*, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Adiante retomaremos essa questão.

[194] SCHWARZ, 1987, p. 37

pop internacional mais recente". No entanto, se a fórmula oswaldiana levava ao resultado positivo num contexto em que a utopia era possível, "promessa de um futuro nacional alegre", no Tropicalismo, tal qual descrito pelo principal representante, o atraso e a desintegração social aparecem como "nosso destino", por conseguinte, naturalizado com grau elevado de pessimismo, ainda que com as tintas da euforia.

> Já um materialista dirá que, longe de ser novidade, a consideração "antropológica, mítica, mística, formalista e moral" do país, bem como a pergunta pelo "nosso destino", marcavam uma volta ao passado, às definições estáticas pelo caráter nacional, pela raça, pela herança religiosa, pelas origens portuguesas, que justamente a visão histórico-social vinha redimensionar e traduzir em termos de complexidade contemporânea. É claro por outro lado que a reconfiguração geral do capitalismo, de que 64 fez parte, exige uma resposta que os socialistas continuam devendo. (SCHWARZ, 2012, p. 89)

O progresso que repõe o atraso é encapsulado no "famoso Absurdo Brasil", tornado fórmula sarcástica oferecida à contemplação. A mudança de sinal, da saída utópica à reiteração do fracasso como destino do país, aparece em uma conjuntura em que a possibilidade superadora fora suprimida e no lugar adiciona-se valor monetário ao impasse. O "nosso absurdo" confirmado pela ditadura militar de 64 em que se "conjugou a modernização capitalista à reiteração deliberada das iniquidades sociais de sempre" se ajustava à experiência de derrota pelo caminho compensatório e oportunista do mercado[195]. Assim, essa viravolta conservadora acaba por marcar o fim do projeto formativo em que era reconhecida a dívida histórico-social com os *de baixo*.

> Arriscando um pouco, digamos que Caetano generalizou para a esquerda o nacionalismo superficial dos estudantes que o vaiavam, bem como a idealização atrasada da vida popular que o Partido Comunista propagava. A generalização errava o alvo e não deixava de surpreender, pois muito do êxito do artista se deveu a setores mais radicalizados da mesma esquerda, que se sentiam representados na linguagem pop, no comportamento transgressivo, nos acordes atonais e, de modo mais geral, na experimentação vanguardista e na atualização internacional. Assim, até onde vejo, **não foi a limitação intelectual da esquerda o que levou Caetano a fazer dela o seu adversário. A razão da hostilidade terá estado simplesmente nas reservas gerais dela ao capitalismo vencedor, na negatividade estraga-prazeres diante da voragem da mercantilização que se anunciava**. (SCHWARZ, 2012, p. 90, grifo nosso)

---

[195] Essa relação do Tropicalismo e o mercado também aparece no artigo de Francisco Alambert, que comenta as atualizações e as reverberações do movimento, evocando duas entrevistas de Glauber Rocha, uma de 1977 e outra de 1980, e a mudança crítica que o faz passar de um tom quase elogioso, pois via o aspecto revolucionário, ao tom contrário à face conservadora que a "revolução tropicalista" ganhou: "O que restou foi uma leitura ingenuamente antropofágica da 'feijoada', da 'geleia geral' brasileira, agora facilmente incorporada e agendada como negócio pela indústria cultural. Perdeu-se seu conteúdo emancipatório de tal modo que o ex-tropicalista agora pode ser descrito, em plena ditadura militar, que outrora o perseguiu e exilou, como um reacionário irresponsável." (ALAMBERT, Francisco. **A realidade tropical**. Revista IEB n. 54 2012 set./mar. p. 139-150)

Otília Arantes lembra que com o recrudescimento da censura, pós AI-5, devido à impossibilidade de reuniões públicas, a "tônica do irracionalismo" ganha força, assim como o fechamento da arte em "rituais restritos, para iniciados" (ARANTES, 86, p.77) e nos dá o panorama:

> Experimentação, anarquismo, individualismo são algumas das bandeiras, e que têm por conseqüência, justamente, a completa fragmentação da produção — a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência, ou mesmo em tendências definidas. Esse surto descentrado também acaba caminhando rapidamente para a diluição e a generalização conciliatória. As limitações impostas impedem a exploração/ exposição das contradições, que se transformam em impasses. A recuperação pelo sistema e pelo mercado logo se acentua com a chamada "abertura" e a definição maior de uma estratégia político-cultural por parte do governo.

Reiteramos, então, a pergunta: no filme *O homem do pau brasil*, em que medida haveria adesão, por um lado, à saída utópica tal qual na poesia de Oswald[196], por outro, à fórmula tropicalista cuja "nota grotesca" faz eternizar o absurdo Brasil, "pátria dos beneficiários da desigualdade"[197], no contexto de abertura no qual ainda prevalecem os dilemas atrelados às questões econômicas e sociais, e, mais especificamente no cinema, o problema do mercado cultural, do acesso aos meios de produção e ao público? Como observado na leitura das sequências até aqui mencionadas, há a incorporação tanto de procedimentos utilizados nas obras oswaldianas, quanto nas obras chamadas tropicalistas, mas há também inclusão de outras referências, sobretudo as advindas de Mário de Andrade e também do teatro épico, que permitem desconfiar da adesão a uma ou outra saída. Na tentativa de entender como se dá o processo de reelaboração dos materiais e ainda perguntando pelo ponto de vista do filme, faremos a leitura de algumas sequências em contraste com *Um filme 100% brasileiro (1985)*, de José Sette de Barros.

---

[196] Schwarz, Roberto. A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista. In: **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

[197] Schwarz, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In*:* **Martinha versus Lucrécia***: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 109

Figuração de um intelectual

No artigo « Cendrars apprend à parler portugais et s'auto-traduit Portrait du bourlingueur en personnage d'écran dans deux longs métrages de fiction brésiliens »[198], Friedrich Frosch compara o filme *O homem do pau brasil* (1981) com *Um filme 100% brasileiro* (1985), de José Sette de Barros, destacando como ponto de contato a referência ao poeta viajante e entusiasmado com os trópicos, Blaise Cendrars. Daí afirmar que se trata de filmes complementares, pois coloca em evidência o modo pelo qual os filmes apresentam a leitura das obras do poeta franco-suíço. Outro ponto comum é o uso do "procedimento insólito" de duplicação das personagens, presente em ambos os filmes. Para o crítico, trata-se da referência à teoria do matriarcado:

> Oswald de Andrade, personnage central du film, est représenté sous deux formes, par un acteur (Flávio Galvão) et par une actrice (Ítala Nandi), ambivalence qui souligne ainsi les côtés masculin et féminin du poète-romancier, en référence, également, à ses derniers écrits, qui approfondissent la théorie d'un matriarcat brésilien primordial. (p. 219)[199]

Tal procedimento está presente também no longa de Sette, já que dois atores dividem o papel do personagem Blaise, a saber, Saverio Roppa[200], o Blaise do início e do retorno no navio chamado Bohème, e Paulo César Pereio, o Blaise abrasileirado durante a estadia do poeta no Brasil. No filme de Joaquim Pedro, a duplicação do personagem parece contribuir para caracterizá-lo como instável, além de adicionar uma camada a mais nesse Oswald que foi de tudo um pouco, embora não envelheça, tal qual Macunaíma, conforme destaca Priscila Figueiredo, ao lembrar da "flutuação de gênero" no capítulo em que o herói se veste de francesa com o fim de seduzir o gigante[201] :

---

[198] FROSCH, Friedrich. "CENDRARS APPREND À PARLER PORTUGAIS ET S'AUTO-TRADUIT. Portrait Du Bourlingueur En Personnage D'écran Dans Deux Longs Métrages De Fiction Brésiliens." **Feuille De Routes**, no. 53, 2015, pp. 117–151. Disponível em : JSTOR, www.jstor.org/stable/45060400. Acesso em: 11 Jul. 2021. p. 129

[199] Oswald de Andrade, personagem central do filme, é representado sob duas formas, por um ator (Flávio Galvão) e por uma atriz (Ítala Nandi), ambivalência que sublinha assim os lados masculino e feminino do poeta-romancista, em referência, igualmente, aos seus últimos escritos, que aprofundam a teoria de um matriarcado brasileiro primordial.

[200] Na ficha do filme, consta: Lara, Sérgio (Blaise Cendrars). Cf. http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025440&format=detailed.pft

[201] De acordo com a nota 4: "Quanto à certa flutuação de gênero, pode-se lembrar o capítulo em que o herói aparece vestido de francesa com o fim de seduzir o seu antagonista, o que consegue durante um bom tempo. Embora tenha sido episódica, mostra-se o quanto pode haver instabilidade até mesmo nessa matéria."

> O "herói de nossa gente", longe de ser um indivíduo – ou mesmo um protoindivíduo – no sentido moderno do termo, e marcado, conforme prenunciava o "nenhum caráter" do subtítulo, por uma grande instabilidade em vários níveis, raça, classe, psicologia, moralidade, grau de maturação física e mental e, em certa ocasião, até mesmo sexualidade –, sintetizaria a identidade, embora fugidia, do brasileiro. (p.395)[202]

Qual o sentido dessa dualidade nos anos 1980? Não parece ser a mesma multiplicidade dos *trezentos e cincoenta* de um Mário cujo acúmulo de funções o fazia ser referência para diversas gerações. Nesses filmes, a bipartição além de contribuir para o aspecto anti-naturalista, evidencia o intelectual partido, dividido e oscilante, mas cuja função social parece se reduzir à "instabilidade".

Além disso, chama atenção como o filme de José Sette é descrito no artigo supracitado, pois há ênfase na familiaridade com a estética tropicalista, o que nos serve de contraponto para analisar a obra de Joaquim Pedro. A descrição introdutória do filme de Joaquim Pedro aponta alguns aspectos ligados à vanguarda, sem o identificar diretamente com o tropicalismo, ao contrário do filme de Sette:

> Dans son film, José Sette adopte la stratégie mystificatrice de Cendras, et digère les procédés d'autrefois avec une anthropophagique *reloaded*, qui suit les préceptes d'Oswald de Andrade formulés en 1928. Dans ce remodelage des faits et des mensonges poétiques réside le noyau tropicaliste du film, au sens du tropicalismo/tropicália, défini par l'artiste plastique Hélio Oiticica et ses disciples poètes et musiciens, surtout Torquato Neto, Caetano Veloso et Gilbert Gil. *Um filme 100% brasileiro*, produit quinze ans après l'effervescence culturelle des dernières années 1960, est un commentaire-hommage bienveillant au mouvement tropicaliste, qui s'appropriait l'oeuvre et l'esprit d'Oswald. (p.130)[203]

Logo no início do artigo há a menção de que o projeto de 1985 é mais ambicioso no que concerne à figura de Blaise. Segundo Frosch, no filme de 1981 a aparição do poeta é pontual, resumindo-a:

---

[202] Figueiredo, Priscila.O azarado Macunaíma1 1 O presente texto constitui a primeira parte de um ensaio maior, "Tangolo mangolo - sobre a concepção de história em Macunaíma, de Mário de Andrade", em Ana Lisboa de Mello, Charles Monteiro, Norman Madarasz (Org.) Literatura e história - encontros contemporâneos. Porto Alegre: Gradiva, 2016. **Estudos Avançados** [online]. 2017, v. 31, n. 89 [Acessado 2 Junho 2021] , pp. 395-414. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890028>.

[203] No seu filme, José Sette adota a estratégia mistificadora de Cendrars, e digere os procedimentos de outrora com uma antropofágica reloaded que segue os preceitos de Oswald de Andrade formulados em 1928. Nessa remodelagem dos fatos e das mentiras poéticas reside o núcleo tropicalista do filme, no sentido de tropicalismo/tropicália, definido pelo artista plástico Hélio Oiticica e seus discípulos poetas e músicos, sobretudo Torquato Neto, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Um filme 100% brasileiro, produzido quinze anos depois da efervescência cultural do final dos anos 1960, é um comentário-homenagem simpático ao movimento tropicalista, que se apropriava da obra e do espírito de Oswald.

> (…) le Blaise Cendrars de Joaquim Pedro de Andrade est un homme passif qu'on mène n'importe où, dans une topographie méconnue par lui et qui écoute, sans bien comprendre ce qui lui arrive et ce qu'on lui dit. Au mieux il est un miroir des événements, une ombre passagère qui survole la scène culturelle de Rio et São Paulo, un visiteur qui, finalement, prend la fuite, apeuré par les perturbations révolutionnaires et leur violence, juste après avoir présenté son projet d'un « film 100% brésilien », avec la nature tropicale comme protagoniste et comme scénario la thèse de doctorat de Waschington Luis, grand propriétaire paulistain, alors président brésilien, dans laquelle ce représentant des élites locales décrit l'histoire de sa propre famille. (p.123)[204]

Ora, justamente as sequências supracitadas merecem análise, pois não apenas a ambientação é leve se comparada à ambientação do filme de José Sette, como traz questões diversas que talvez permitam testar as hipóteses levantadas por Frosch. Trata-se, num primeiro momento, da sequência 50 que começa em contra-plongée, salientando a superioridade do intelectual francês que declama: "Sr. Governador, eu não vim ao Brasil para fazer cinema. Pelo contrário, não queria mais ouvir falar em cinema. Mas a cada passo, viajando nesse maravilhoso país eu dizia *aos amigos* que me acompanhavam é lindo demais! É espetacular demais. Ninguém imagina um país assim." (1:17'14''). Para completar a ironia, há corte para a sequência marcada pela histeria de um militar que dá ordens ao grupo de soldados desengonçados que tentam transportar o canhão evidentemente obsoleto. O capitão acaba caindo e começa a gritar: "Silêncio! Olha o cachorro! Cuidado que isso aqui é ladeira, cuidado. Vai devagar com isso aí. Cuidado com isso...cuidado com essa merda. Olha o buraco! Cuidado com isso aí, eu falei! Olha o buraco, eu falei, eu falei! Quem foi, quem cavou esse buraco?" [Figura 57]. A cena é ridícula e mostra a precariedade, bem como o despreparo dos representantes das forças armadas que já tinham sido achincalhados na figura do guarda noturno, reduzido a mensageiro, com um figurino assemelhado ao uniforme oficial cujo quepe, que lembra o utilizado pela polícia militar de São Paulo na década de 70, vem modificado pelos dizeres, com letras estilizadas, "exército lacaio" [Figura 58]. Na sequência 65, na qual Oswald-mulher propõe o levante às putas: "Agora sereis vós a dançar e vós, patrões, a trabalhar!", Capone responde: "Eu chamo a polícia". Byron completa: "Forma uma milícia de filhos de

---

[204] (...) o Blaise Cendrars de Joaquim Pedro de Andrade é um homem passivo que é levado para qualquer lugar, numa topografia desconhecida por ele e que escuta, sem entender muito bem o que se passa e o que dizem a ele. No melhor dos casos , ele é um espelho dos eventos, uma nuvem passageira que sobrevoa a cena cultural do Rio e de São Paulo, um visitante que, finalmente, foge, amedrontado pelas perturbações revolucionárias e a respectiva violência, logo após ter apresentado seu projeto de um "filme 100% brasileiro", com a natureza tropical como protagonista e como roteiro a tese de doutorado de Waschington Luis, importante proprietário paulista, então presidente brasileiro, na qual esse representante das elites locais descreve a história da própria família.

ricos.”, há referência às autoridades pela citação da peça *O homem e o cavalo.* Num momento de ditadura militar decadente, nem por isso menos autoritária, essa cena não parece ser apenas uma tirada cômica, embora o teor cômico seja o que melhor responda à violência, evidenciando-a, sem exatamente reproduzi-la.

Figura 57
1:17:27

Figura 58
00:49:08

Após a interrupção do discurso pela montagem, Blaise continua a contar as memórias de suas viagens pelo país, mas há mudança no ângulo e agora o vemos ao lado do governador que é simultaneamente o presidente, além de Paulo Prado atrás e alguns oficiais que os escoltam, todos caminhando em direção à câmera [Figura 59]. Deste modo, conseguimos observar a reação dos outros ao escutar a publicidade do intelectual europeu. O relato transforma-se em auto-propaganda que contradiz a fala anterior, segundo a qual o poeta não tinha vindo para fazer cinema, acentuando-se a retórica falaciosa: “Desse grande giro que dei pelo interior, voltei tão encantado que comprei uma floresta virgem - *não por espírito de lucro ou especulação*, mas por espírito de volta. Porque logo que chegar à França, vou procurar o capital que permita voltar e fazer um filme nesse país. Um filme de propaganda” (1:17’49’’).

Segundo Frosch, o filme apresenta “uma montagem simplificada dos fatos”, uma vez que oferece “uma paráfrase de trechos de ETC...ETC”, o projeto de Cendrars, além de mostrá-lo “assimilado à grande política nacional, conformista e desprovido de energia criadora”. Ora, parece-nos que o procedimento de Joaquim Pedro é o de, justamente, parodiar os excertos que compila, através da montagem. Mais uma vez, não se trata de individualizar a crítica ou o personagem histórico, mas tentar entender como ele se insere em relação a outras personagens e qual a função do conjunto para a compreensão de problemas mais gerais, eventualmente apontados, ainda que indiretamente, no filme. Por exemplo, no trajeto do discurso publicitário de Blaise, um dos homens que o acompanha olha (com algum aborrecimento) diretamente para a câmera [Figura 60], procedimento comumente usado para evidenciar a “farsa” do processo de filmagem e que, porém, é um recurso não muito frequente nesse filme de Joaquim, que opta por

soluções variadas cujo efeito de distanciamento também se evidencia, sobretudo, no que concerne à *mise-en-scène cômica*. Nesses materiais à primeira vista "deslocados", é possível perceber as ironias e se perguntar se um dos objetivos seria mesmo o de figurar um intelectual conformista "assimilado à grande política nacional" e quais os problemas desse conformismo.

Figura 59
01:17'43''

Figura 60
01:17'49''

O discurso do poeta é novamente interrompido pela montagem. O corte os leva para o salão nobre do Museu Paulista da USP, Museu do Ipiranga, construído para abrigar a tela "Independência ou Morte", de Pedro Américo. Ao mesmo tempo que entram nesse salão, levemente modificado com a bandeira brasileira em riste, escutamos uma voz gritar o *slogan* de D. Pedro I, seguido de um "Viva o Brasil!" e um coro "Viva", sobreposto ao diálogo de Cendrars. Ele continua, como se não houvesse sido interrompido nem escutado os brados:

> Mas um grande documentário captando a realidade fielmente. Minhas vedetes serão as grandes vedetes do Brasil: a natureza, a luz, a floresta virgem, e um desses rios gigantes, como o Tietê, que *historicamente* foram o caminho para a penetração da floresta. (pequena pausa) Agora, sr. governador, ouvi dizer que o sr. tem uma mania, e que essa mania é a *história*. *Um amigo* me contou que a sua tese de doutorado é justamente a *história* de uma família paulista. Eu li a sua tese. O sr. me autorizaria a utilizá-la como argumento para o meu filme?

É importante salientar a repetição da palavra "história" e do uso de "historicamente", num recinto de história, o museu com a famosa tela e as bandeiras oficiais – a do país de um lado e a do Estado de São Paulo de outro. O conjunto levaria a crer que a discussão giraria em torno de questões de cunho coletivo. No entanto, há a interrupção da própria narrativa de Blaise, a lista de mercadorias presentes no seu filme de "propaganda", e ele, de repente, começa a falar de um assunto que deveria ser público, isto é, "a tese", mas que é particular porque é a história da própria família do governador/presidente. É como se abruptamente Cendrars percebesse que os argumentos de ordem geral, ainda que de cunho exótico-elogioso, não pudessem convencer e que a única maneira de obter o financiamento seria a lisonja personalista. Com efeito, a

expressão do político, que apresentava alguma desconfiança, se abre em sorriso para discorrer sobre as próprias qualidades, sob o disfarce da modéstia:

> Sr. Blaise, eu não só autorizo que o sr. utilize o meu modesto estudo, como argumento para o seu filme, mas tenho como ponto de honra financiá-lo integralmente, já que se trata de um filme 100% nacional. Prevenido *por amigos* a respeito, eu tomei a liberdade de mandar preparar pelo secretário das finanças um bônus no valor de 50 milhões do Tesouro do Estado que terei o prazer de assinar e lhe entregar agora.

Por fim, se na aparência trata-se de reunião "política", na prática ela se reduz à conversa íntima. Note-se que ambos se valem do famoso apoio afetivo: "aos amigos", "entre amigos", "por amigos". Não há desdobramentos dessa sequência no filme, de modo que o projeto de Blaise acaba sendo mais um dos projetos interrompidos, sem nem mesmo ter começado.

***

Uma das sequências que introduz o personagem Cendrars, no filme *O homem do pau brasil*, é a que começa com a voz em *off* dizendo: "O problema é que a luz vem de cima" (01:01'41''), enquanto vemos um homem descendo às escadas de uma prateleira cheia de livros. O comentário parece despropositado, o homem desce e entrega dois exemplares aos Oswalds, completando: "Mas vamos a esses dois que não são nada maus". Vemos que se trata da livraria francesa de Charles Chadenat, situada na cidade das luzes. Luz que remete à instrução, desde à sequência 12 em que Lalá mostra desprezo pelas leituras dizendo que os dois: "gastam luz demais", ou seja, reprodução do desprezo geral pela intelectualidade, entendida como mero desperdício. Num sentido mais amplo, é, pois, referência ao *Iluminismo* que vem de cima, mas que também se refere ao problema da legitimação desse intelectual. Não parece forçada a relação, já que em seguida há corte para a conversa do poeta francês Blaise, representante europeu – acima dos trópicos - com Paulo Prado, o notório mecenas, membro da oligarquia cafeeira e investidor nos setores bancário, industrial e imobiliário.

O importante aristocrata progressista, autor de *Retrato do Brasil Ensaio sobre a tristeza brasileira*, contraditoriamente explica o carnaval brasileiro com entusiasmo: "São quatro dias de alegria, de cortejos populares que dominam a capital. O carnaval é uma festa única no mundo, Blaise. E mesmo a antiguidade com suas bacanais, suas januárias memoráveis, jamais viu um espetáculo igual. Uma cidade inteira em plena devassidão. Você não pode perder isso, meu amigo." (01:01'42 à 01'47''). Mais uma vez nota-se como o filme evidencia a posição

contraditória do intelectual brasileiro, ao figurar Paulo Prado que construiu um retrato com todos os horrores do Brasil, mas que no filme tem sempre um discurso feliz, com tom de publicidade otimista. Vale a pena contrastar com a tonalidade do "ensaio sobre a tristeza brasileira": "Dos agrupamentos humanos de mediana importância, o nosso país é talvez o mais atrasado. O Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado. [...] O paludismo, a cachaça, a sífilis, o amarelão, a indolência desanimada, completam o quadro."(p.143-144).

Há outra ruptura para o livreiro que explica aos Oswalds: "O almanaque é mais simbolista. Esse aqui é uma coisa mais radical, mais irônica, mais absurda, mais provocante.". Novamente há corte para Blaise que se dirige ao sorridente Paulo Prado, com uma resposta desproporcional[205] : "Paulo, meus olhos chegarão ao sol. O simples fato de existir é uma felicidade e graças a você, eu terei uma revelação: o Brasil. Eu me sinto feliz como um rei, livre como um homem. Vamos. Vamos sim." (01:02'25''). Corte. Vemos Oswald-mulher segurando um dos livros ao qual o livreiro fazia referência, trata-se do *Almanach du Père Ubu*[206] [Figura 61], personagem de Alfred Jarry que apareceu pela primeira vez na peça *Ubu roi*[207] em 1896 e é conhecido pela falta de escrúpulos, pela vulgaridade, um anti-herói que se auto-proclama rei, que zomba dos dilemas morais contidos nas obras de Shakespeare. Esse personagem é tão conhecido que entrou para o léxico da língua francesa, "ubuesque", que contém um sentido pejorativo[208]. É também célebre pelo gosto das novas expressões e neologismos, daí seu lado "surrealista". Tornado sinônimo de absurdo, num sentido negativo, não deixa igualmente de ser símbolo de extravagância e soluções imaginárias inesperadas, tais quais as de Oswald. No prefácio de Benedito Nunes ao conjunto de obras reunidas cujo núcleo é a "antropofagia", há a citação de Ubu Roi: "Chacun son tour d'être mangé"[209]. Curioso notar que ele é representado por um desenho em cujo centro vemos uma espiral[210], sugestivo movimento que parece ser a dessa *mise en abyme* fílmica, no que tem de repetição e de retorno:

---

[205] Frosch menciona a incoerência do texto e informa que se trata de uma citação retirada do ensaio Des hommes sont venus. (p.132)

[206] Cf. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8936854/f5.item

[207] Temos a tradução de Ferreira Gullar em 1972: JARRY, Alfred. **Ubu rei ou os poloneses**. Drama em cinco atos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

[208] : "Qui évoque le grotesque du père Ubu par un despotisme, une cruauté, un cynisme, une forfanterie d'un caractère outrancier ou par des petitesses dérisoires""Que evoca o grotesco do pai Ubu pelo despotismo, crueldade, cinismo, jactância de caráter ultrajante ou pela mesquinhez irrisória". https://cnrtl.fr/definition/ubuesque

[209] "A cada qual sua vez de ser comido". In: ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. XIII (prefácio)

[210] Cf. « La spirale chez Barry Flanagan », disponível em : http://expositions.bnf.fr/utopie/pistes/ateliers/image/fiches/flanagan.htm

> Image de la personnalité physique du Père Ubu, la spirale en est également le symbole moral. Elle représente l'enflure du personnage, son infatuation, sa propension à l'emphase et aux formules creuses. « Ainsi que le coquelicot et le pissenlit à la fleur de leur âge sont fauchés par l'impitoyable faux de l'impitoyable faucheur ... » : dans le discours d'Ubu, la surenchère métaphorique vide les mots de leur sens.[211]

Em contra campo, Oswald-homem segura outra obra, aparentemente sobre o movimento dadá [Figura 62]. O vaivém chama atenção. Além das cômicas expectativas de Cendrars, a expressão brincalhona dos Oswalds fecha a sequência com a exclamação : "Só se rouba a quem se ama...". Essa é a segunda referência ao "roubo de ideias", que faz pensar na metáfora da deglutição antropofágica, no que tem de violência, apropriação e posterior reformulação, aqui, mais uma vez, como brincadeira. A primeira está na sequência da apresentação de Mário, na qual Oswald se estapeia pela cópia lida. Trata-se da cena descrita em *Serafim Ponte Grande*:

> Como repórter, vou a uma festa no Conservatório Dramático e Musical. O Dr. Sorriso que é o Elói Chaves, Secretário da Justiça, faz ali uma conferência de propaganda dos Aliados. Quem o saúda é um aluno alto, mulato, de dentuça aberta e de óculos. Chama-se Mário de Andrade. Faz um discurso que me parece assombroso. Corro ao palco para arrancar-lhe das mãos o original que publicarei no Jornal do comércio. Um outro repórter, creio que d'O Estado, atraca-se comigo para obter as laudas. Bato-o e fico com o discurso. Mário, lisonjeado, torna-se meu amigo. (p.105)

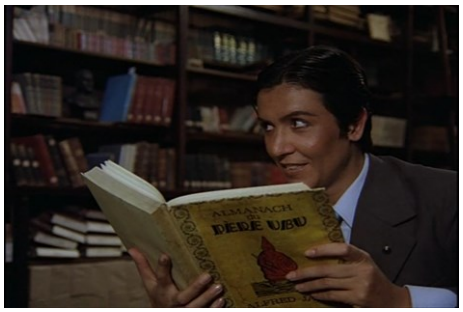

Figura 61
01:02:27

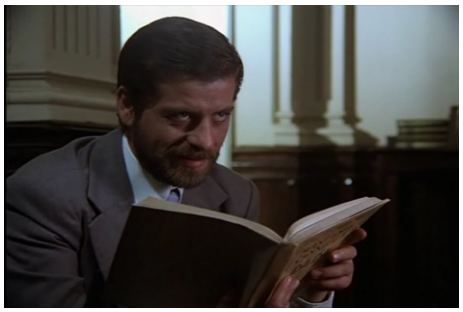

Figura 62
01:02'31''

***

[211] "Imagem da personalidade física do Pai Ubu, a espiral é também seu símbolo moral. Representa a pompa do personagem, sua presunção, sua propensão para a ênfase e fórmulas vazias. "Assim como a papoula e o dente-de-leão na flor de sua idade são cortados pela foice implacável do implacável ceifeiro...": na fala de Ubu, a ultrapassagem metafórica esvazia as palavras de seu significado..."

As sequências acima permitem visualizar que na aparente singeleza da montagem de Joaquim Pedro, tendo em vista os aspectos formais menos extravagantes, como a escolha de enquadramentos mais sóbrios, ainda que haja o refinamento da manipulação do vasto material, a organização da composição de cada sequência contém alguns elementos que o colocam na linha hereditária da antropofagia oswaldiana, a saber, a colagem de materiais distintos, a ironia, a tendência ao cômico . As brincadeiras, bem como as referências, às vezes esparsas, fazem pensar nas relações possíveis entre os tipos figurados, sem se ater na composição particular de um personagem. Se o Blaise Sans Bras aparece "cooptado e sem vida", as sequências em torno dele são as que mais condensam a ironia, como as citadas: "Torre Eiffel Sideral" e "No Cafezal".

Filmes como *Tabu* (1982)[212] e *Um filme 100% brasileiro* (1985)[213], bem como a filmagem de *O Rei da Vela* (1982)[214], são exemplos de contraponto direto com o filme de Joaquim Pedro, uma vez que nos três há referências em comum, tanto as literárias, seja a utilização das obras de Oswald, seja as de Blaise Cendrars, quanto outras referências culturais como a música, o carnaval, o circo etc; além de serem contemporâneas. No entanto, eles se distanciam, cada qual a seu modo, das escolhas feitas por Joaquim Pedro, tanto em relação às distorções do enquadramento, do posicionamento de câmera, majoritariamente em close, com movimentos livres como em transe, quanto à exacerbação do grotesco, do mau-gosto, da postura informal. Embora haja contrastes no filme *Pau-brasil*, o tom declamatório acentua o cômico que nos outros filmes parece não se sustentar e se torna avacalhação devido, talvez, à ambiência mais pesada e carregada de violência direta, artificialmente promovida pelos recursos técnico-formais, como se estivessem mais colados a um projeto de exploração da crueza.

No primeiro, em que há o encontro imaginário entre Oswald (Colé) e Lamartine Babo (Caetano Veloso), as cenas de uma tentativa de gravação de filme pornográfico cliché[215], salientada pela premissa da precariedade como sugere a falta de claquete e em seu lugar o uso das mãos de um homem que entra no quadro diversas vezes para também evidenciar o artifício da própria técnica cinematográfica "para desnaturalizar a cena", são intercaladas com

---

[212] **Tabu**. Direção: Bressane, Júlio. Brasil, 1982. 35mm, COReBP, 85min.

[213] **Um filme 100% brasileiro**. Direção: Barros, José Sette de. Brasil, 1985. 35mm, COR, 24q.

[214] **O Rei da Vela**. Direção: Correia, José Celso Martinez; Nunes, Noilton. Brasil, 1988. 35mm, COR, 160min.

[215] Bressane fala sobre a relação de Tabu com o cinema pornográfico: "O curto-circuito dessas duas forças sonoras, Lamartine e Oswald, possibilitam essa criação de uma espécie de critica ao filme pornográfico como um gênero maldito. Com um material antigo muito bom de imagens, nunca valorados justamente por se tratar de um gênero-tabu." (**Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**, p. 22 Apud: CAMARNEIRO, Fabio Diaz. **Contradições da canção** Música popular brasileira em "O mandarim" de Julio Bressane. Dissertação. Orientador: Luiís Ribeiro Machado Jr. ECA, USP, 2009. p.30)

conversas, conversação monológica, risadas, jogo concretista com as letras do título, planos congelados, trechos de filmes pornográficos antigos, marchinhas de carnaval e cenas do filme original *Tabu*, de *1931*. Aqui, de fato, predomina o aspecto delirante de um caldeirão cultural mobilizado pela montagem fragmentada, em que o foco está no desrecalque moralista, isto é, parece haver ênfase nas cenas em que se explicita a liberdade no plano do comportamento. Além da presença de um dos principais representantes do tropicalismo, Caetano Veloso, que atua e canta, a impressão geral é a de que o filme adere à concepção estética apoiada na agressividade irreverente, misturada com momentos de diversão gozosa e a propagada liberdade criativa. Lembra-se que, segundo Ismail Xavier:

> Júlio Bressane é a figura chave de uma vertente do cinema brasileiro moderno que recusou de forma mais incisiva a narrativa convencional, ultrapassando os limites daquela experiência de renovação que o cinema de autor – no Brasil, o Cinema Novo – havia conduzido até 1968. Tal experiência havia resultado num produtivo, embora tenso e instável, esforço de conciliar a invenção estética e a inserção no campo de um cinema de mercado, por força de uma vontade de intervenção imediata no debate político. A partir de 1968, um grupo de jovens decidiu alterar os termos desta equação, descartando o suposto pacto com o público e o "cinema de conscientização". *Bressane, em parceria com Rogério Sganzerla, teve papel central nesta ruptura rumo à experimentação*. Com isto, colocou-se num terreno de transformações que estavam em curso nas várias formas de expressão, quando os artistas promoveram a "passagem ao gesto", dissolvendo os protocolos de distância próprios ao espetáculo e procurando uma interação provocativa com os seus respectivos públicos.[216](p.5)

Para a descrição, também muito genérica, do filme de José Sette, nos apoiamos em parte no artigo de Frosch. *Um filme 100% brasileiro* começa com a caricatura de Marylin Monroe, travestida, bêbada, exausta, cantando "Diamonds are a Girl's Best Friend". Acentua-se a precariedade que em nada se assemelha à luxuosa apresentação da artista americana, musa da *pop art* [Figura 63], deglutição de referências culturais ambientadas na realidade periférica, mas também fazendo referência ao imperialismo americano que será um assunto recorrente, tanto no último baile de carnaval em que um personagem fantasiado de "Tio Sam" lança a quase marchinha: "Bravo bravo very good! Abaixo o Brasil, viva Hollywood!" quanto em uma das últimas sequências em que o Brasil vem alegorizado em marionete. Em outros termos, o luxo vem parodiado, mostrando-nos sua face complementar, situada no "país do carnaval". O plano seguinte, em objetiva grande-angular, "mostra o céu, o mar, a proa do navio, acompanhados, em off, da montagem de fragmentos poéticos de Blaise" [Figura 64]. Toda declamação é feita em francês e percebemos quase a mesma tonalidade melancólica de d. Azeitona ao voltar ao

---

[216] XAVIER, Ismail. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. **ALCEU** - v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006.

país de origem (seq 41 em *O homem do pau brasil*- Azeitona: “Mal de mer, meu querido. Mal de mer. Paulo: É sempre assim, minha Azeitona. Ir é muito mais divertido do que voltar. Azeitona: sobretudo quando se volta de Paris...”) [Figura 65], mas aqui trata-se da despedida também irônica do personagem europeu que declama com tom melancólico a chegada ao Brasil, sem deixar de mencionar o fato de estar livre do trabalho: “Je ne travaille pas, j’écris”: “Moi, j'ai trop chaud. Adieu Paris! Bonjour, soleil!”[217]. Há a mesma citação pelo Blaise de *O homem do pau brasil*, mas em português, o que contraria a verossimilhança, mantida no filme de Sette, ao menos nesse início e no que tange à língua materna do poeta: « Le simple fait d'exister est un vrai bonheur, une révélation » (00 :05 :44). Nesse primeiro momento, o Blaise de Sette é solitário e introvertido [Figuras 66 e 67], o oposto do Blaise sorridente que chega acompanhado de Oswald e Tarsila [Figura 68]. Além disso, há algo de sombrio na apresentação pela deformação das imagens e os flashs com ilustração expressionista do navio [Figura 69] e uma tempestade de raios, com a imagem sinistra de outro Cendrars [Figura 70]. As primeiras falas descritivas do país das mais “belas paisagens e o mais colorido” (05’22’’) também vêm em disjunção com as imagens pálidas de um dia nublado, colocando em xeque o olhar do estrangeiro logo ao chegar ao Brasil, sublinhando a incoerência, bem como o teor tendencioso da descrição que vem de fora, tal qual a dos primeiros cronistas.

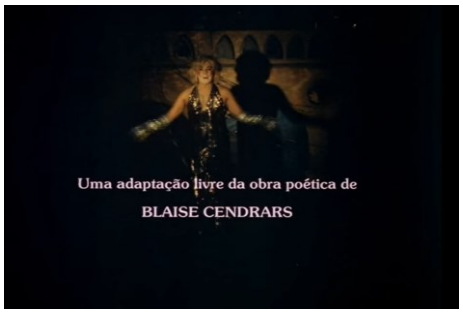

Figura 60
Um filme 100% brasileiro
00:00:43’

Figura 61
Um filme 100% brasileiro
00:02:10’

Figura 62
01:02:38

Figura 63
Um filme 100% brasileiro

[217] “Eu não trabalho, eu escrevo”: “Eu sinto um calor excessivo. Adeus, Paris! Olá, Brasil!”

Figura 64
Um filme 100% brasileiro
00:03:50’’

00:03:37’’

Figura 65
01:03:10

Figura 66
Um filme 100% brasileiro
00:02:41’’

Figura 67
Um filme 100% brasileiro
00:05:14

Nessa abertura, já percebemos algumas diferenças estéticas em relação ao filme de 1981, os quadros piscam e vão sendo modificados velozmente: do navio, ao plano com raios, de repente vemos a imagem do ator Pereio. Logo vem a imagem do porto e a voz *off* é interrompida pela voz do alto-falante, sobreposta à música festiva, que comunica a chegada ao Brasil para o carnaval. A voz em *off* volta a declamar, a música se intensifica, as imagens da praia e do Pão de Açúcar ao fundo ganham a tonalidade amarelada remetendo à primeira chegada ao Rio sob o sol, mesma imagem que fechará o filme, precedida pelo grande e moderno navio do retorno, formando a moldura, com a narração (nostálgica? primitivista?) de tom grave, que não é mais citação direta como a maioria das réplicas, acompanhada de música dramática que diz: “Existia em Blaise uma permanente necessidade de dominar a vida, de romper os seus limites, as suas regras normais e a sua monotonia, de superá-la não pelo sonho, como os românticos, mas por uma espécie de retorno ao mundo fabuloso, aos tempos sem crônica, onde tudo era inédito, tudo era aventura e tudo era possível” (1:20:30).

No início do longa, Blaise é recebido no porto pelo amigo que faz um discurso sobre o carnaval, como “festa orgiástica”, de repente uma espécie de ballet com pessoas fantasiadas se une ao fundo do quadro e o som se altera para uma melodia melancólica. O ballet fantasiado

é seguido do grupo com um atabaque e o discurso continua se repetindo. Estamos longe da comicidade ou da sátira no Rompe-Nuvem, visto que as sobreposições são mais velozes e carregadas: imagem, som, declamação, mistura de clichês e o tom grave. Entre as cenas de carnaval na rua e a do intelectual no restaurante que reclama da comida que está crua (releitura da citação paródia do "Jantar das rãs"?), vemos imagens intercaladas: "Un plan rapproché court montre un sexe féminin, inspiré par le fameux tableau de Gustave Courbet, L'Origine du monde (10:52)"[218]. Há disjunção frequente entre som e imagem, como o da narrativa de Cendrars, espécie de leitura do diário de viagem, que extrapola o plano; ainda o ouvimos enquanto vemos outra imagem, o rosto imóvel de um homem em posição de pensador. As referências também se acumulam, como no filme de Joaquim Pedro, mas ainda mais fragmentadas. Quase sobrepondo-se a outra voz, o homem começa a recitar: "Hamlet observa a Horácio" (11'36'') (corte para outro plano e continuidade da voz) que há mais coisas entre o céu e a terra do que jamais imaginou a nossa vã filosofia". O navio realista se transforma em grande mural futuro-expressionista, com uma mistura de obras como *O Grito* (1893), de Edvard Munch, O Sol Poente (1929) e A Lua (1928), de Tarsila do Amaral. Blaise-Pereio, que agora se encontra deitado numa cadeira, como se tomasse sol, embora a imagem ganhe aspecto sombrio, recebe a visita de um ser diabólico. Os dois encarnam os respectivos papéis de Deus e o Diabo, paródia do conto A *igreja do diabo,* de Machado de Assis[219]. Curioso notar que as citações escolhidas se relacionam com o imperativo da renovação, mas também com o ritual antropofágico, mencionado pelo mestre em tom de paródia como um dos mandamentos: "13. Ouvistes que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio."[220]

Transcrevemos aqui a "profecia tenebrosa", cujas imagens e planos de fundo atualizam as palavras, situando-as numa espécie de devaneio pictórico de como o "diabo chegou ao Brasil", segundo o personagem Blaise em momento posterior, já falando português e quase assimilado à euforia carnavalesca (17'19'') [Figuras 68 e 69] :

> **Diabo**: Não tarda muito para que este país por onde navegaremos fique semelhante a uma casa vazia. Lá o jogo da moda e a política das elites onde as minhas prédicas, bulas, novenas e todo demais poder eclesiástico surtirá

---

[218] "Um close-up mostra um sexo feminino, inspirado pelo famoso quadro de Gustave Courbet, *A origem do mundo*".

[219] ASSIS, Machado de. **Volume de contos**. Rio de Janeiro : Garnier, 1884. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000195.pdf

[220] ASSIS, Machado. 4 de setembro. A semana. In: **Obra Completa de Machado de Assis**.Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994. Publicado originalmente na Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, de 24/04/1892 a 11/11/1900.

> efeito, sim. Vim dizer-vos isto com toda lealdade, para que depois não me acuseis de dissimulação da história.
> **Blaise-Pereio (o Senhor)**: Vieste dizê-la, não legitimá-la.
> **Diabo**: Mas o amor próprio, gosta de ouvir o aplauso dos mestres, em verdade é que neste caso seria o aplauso de um mestre vencido (risada diabólica)
> **Blaise-Pereio (o Senhor)**: Velho retórico, tu es vulgar, é o pior que se pode acontecer ao espírito de tua espécie. Tudo o que dizeis, ou digas, está dito e redito pelos moralistas do mundo, *se não tens força ou originalidade para renovar um assunto gasto, é melhor que te cales e te retires* (12'55'' a 14:06)

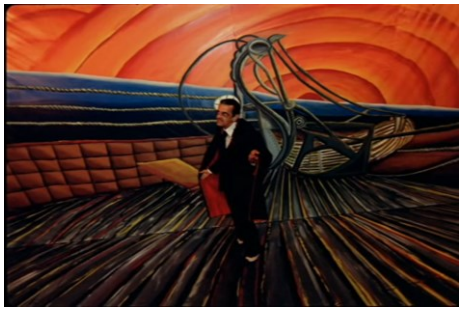

Figura 68
O diabo 12'36''

Figura 69
Blaise – Pereio 13'55

O procedimento parece se repetir ao longo do filme, como num palimpsesto em que cada camada se sobrepõe a outra, sem apagar as anteriores. De acordo com Elizabeth Mendonça: "Narrado em primeira pessoa, na voz de Paulo César Pereio, o filme afasta-se do realismo e possui uma estrutura narrativa bastante complexa, próxima ao que costumamos chamar de *mise-en-abyme*."[221](p.58), De fato, há sobreposições de materiais e referências, semelhantes ao filme de Joaquim, sem, todavia, a camada acentuadamente cômica. O discurso, com tom de pregação, sobre a melancolia do brasileiro, paródia a Paulo Prado, se sobrepõe às imagens do carnaval, que parece composto por um aglomerado de zumbis, até a etapa do filme em que começa a narrativa sobre o "criminoso e sádico" Febrônio, quando ainda era criança e trabalhava num abatedouro, segurando facas e dissecando os animais, para o orgulho do pai que repetia: "Febrônio, Febrônio, você vai longe, meu filho, você vai ver, você vai ter muito dinheiro, você vai ser muito feliz" (20'07''). A narrativa é interrompida, como para quebrar uma possível conexão entre a história de Febrônio atual, na cadeia, e a da infância, para ganhar contornos místicos na figura do diabo que o "batiza", juntamente com outra figura fantasiosa, uma mulher vestida de branco. Toda essa etapa do filme é baseada no texto de Blaise Cendrars,

---

[221] REAL, Elizabeth Maria Mendonça; BRAGANÇA, Maurício de (orientador). **Modernismo e tropicalismo: releituras no cinema brasileiro dos anos 1980**.Tese (Doutorado). Instituto de Arte e Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

"Febrônio Índio do Brasil"[222], em que o francês relata o intuito de resgatar a cópia do livro "As Revelações do Príncipe do Fogo"[223] e a visita que fez ao prisioneiro, fato muito comentado pela imprensa da época e que causou interesse de outros escritores como Prudente de Morais Neto, Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, conforme Calil (2014). Neste ponto do filme, começam a se intensificar os procedimentos de choque, de violência ao espectador, semelhantes aos usados pelo grupo Oficina, mas também incorporados ao *cinema marginal*[224], como o jorrar de sangue, o alimentar-se da carne humana crua, as orgias no "cabaré moderno", alegoria do Brasil, as metáforas antropofágicas e os rituais de transe na floresta tropical.

Em resumo, o fluxo de imagens, de referências, de sons, de falas, é intenso, de um exagero que torna o filme de Joaquim Pedro, de fato, convencional. Frosch exalta *Um filme 100% brasileiro*, concluindo:

> Le récit filmique de Sette de Barros se compose presque exclusivement des textes de Cendrars, en dialogue néo-anthropophage (selon l'esthétique d'Oswald de Andrade) avec le récit de Machado et avec les poèmes et manifestes oswaldiens, et de cette façon construit et reconstruit une trajectoire hautement originale. (p. 149)[225]

Se o critério for audácia formal, de fato, *O homem do pau brasil* está aquém desses dois outros longas que parecem se situar perto do tropicalismo perpassado por uma estética que acentua o grotesco. Parecem, portanto, distantes do filme *O homem do pau-brasil*, por lançarem mão de recursos de experimentação num impulso mais agressivo quanto ao aspecto visual, pela repetição delirante das imagens, pela sobreposição sistemática de sons ou materiais incompatíveis, enfim, pela fragmentação elevada ao grau máximo em nome da dissolução total de efeito catártico. Daí a pergunta: em que medida esse mergulho "cru e radical" na brutalidade reiterada pelos recursos de estilização consegue responder às brutalidades que persistem fora da tela? A impressão que fica é a de que Joaquim Pedro mobiliza alguns dos procedimentos mencionados, por conseguinte, sua obra não está isenta desses impasses, mas apresenta outra

---

[222] CENDRARS, Blaise. **Etc ..., Etc... (Um livro 100% Brasileiro)**. Textos extraídos das Obras completas de Blaise Cendrars. Tradução: Teresa Thiériot. Perspectiva, São Paulo, 1976. pp. 166-185.

[223] Segundo Cendrars, as cópias foram todas queimadas. Sabe-se, porém, da existência de uma cópia encontrada na biblioteca de Mário de Andrade: "As Revelações do Príncipe do Fogo. Publicado sem indicação de autor pela editora Monteiro & Borrelli, exemplar presente no Fundo Mário de Andrade, do Arquivo IEB-USP", de acordo com Carlos Calil. CALIL, C. A. Aí vem o Febrônio. **Teresa**, [S. l.], n. 15, p. 101-116, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98598. Acesso em: 28 jun. 2022.

[224] Segundo Ismail Xavier. Op.cit. : "Com o tropicalismo, abriu-se um ciclo de experimentação na seara do cinema que se desdobrou em propostas de ruptura em setores distintos: na área do longa-metragem, em filmes ligados ao que se rotulou de "cinema marginal" (Luiz Rosemberg, Andrea Tonacci, Neville D'Almeida, Eliseu Visconti, entre outros). (p.8)

[225] A narrativa fílmica de Sette de Barros se compõe quase que exclusivamente por textos de Cendrars, em diálogo neo-antropofágico (segundo a estética de Oswald de Andrade) com o conto de Machado e com os poemas e manifestos oswaldianos, e dessa forma constrói e reconstrói uma trajetória altamente original.

via criativa, mais de acordo com o projeto artístico e político que constrói desde o filme *Macunaíma.* Daí seu caráter de balanço, como mencionado por Ivana Bentes[226]:

> 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 à intuição filosófica da antropofagia oswaldiana. O modernismo bufão, piadista, demolidor, intuitivo de Oswald contrasta com o lado sábio, pesquisador, "universitário" de Mário. (p.135)

[226] BENTES, Ivana. "O matriarcado antropofágico". In: **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

Os antropófagos e os sentidos da festa

Ainda na tentativa de comparar *O homem do pau brasil* e *Um filme 100% brasileiro* para entender melhor as diferenças entre os filmes, é preciso observar as possíveis concepções de antropofagia implicadas em cada um deles. Em ambos, há a tentativa de restitituir a trajetória de um intelectual, perpassada pela própria trajetória de símbolos nacionais, nas figuras do índio, do negro, do carnaval, da arte fadada à cópia *versus* a originalidade nativa, mas também da violência explícita ou subentendida, marcas da *nossa incivilidade estrutural*. Há, sobretudo, a tentativa de dar forma à releitura do que foi a antropofagia tal qual formulada e reformulada por Oswald de Andrade[227], que na matriz já vinha com muitas contradições, acentuadas, ao que parece, a partir dos anos 1960 quando inúmeras obras artísticas buscam nela as respostas para o seu tempo. Os procedimentos de montagem, que permitem sobrepor referências distintas, por vezes contraditórias, eram usados pelo próprio Oswald e são recorrentes nos filmes aqui estudados, indicando um dos princípios do conceito.

Como mencionado em outras passagens, a antropofagia em meados dos anos 1920, enquanto programa estético, respondia aos anseios de identificação e formação das artes nacionais. O impulso construtivo, característico dos primeiros modernistas, era atrelado ao projeto de construção da nação e impunha questões que não se restringiam ao campo da cultura. Em um período no qual as vanguardas européias buscavam certo retorno ao que se entendia como arte primitiva, "selvagem" e, por conseguinte, livre da lógica domesticada, no Brasil, a busca era, pois, por "nossa originalidade primitiva", que acabava por servir ao duplo programa de construção e atualização. Assim, já no *Manifesto Pau-Brasil*, conforme Benedito Nunes[228], Oswald de Andrade dá mostras desse retorno "à inocência construtiva da arte", com programa de "reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira", em diversas esferas pictórica (Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela...), folclórica (O carnaval), histórica (Toda história bandeirante e a história comercial do Brasil), étnica (A formação étnica rica), econômica (Riqueza vegetal. O minério), culinária (A cozinha. O vatapá...), linguística

---

[227] Faço referência ao comentário de Bruna Della Torre que destaca a diferença entre a antropofagia concebida no *Manifesto Antropofágico* e a descrita na tese *A crise da Filosofia Messiânica,* baseando no prefácio de Benedito Nunes ao compilado de obras em torno da questão da antropofagia . LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. (p.130).

[228] NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**: Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

(A contribuição milionária de todos os erros)[229]. A pergunta pelo que "somos" se juntava ao problema do "atraso", que pressupunha superação e aposta no mundo dos avanços técnicos, cuja síntese dialética, de uma perspectiva festiva e alegre, seria a fórmula oswaldiana de "bárbaro tecnizado", capaz de manter as benesses dos dois tempos. Ao olhar para a realidade brasileira, porém, notou-se e formalizou-se nas obras, nas poesias de Oswald (e não só), por exemplo, temporalidades e ideias incompatíveis capazes, entretanto, de conviver sincronicamente. Em *Macunaíma* de Mário temos não o "caráter brasileiro", mas justamente uma diversidade fragmentada do herói "sem nenhum caráter". A noção problemática de "identidade nacional" tão dilacerada quanto nossas camadas sociais reaparece, nos anos 1960, como nosso "absurdo":

> O paralelo entre o tropicalismo e a poesia antropófaga de Oswald de Andrade, quarenta anos mais velha, é evidente. Esta última canibalizava soluções poéticas do vanguardismo europeu e as combinava a realidades sociais da ex-colônia, cuja data e espírito eram de ordem muito diversa. O resultado, incrivelmente original, era como que uma piada euforizante, que deixava entrever uma saída utópica para o nosso atraso meio delicioso, meio incurável. Nessa hipótese do antropófago risonho, o Brasil saberia casar o seu fundo primitivo à técnica moderna, de modo a saltar por cima do presente burguês, queimando uma etapa triste da história da humanidade. Analogamente, o tropicalismo conjugava as formas da moda pop internacional a matérias características de nosso subdesenvolvimento, mas agora com efeito contrário, em que predominava a nota grotesca. Esta apontava para a eternização de nosso absurdo desconjuntamento histórico, que acabava de ser reconfirmado pela ditadura militar. (SCHWARZ, 2012, pp.101-102)

Tanto no filme de Sette quanto no de Joaquim Pedro, vemos elementos que compõem o *retrato de um Brasil* desengonçado, "tragicômico", devido à confluência de tipos disparatados. Mas as misturas de referências têm soluções formais distintas. Em *Um filme 100% brasileiro*, com nota mais acentuadamente grotesca, a antropofagia é literal, com carne exposta e deglutida em diversas sequências. A paródia do ritual antropofágico é quase uma resposta vingativa ao olhar estrangeiro que toca na ferida das nossas mazelas, só para testar o grau de rebaixamento, um pouco como o faz Blaise debochado, com encenação de Pereio. Já a cena antropofágica de *O homem do pau brasil*, além de só ser alusivo, o ato de deglutir o outro é resposta feminina à pretensão do Oswald homem que começa a ter ideias totalitárias. Ao final da cena, os reacionários ficam enterrados na areia. A resposta é rápida e a solução meio infantil. É metáfora brincalhona do matriarcado antropofágico, não há um ritual místico para a deposição

[229] Benedito Nunes cita trechos dos poemas de Pau-Brasil. Cf. *falação* In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**.

do outro Oswald, há a corrida e os gritos: “Come ele!”, acentuando o cômico dessa sequência, carregada de frases compiladas da obra oswaldiana, do tom de brincadeira e de fantasia. O delírio de uma revolta que mistura putas, marujos e o trio tecnizado, sem distinção de classe, coloca em evidência a utopia sem lastro material, como se afirmasse o ridículo, não pela gratuidade da chacota como vemos em releitura tardia, *Uma noite com Oswald* [230](1992), em que a paródia reproduz a estrutura de um programa televisivo à Chacrinha.

Apesar do mural de atrocidades brasileiras, o filme de Zé Sette também traz certo teor cômico na figura do brasileiro que visita Paris e joga cascas de laranja (e não bacalhau) em direção aos transeuntes. O riso, porém, é logo cortado pela narração, o som de avião e uma trilha sonora de tom grave. A atmosfera é carregada, em oposição àquela leveza da ilha surrealista de *Pau Brasil*.

Existem também diferenças marcantes no que tange à figuração do carnaval. No filme de Sette, há imagens sistemáticas do carnaval de rua, com pessoas fantasiadas misturadas a pessoas comuns que olham diretamente para a câmera, enquanto Blaise “se mistura” aos foliões [Figura 70]. Os passeios de carro são acompanhados de mulheres também fantasiadas. No final, há várias cenas de carnaval; primeiro, diante de um imenso mural, espécie de alegoria do Brasil, vemos passar, como num desfile, outras tantas pessoas fantasiadas [Figura 71], dentre as quais o representante norte-americano, que na sequência seguinte será o porta-voz da competição de fantasias. A fala dele parodia a de Chacrinha: “Abaixo à anarquia, quem manda hoje neste país é tio Sam, que lhes apresentará hoje uma bela fantasia” (1:13’58’’). Em seguida, a câmera, ora em plongée, ora em contra-plongée, captura o baile artificial [Figura 72]. Finalmente, após terminar em correria, vemos imagens de pessoas estropiadas no fim de festa [Figura 73]. Vemos, portanto, cenas de carnaval que se multiplicam, nas ruas ou nos salões, como absurdo. A alegria exagerada se transforma em destruição, a cada momento de “festa” segue a imagem do lixo, do abandono.

[230] **Uma noite com Oswald**. Direção: Zatz, Inácio; Dias, Ricardo. Brasil, 1992. 35mm, COR, 29min.

Figura 70
16’07’’

Figura 71
1:09’40’’

Figura 72
1:15’51’’

Figura 73
1:16’59’’

Há três tempos de carnaval em *O homem do pau brasil*. O primeiro (tempo) com Doroteia é regado a lança-perfume e serpentinas em excesso [Figura 70]. O segundo, com Branca Clara no Rompe-Nuvem, é composto por banquete de rãs e dançarinos em penachos [Figura 71]. O terceiro, com Rosa Lituana no barco das putas, é acompanhado da marchinha de Lamartine Babo, *História do Brasil?* (1934): “Quem inventou o Brasil. Foi Seu Cabral. Foi Seu Cabral...” [Figura 72]. A festa tem, pois, uma função organizadora, ajudando a avançar o desfile cujo enredo são alguns dos problemas formalizados pelos modernistas e que ainda persistem na atualidade.

Na sequência “Baile de Carnaval”, a panorâmica mostra músicos vestidos com camisas listradas e coloridas que se misturam com a pintura do Pão de açúcar, mesclado às palmeiras das bordas e à massa de fantasiados, formando um cenário artificial do Rio de Janeiro em festa. Corte para Oswald-homem fantasiado de coelho. Dorotéia ao lado dele aparece loucamente com um lança-perfume na mão, Biriba com chapéu gigantesco a abraça. Do lado oposto está Oswald-mulher. Todos estão em meio à multidão encoberta pela serpentina movimentando-se ao som da marchinha *Dá Nela*, de Ary Barroso. A sobriedade dos enquadramentos faz contraponto aos diálogos disparatados do trio que discute. A câmera se aproxima deles e Oswald Macho pergunta: “Dorotéia, por que é que você esguicha só nos outros? Você esguicha em todo mundo, menos em mim!”, Oswald-mulher a acusa: “Sua cínica!”. Dorotéia responde: “Vocês me sufocam. Eu vou para o Rio. Vou ser artista de uma fita de cinema.”. Oswald pergunta: “Qual?”, ela diz: “*Amor e patriotismo*”. Ele continua o interrogatório: “E quem é a *besta* desse *diretor*?”, nova resposta de Dorotéia: “Não interessa! Eu vou e não volto mais!”. Trata-se de uma discussão infantilizada, mas o comentário irônico do filme dentro do filme,

pelo título da "fita", faz pensar pelo riso[231] na dificuldade dos cineastas em lidar com os ditames da moralidade patriótica do período, como aponta Ismail Xavier: "O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa"[232] (p. 51) e o momento de abertura é um "momento atomizado da produção cultural, com seu regime de sobrevivência a todo custo, onde o desgaste das fórmulas de sucesso e o exercício penoso da autoria, dentro e fora do mercado, definem um quadro de crise" (p. 53).

No entanto, esse carnaval de salão, todo artificial, organizado dentro do espaço reservado para tal, obedece aos clichês de época, desde as fantasias até o lança-perfume cuja publicidade era estampada nos principais jornais da elite letrada. A dimensão do Carnaval como subversão da ordem, conforme a distinção de Bakhtin[233]: "Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância" (p.8) não se faz presente, já que a ordem se mantém para o restrito meio social. Essa festa parece mais um dos eventos na agenda dos intelectuais.

O segundo baile de carnaval é ainda mais formal, semelhante à descrição dos bailes de salão, segundo Nicolau Sevcenko: "Era um Carnaval com receituário prescrito, posições marcadas e coreografia de gestos e movimentos prefigurados. Era uma herança de convenções à espera de serem revividas com maior ou menor intensidade, mas não um desafio para ultrapassar todas as convenções e se precipitar na vertigem da extravagância."[234] (p. 105). No Rompe-Nuvem, os Oswalds, vestidos com *smoking*, acompanham Branca Clara. Nessa sequência, a festa aparece como um *music hall*, uma apresentação clichê de dançarinos em penachos que repetem no palco movimentos repetitivos e não propriamente dança, em face do mural de Nonê, para a apreciação do público internacional, bem comportado em suas mesas identificadas com as bandeiras dos respectivos países. Dessa festa, até os jesuítas participam, fazendo lembrar a menção de Bakhtin: "as festas oficiais da Idade Média - tanto as da Igreja como as do Estado feudal - não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor...".

---

[231] Comentando Brecht e alguns procedimentos pelos quais se promove o "efeito de estranhamento" , Benjamin, no texto ***O autor como produtor***, diz: "para pensar não há melhor começo que o rir", (p. 111)

[232] Op. cit.

[233] BAKHTIN, Mikkail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

[234] SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: **São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Num terceiro momento, há a festa orgiástica, marcada pelos balões em formato de falo, talvez paródia ao "balão inchado e colorido do Tropicalismo"[235], em cujo centro estão os dois reacionários que são servidos a bordo, ou seja, eles participam como proprietários que são, antes e durante a festa artificiosa. A interrupção não acontece pela festa, mas pela "invasão" dos Oswalds e de Rosa Lituana, os bárbaros tecnizados. Tudo é muito caricato e meio ingênuo, como se quisesse captar certo espírito lúdico infantil presente na obra de Oswald. Além disso, essa sequência recebeu o título: "Apoteose dialética". Tomando o sentido antigo do termo, a "apoteose" seria a "deificação" de um personagem ao qual seriam concedidas as mais extraordinárias honrarias, entretanto, não é exatamente o que ocorre na cena. "Apoteose" pode significar também cena final ou o ápice de uma peça, por exemplo. De fato, com a chegada dos Oswalds há a instauração do caos, com a insurreição das putas e dos marinheiros, encaminhando o filme para o fim. De todo modo, não há ruptura em sentido estrito, pois a postura entusiasmada e sem regras dos Oswalds é a mesma desde as primeiras sequências, seja para burlar a passagem até o camarim da Diva, seja para surrupiar o poema de Mário ou até mesmo na sequência em que gritam eufóricos: "Só a Antropofagia nos une". No entanto, se há continuidade no âmbito do tom, sempre muito assemelhado à graça infantil, como para enfatizar a *interrupção* da passagem do tempo, através da *manutenção* da juventude, as cenas sem continuidade e muito fragmentadas, no conjunto do filme, são o oposto de um tempo homogêneo.

Curioso notar que, embora os Oswalds encarnem quase o tempo mítico do "vert paradis des amours enfantines"[236] ou "le temps d'une éternelle fête dans un jardin d'Eden"[237] - sem regras, sem escassez, sem trabalho - nos três carnavais a artificialidade, não a espontaneidade, é a marca comum. Segundo Roger Caillois, a festa, nas sociedades antigas, seria uma atualização dos primeiros tempos de criação, de uma era originária, durante a qual tudo foi criado, uma época em que os mitos carregavam a história. Nesse "tempo universal da confusão", que se opõe ao regime da causalidade, seria possível criar uma realidade imaginária capaz de restaurar o caos, num tempo oposto ao "da ordem, da forma e da interdição" (Op. cit. p. 880). A infância também seria portadora dessa liberdade total, em que não é possível transgredir algo porque as leis que ordenam o mundo ainda não lhe concernem. Mas se a festa tem a função de tornar atual e presentificar o passado mítico caótico, a fim de restaurar o mundo atual (Op. cit. p.875), essa atualização só é possível porque a festa tem caráter coletivo. Nesse

---

[235] ANDRADE,J. 2002. p.101-105.

[236] BAUDELAIRE, Charles. Moestra et Errabunda. In: **Les Fleurs du Mal**. Nrf, Éditions Gallimard, 1972 - 1996. p.100-101.

[237] CAILLOIS, Roger. Théorie de la fête (I). In: **La Nouvelle Revue Française**. n. 315, dezembro,1939. p. 873

sentido, nos bailes de carnaval do filme de Joaquim Pedro não há propriamente festa, embora as feições dos Oswalds sejam entusiasmadas ao extremo.

Na verdade, nas cenas de carnaval não há carnaval, enquanto festa restauradora de uma coletividade, embora os elementos remetam à ideia clichê de carnaval, isto é, fantasias, serpentinas, corpos desnudados, dança etc. O espaço utópico em que a festa é, de fato, espaço de liberdade só é intuído na última imagem antes dos créditos finais. Trata-se da festa dos "selvagens", despidos de tudo, como na utopia oswaldiana. O espectador, como os antigos cronistas, só podem inferir ou imaginar o que se passa, visto que não se tem acesso ao que os participantes podem ver. Mas no barco, tal qual nas gravuras finais que remetem aos rituais antropofágicos, justamente parece haver a suspensão do cotidiano e a instauração de um momento de partilha. Talvez seja a única festa cuja função seja, de fato, política, isto é, a imagem simbólica de um passado em que os laços comunitários são reestabelecidos[238]. Talvez seja a única festa, no sentido de ruptura com a civilização, conforme Adorno e Horkheimer[239]:

> Nas sociedades mais antigas, os festivais possibilitavam este retorno à natureza como um retorno em comum. As orgias primitivas são a origem coletiva do gozo. "Esse intervalo de universal confusão que constitui a festa", diz Roger Caillois, "aparece assim como o espaço de tempo em que a ordem do mundo está suspensa. Eis por que todos os excessos são então permitidos. O que importa é agir contra as regras. Tudo deve ser feito ao contrário. Na época mítica, o curso do tempo estava invertido: nascia-se velho, morria-se criança… Assim, todas as prescrições que protegem a boa ordenação natural e social são então sistematicamente violadas." (p. 99)

Assim, a interrupção do curso "natural" da história pela festa era fundamental para a manutenção mesma dos laços sociais. No entanto, Caillois[240] aponta que essas festas cessaram sob a influência da colonização, : « quand ces fêtes, épuisantes et ruineuses, ont cessé sous l'influence de la colonisation, la société a perdu son lien et s'est désagrégée » (p.58). Com a desintegração social e a individuação, as festas acabam perdendo sua função, uma vez que já são esperadas ou "programadas", como o período de férias ou de lazer, enquanto extensão do trabalho, em uma sociedade em que até o gozo é racionalizado:

> É só com o progresso da civilização e do esclarecimento que o eu fortalecido e a dominação consolidada transformam o festival em simples farsa. Os dominadores apresentam o gozo como algo racional, como tributo à natureza não inteiramente domada; ao mesmo tempo procuram torná-lo inócuo para seu

---

[238] JESI, Furio. A FESTA E A MÁQUINA MITOLÓGICA. La festa e la macchina mitologica. In: Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea. Org. Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001, p. 81-120. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.**Boletim de pesquisa Nelic**, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.

[239] ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento** Fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Zahar: Rio de Janeiro, 2014.

[240] Théorie de la fête (fin). In: **La Nouvelle Revue Française**. n. 316, janeiro,1940.

> uso e conservá-lo na cultura superior; e finalmente, na impossibilidade de eliminá-lo totalmente, tentam dosá-lo para os dominados. O gozo torna-se objecto da manipulação até desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados. O processo se desenvolve do festival primitivo até as férias. "Quanto mais se acentua a complexidade do organismo social, menos ela tolera a interrupção do curso ordinário da vida. É preciso que tudo continue hoje como ontem e amanhã como hoje. A efervescência geral não é mais possível. O período de turbulência individualizou-se. As férias sucedem à festa." (ADORNO E HORKHEIMER, 2014, p. 101)

Ao parodiar as festas racionalizadas, mas também brincar com a composição dos materiais literários, retirando os vestígios de causalidade, ordenação temporal ou dramatização, Joaquim Pedro de Andrade, de algum modo, parece tentar restaurar a possibilidade de interrupção imaginativa de um curso histórico que foi naturalizado, fixado numa espécie de retorno do mesmo sem possibilidade de utopia. No que tange à composição propriamente estética do carnaval, percebemos que no filme de Sette, embora seja igualmente caricata, é muito menos carregada do *grotesco*, isto é, não vemos as consequências das festas, num encapsulamento da ideia de Brasil como absurdo. Voltar aos modernistas não parece, portanto, impulso nostálgico ou celebratório, visto que ao remontar aquele momento de "festa criadora", o filme atualiza questões que continuam sem resposta. Além disso, *O Homem do Pau Brasil* ajuda a compor o projeto artístico do diretor, cujo último roteiro *Casa-Grande, Senzala e Cia*[241] não foi filmado, embora também converse com esse último, sendo uma adaptação de Gilberto Freyre e tendo três festas como sequências finais, por exemplo a Quilombola, que é descrita como momento que antecede a luta:

> São as mesmas choças primitivas, cobertas de sapê e escondidas no meio da mata virgem, preservada a fim de ocultá-las. Do mesmo modo, as roças se dispõem no terreno livre existente entre as árvores de maior porte. Alguma clareira da floresta, um pouco mais ampla e plana, livre de edificações e plantações, mas bem escondida pelas árvores copadas, serve-lhes de praça cívica. Ali, agora sob a luz da lua, fazem eles a sua primeira festa guerreira, uma festa de vitória, precursora da longa luta que se inicia e que há de durar cem anos até que os consigam aniquilar. Não há entretanto consciência derrotista entre eles, pelo contrário. Estão exaltados, emocionados e convictos de que a resistência, feita de muito sacrifício, dor, vitória e alegria fará deles, não importa em que prazo, os novos e legítimos donos do duro território em que se entrincheiram. Dali para bem mais longe, hão de expulsar os que os escravizaram. (p. 182)

[241] GALANO, Ana Maria (Org). **Casa-Grande, Senzala & Cia**. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2001.

Figura 70
22’23’’

Figura 71
01:05:25

Figura 73
01:30’15’’

Figura 74
01:37’25’’

4 Para concluir

O percurso do trabalho começou pela tentativa de recuperar o material crítico e literário acerca do filme *O Homem do Pau Brasil*. Embora haja poucos estudos, o material mobilizado por Joaquim Pedro de Andrade para a composição do roteiro, em parceria com Alexandre Eulálio, é bastante vasto. No entanto, em um primeiro momento, buscamos, antes, levantar hipóteses, que elencar exaustivamente as referências inseridas na montagem.

No capítulo *Inventário em parataxe* apresentamos como o filme se organiza, tentando indicar elementos de análise de algumas sequências que foram retomadas em outros momentos do trabalho. No segundo capítulo, *Mise en abyme cômica*, identificamos alguns procedimentos recorrentes no filme que acentuam as contradições e as incorporam na forma, tanto no que concerne à estrutura movediça do desfile de obras e episódios da vida de um Oswald que não envelhece quanto à recorrência de elementos cômicos e melancólicos compartilhando os mesmo quadros. Identificar tais aspectos nos possibilitou desdobrar questões, apontar problemas e descrever melhor o filme, sem perder de vista o projeto artístico do diretor.

No terceiro capítulo, em torno do debate que envolve o Tropicalismo, há a tentativa de situar a obra de Joaquim Pedro em relação a outras produções próximas, temporal e tematicamente, ao filme *O Homem do Pau Brasil*, bem como salientar as diferentes concepções de história implicadas nas obras. As escolhas formais permitiram apontar, pela linha interpretativa que não desvincula produção artística do processo histórico, como o diretor lê o modernismo brasileiro e como alguns problemas literários foram atualizados no cinema, tendo em vista as continuidades e descontinuidades de tempo histórico.

Assim, chegamos a algumas conclusões, dentre as quais a de que o modo parodiado de conceber as elites brasileiras oriundas do regime escravista em sua relação com a cultura, o pêndulo interno entre camadas de riso e de desgosto, a saturação de referências culturais, a simplicidade dos enquadramentos e, enfim, a composição ora carnavalizada, ora sóbria, parece captar algo da experiência social que ainda nos é contemporânea.

Impasses...

Uma das questões que moveu a crítica literária (não só) e ainda nos interessa, já que envolve, de certa maneira, o problema da legitimação do trabalho crítico, está relacionada à posição de classe do intelectual e sua função social. Antonio Candido, em R*adicalismos*[242], defendeu a importância do pensamento radical, qual seja: "o conjunto de idéias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou." Por um lado esse intelectual radical, "gerado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes", se opõe aos interesses da própria classe, mas não completamente, uma vez que também encontra dificuldades para localizar os interesses do outro de classe, tendendo a propor soluções conciliatórias e generalizantes, "para a nação, como um todo", que acabam por anular os antagonismos. Esse radical que é "revoltado" é como um pêndulo, no fim das contas, pois pode oscilar entre o extremo conservadorismo e a posição revolucionária, no plano do "pensamento" e não do "comportamento". Assim, Candido dá exemplos, "do movimento abolicionista ao golpe de Estado de 1937", do refinamento de pensamento capaz de se mostrar consciente dos problemas estruturais da sociedade sem que isso signifique tomar atitudes ou propor ações efetivas em combate às causas desses problemas, ou seja, no máximo atinavam para uma espécie de integração social milagrosa em que opressores e oprimidos se reconciliassem, no caso de Nabuco, ou para a "visão ilustrada segundo a qual a instrução seria remédio para redimir as massas" (p.17), como Manoel Bomfim – um "radical permanente" e que soube identificar o "parasitismo" tanto da exploração econômica das metrópoles sobre as colônias quanto das classes dominantes sobre as dominadas (p.12); ou ainda, como Sergio Buarque de Holanda, "o primeiro intelectual brasileiro de peso que fez uma franca opção pelo povo no terreno político, deixando claro que ele deveria assumir o seu próprio destino", em cujo pensamento há a "revolução" como *horizonte*. Além disso, há como uma busca pela noção de "povo" que não se restringisse aos "qualificados", isto é, que abrangesse os segregados historicamente. Com as devidas diferenças, nessas explicações de ordem social e não biológicas, como era comum à época, o que se nota é a extrema lucidez em relação aos problemas: "persistência do colonialismo através do predomínio das oligarquias, a marginalização do povo, o perigo imperialista, a mentalidade espoliadora em relação ao trabalho, visto como prolongamento da escravidão." (p.17), alguns pontos de contato quanto a certo projeto de "formação nacional" e "ideias revolucionárias" com pouca ressonância no

[242] Candido, Antonio. Radicalismos. **Estudos Avançados** .1990, v. 4, n. 8 pp. 4-18.

plano histórico. Resumindo grosseiramente, o desdobramento dessa "aberração" que é o "radicalismo de classe dominante" parece ser um panorama vasto de intelectuais que ora apostam que as elites iriam tomar consciência da sua função social e expandir os direitos aos quais só os membros privilegiados tinham acesso, ora se colocam acima da massa cada vez mais multiforme que denominam "povo", apontando as explorações e crueldades às quais a população é submetida, seja pelo conhecimento que fica restrito a uma classe, seja para tentar transmitir pedagogicamente ao outro, num impulso de se ver como aliados do "povo", embora transfiram a responsabilidade de mudança exclusivamente aos próprios explorados. O debate acerca do engajamento, compromisso ou não com o outro de classe, é extenso, tendo tomado rumos diversos[243].

Muito dessa consciência do lugar de classe e dos limites da ação intelectual vem figurada em obras artísticas, sobretudo, a partir dos anos 1930. Os primeiros modernistas que propuseram uma "devoração da arte popular" para desrecalcar, construir e atualizar a arte nacional perceberam, algum tempo depois da fase mais eufórica, que essa "ida ao povo" era necessária, mas não bastava. Em *Serafim Ponte Grande*[244], Oswald de Andrade que por muito tempo viveu "das graças do café na alta"[245] aponta a relação com a elite cafeeira, ao fazer um balanço autoderrisório da experiência literária após a viravolta influenciada pela crise de 1929: "o meu ser literário atolou diversas vêzes na trincheira social reacionária" (p.132). Nesse romance de 1933, ainda em tom de blague, Oswald afirma que a "nova" literatura responde ao anseio de "avanço" e à moda europeia em tempos iniciais de industrialização da rica São Paulo provinciana: "O movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?". O despojamento aparentemente mais livre do escritor da poesia *Pau-Brasil* não deixa de estar vinculado às origens de classe que o favoreceram, uma vez que, em um primeiro momento, ele próprio fazia parte do grupo de proprietários. Mas todos, de algum modo, dependiam do patrocínio da elite cafeeira, segundo Cacaso acerca da relação de Mário com os representantes oligárquicos:

> A formação e a atividade do Mário, como também de seus companheiros de geração, dão-se num meio dominado pelos expedientes da proteção oficialistas, que ditavam as virtudes e regras do estilo, além de definir as

---

[243] Para um debate atual. Cf. OTSUKA, Edu Teruki e RABELLO, Ivone Daré**. #eagoraoque – impasses do intelectual** Comentário sobre o filme dirigido por Jean Claude Bernardet e Rubens Rewald. 19/02/2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/eagoraoque-impasses-do-intelectual/

[244] ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande. In: **Obras completas 2**. Civilização Brasileira, São Paulo, 1972.

[245] CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação. In: **Brigada Ligeira**. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2017. p. 17

> condições práticas de mobilidade da vida e da carreira literárias, desde sempre propensa ao tráfico de prestígio, à convivência e à conformidade social, ao compadrismo, e demais soluções afins.[246].

Conforme Sérgio Miceli[247]: "o acesso aos 'ricaços' paulistas garantiu a Mário trunfos indispensáveis ao desempenho futuro de funções políticas de relevo em âmbito estadual", mas a relação não vinha sem os próprios conflitos: "Inclusive as dificuldades que foram entravando o relacionamento com Oswald, acirrando-se após o noivado com Tarsila em 25, provinham dessa disparidade de cacifes.". Em carta à Manuel Bandeira, Mário faz menção à falta de dinheiro, à necessidade de interromper projetos para poder "ganhar a vida" e à tensão existente no convívio com a elite: "Creio também o que está me fazendo mal são as companhias. Meu grupo, amigos, camaradas, todos ricaços, sem preocupações. Há um eterno conflito entre mim e eles. Isso deprime"[248].

Na conferência[249] lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, Mário de Andrade define o Movimento Modernista da seguinte maneira: "Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional". Mário mostra o lado renovador no que condiz à inteligência, mas também os limites da visada modernista. Ele lembra que a Semana de 1922, uma "festa", estava diretamente ligada à aristocracia tradicional: "E o fator[250] verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana." (p.31-32). Daí provavelmente decorre o uso de "revolta" e não "revolução" para explicar o que significou o movimento: "O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de

---

[246] BRITO, Antonio Carlos de. "Alegria da casa", **Discurso**, n. 11, São Paulo. Publicado em 1979-12-09. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/discurso/issue/view/3141. Acesso em 04/10/2020.

[247] MICELI, Sérgio. **Nosso hino de brasilidade** A correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Jornal de resenhas. Fevereiro 2000. Disponível em: <http://jornalderesenhas.com.br/resenha/nosso-hino-de-brasilidade/> Acesso em 04/10/2020.

[248] **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**/organização, introdução e notas Marcos Antonio de Morais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2e. ed., 2001. Carta de 19 de maio de 1924, p. 122

[249] ANDRADE, Mário. **O Movimento modernista**. Rio de Janeiro, RJ: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Faço referências às páginas do documento eletrônico. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1> Acesso em 25/07/2020.

[250] Carlos Augusto Calil indica um erro tipográfico nessa conferência de Mário de Andrade no que tange ao termo "fator", na verdade, teria sido "fautor", enfatizando a importância de Paulo Prado que além de financiador era defensor do movimento modernista. Cf. **Brasil, primeiro tempo modernista**, IEBnário. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/iebinario/ . Acesso em 18/09/2020.

técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional." (p. 33). No entanto, a partir dessa ruptura chegou-se à contribuição fundamental de que a arte além de se dedicar ao seu tempo e ao seu espaço deve também contribuir para o "amilhoramento político-social do homem"[251] (p.88).

Em resumo, houve rupturas e ajustamentos[252], sobretudo, em relação a certa elite que promovia os salões[253], espaços importantes para aproximação cultural de produções que fugiam aos padrões conservadores e alguma porosidade entre classes. Num momento de construção nacional, a camada de proprietários participava do movimento de modernização do país que nunca se ampliou para toda a sociedade nos termos de reconhecimento e ampliação de direitos. Sendo essa uma das grandes preocupações de Mário de Andrade, nas palavras de Candido: "É preciso não esquecer que ele foi o único escritor brasileiro de primeira plana que procurou levar efetivamente a cultura ao povo, transformando-a em bem coletivo. Inclusive pela ação no Departamento de Cultura"[254]; em oposição a Oswald de Andrade: "Oswald dificilmente faria isso, porque era um tremendo individualista e no fundo aristocrata, apesar de muitos o considerarem politicamente mais radical pelo fato de ter pertencido alguns anos ao Partido Comunista". Daí a conclusão de que um seria mais prático e o outro utópico: "Oswald queria criar a sociedade perfeita através de uma filosofia messiânica, segundo a qual as mulheres dominariam, com a substituição do pai pela mãe como instância decisiva. Esse mundo do matriarcado, seria o da não-propriedade, da não-violência. Enquanto isso, Mário traçava planos, organizava mais modestamente a transformação social pela cultura."[255].

Quais são as especificidades da formulação desses problemas no filme *O homem do pau brasil*? No filme, que é praticamente um desfile da obra modernista, antirealista, anticronológico e fragmentado, os intelectuais e os artistas ligados ao modernismo brasileiro vêm figurados com muito bom humor, aparentemente distante da autocrítica de Oswald e de

---

[251] ANDRADE, Mário. **O Movimento modernista**. Rio de Janeiro, RJ: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Faço referências às páginas do documento eletrônico. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1> Acesso em 25/07/2020.

[252] Em relação a Mário de Andrade, talvez o termo não seja exatamente "ajustamento", mas a mudança de foco que o faz enfatizar menos as relações de classe e mais o aspecto recalcado da cultura popular. O estudo acerca de *Amar, verbo intransitivo* aprofunda essas questões. Cf. FIGUEIREDO, Priscila. **Em busca do inespecífico**: leitura de Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

[253] Além de haver "reunião das terças, à noite, na rua Lopes Chaves", Mário menciona os salões. Notadamente, o da avenida Higienópolis "o mais selecionado". O da rua Duque de Caxias, o salão moderno de "Dona Olivia Guedes Penteado e o "último em data desses salões paulistas foi o da alameda Barão de Piracicaba, congregado em torno da pintora Tarsila." (Op. cit, p.45-46)

[254] CANDIDO, Antonio. Entrevista Sobre o trabalho teórico. **Trans/Form/Ação**, Marília , v. 1, p. 9-23, 1974.Disponível:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731974000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 dez. 2019.

[255] Idem. p.21

Mário, já conscientes das contradições que permeiam a posição difícil da dupla fidelidade do intelectual. Tanto os Oswalds quanto os artistas que compõem o grupo dos cinco, bem como Branca Clara, Paulo Prado e Blaise, aparecem sorrindo, entusiasmados, fazendo promessas, explicando as belezas do Brasil, festejando em momentos de carnaval. Além disso, as falas são uma mistura de piada, chiste e deboche. Como não há diálogo propriamente, cada personagem cita uma tirada cômica e o filme farsesco vai avançando.

Cabe lembrar que a inserção do modernismo nesse filme de Joaquim Pedro de Andrade não é apenas temática. Ele traz citações diretas do vasto material pesquisado, como também reelabora no cinema procedimentos presentes na literatura de Oswald e de Mário. Por exemplo, a mistura de deboche e euforia, captada pela *mise en scène*, é recorrente no poema piada oswaldiano. A saturação de elementos cômicos, bem como a mistura de elegância e grosseria, característica do "desrecalque" a partir do qual há mistura de referências eruditas e populares, são incorporadas no filme. E, principalmente, a bricolagem, tão importante nessa composição da grande vitrine modernista. Como mencionado nos primeiros capítulos, a tendência ao acúmulo até à *saturação* nos faz lembrar da "extensa enumeração nominal"[256] presente no livro *Macunaíma*. As soluções que lembram a brincadeira infantil poderiam levar a crer que no filme de Joaquim a bricolagem seria apenas lúdica. No entanto, o filme também parece captar o anseio modernista de identificar problemas e pensar o processo social brasileiro, como tentamos salientar na leitura das sequências "No Cafezal", "Juiz de menores" e "No sindicado", nas quais são expostos, pela montagem, os conhecidos problemas estruturais em uma sociedade capitalista, como atualiza suas dimensões, em um momento em que os problemas não aparecem como problemas mesmo sendo citados pelos personagens, em um momento, portanto, de indiferença sedimentada nas bases do cinismo. Ao fazer a paródia das utopias que desaparecem do horizonte, o filme se mostra consciente do limite histórico da visada modernista ao mesmo tempo que consegue manter uma nota risonha daquela primeira ilusão, se contrapondo a uma leitura derrotista que encapsula o absurdo Brasil. Lembre-se que na fórmula tropicalista, à despeito da euforia, é o grotesco que sobressai, pelo choque (a estridência de *Tropicália*, Caetano Veloso, a agressão no filme *Rei da Vela*, a violência em Hélio Oiticica e nos filmes contemporâneos a *Pau brasil*, *Tabu* e *Um filme 100% brasileiro*).

De algum modo, um "inventário" cujo objetivo em geral é fazer a listagem para partilha de bens acaba funcionando como bazar estilístico montado com as peças que sobraram do

---

[256] FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma**: enumeração e metamorfose. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

projeto inicial e da parte colocada em disputa pelas leituras feitas *a posteriori*. Tal qual no "Atelier parisiense de Branca Clara", no qual a necessidade comercial de agradar o público estrangeiro fica explicitada, ao reformular a enciclopédia paródica do anedotário brasileiro com recortes da arte modernista, Joaquim evidencia o caráter comercial que essas obras ganharam, embora o valor agregado venha em forma de piada, mostrando o problema da mercantilização da cultura que acaba por esvaziar o sentido mesmo de arte. A chacota sem choque, porém, muito bem situada historicamente, chama para pensar os impasses que se mantêm, com outra roupagem, e que, por isso mesmo, exigem novas formas de reflexão.

Mas, afinal, como entender a posição de classe do intelectual nesse filme cuja mistura de elegância e vulgaridade não encobre a fina acumulação cultural que mobiliza? No cinema de Joaquim Pedro de Andrade, essa questão passa pelo impasse da comunicação com o público. Conforme Zulmira Ribeiro Tavares, já em *Os Inconfidentes*[257] (talvez seja possível ampliar para outras obras, notadamente, *O homem do pau brasil*) há uma defasagem entre a "imagem flagrada na tela" e a "imagem 'pensada' pelo espectador", deixando um hiato onde "possivelmente resida a parcial falência de um estilo que se soube tão bem ironizar o 'patriótico' (ao virá-lo pelo avesso, ao despi-lo de sua solenidade, ao parodiar sua impostura, grandiloquência ou refinamento) não o soube devolver, revitalizado, ao povo (ao público)". Reservadas as diferenças, a distância que separa a obra do espectador se assemelha ao que Paulo Emílio Salles Gomes indicou ao criticar Oswald de Andrade por ter evoluído "mais rapidamente do que o meio social que ele quer representar e educar", pois "O escritor social deve ser assim. Evoluir **com** o meio social do qual ele é o representante intelectual no campo da inteligência. Não adianta o escritor dar um grande avanço e tornar-se depois escravo, nesse ponto, para o resto da vida."[258] (grifo nosso). A crítica de Paulo Emílio tinha a ver com o envolvimento nas questões sociais, semelhante ao chamado de Mário: "Si de alguma coisa pode valer o meu desgôsto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar.

---

[257] TAVARES, Zulmira Ribeiro. Os Inconfidentes. In: **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário 791. p. 6. 24 de setembro de 1972.

[258] *O Moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora*, publicado em **A Plateia**, São Paulo, 21 set. 1935 e em A Manhã, Rio de Janeiro, na mesma data. In: **Paulo Emílio um intelectual na linha de frente**/coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes ; org. por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado . São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro : EMBRAFILME, 1986. pp. 35-36

Marchem com as multidões."[259] (sic. p.80-81). Dito de outro modo, o problema não é ser um "adiantado", mas qual a posição que se toma diante de questões que ultrapassam os interesses individuais. Afinal, como lembrado também por Mário em carta para Drummond[260], ser torre de marfim "não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo". Do contrário, cairíamos na percepção errônea de que o problema é que os intelectuais têm instrução demais em relação ao "grosso da população", tal qual o falso problema lançado por Silvio Romero para criticar Machado de Assis e desmentido por Roberto Schwarz[261] , que lembra:

> Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhe poderia corresponder. O prejuízo acarretado se pode comprovar pela via contrária. Lembrando a estatura isolada de uns poucos escritores como Machado de Assis, Mário de Andrade e, hoje, Antonio Candido, cuja qualidade se prende a este ponto. A nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade. Entretanto, todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas. (p.31)

Tentando desdobrar o impasse, a acumulação cultural e o procedimento de composição "parasitário", que se vale de uma tradição para se construir, como o fez Machado de Assis e também Joaquim Pedro de Andrade, a fim de captar o funcionamento ideológico da sociedade cada qual a seu modo e em seu tempo, não parece ser o real problema. O que sedimenta a segregação é que parece problemático. E, embora haja rupturas estéticas, fineza da percepção e da crítica de obras artísticas e de intelectuais dos mais engajados, vemos a manutenção das estruturas cuja matriz é o moderno ajuste de capitalismo e escravidão[262], para as quais

---

[259] ANDRADE, Mário. **O Movimento modernista**. Rio de Janeiro, RJ: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Faço referências às páginas do documento eletrônico. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1> Acesso em 25/07/2020

[260] "Pela primeira vez se impôs a mim o meu, o nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu de escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confusionismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! E a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre." ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade** anotadas pelo destinatário. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 352

[261] Nacional por subtração. In:**Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

[262] Como lembra José Antonio Pasta Jr.: "percebe-se que não se compreende verdadeiramente o Brasil se não se levar inteiramente em conta essa conjunção contraditória que nos modela de maneira decisiva desde a própria constituição do país e que nunca foi inteiramente ultrapassada." PASTA JR, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa (o Outro no romance brasileiro). **Sinal de menos**. Ano 2, nº 4, 2010, p.17

continuamos devendo respostas à prova de cooptações apaziguadoras. Afinal, vale sempre lembrar: *"não basta saber que uma aberração é aberrante para tirá-la do mundo"*[263].

[263] SCHWARZ, Roberto. **8 1/2 de Fellini Comentário sobre o filme clássico do cineasta italiano**. 15/05/2021. Disponível em : https://aterraeredonda.com.br/8%C2%BD-de-fellini/. Acesso em 16/07/2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Jr. e CARA, Salete de Almeida. (orgs.) **Moderno de nascença figurações críticas do Brasil**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2006.

ANDERSON, Perry. **Modernidade e Revolução**. Trad. Maria Lúcia Montes. Novos Estudos. n. 14, fevereiro, 1986.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento** Fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Zahar: Rio de Janeiro, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O Padre, a Moça. In: **Lição de coisas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. O Homem do Páo Brasil (sic.). **A Noite.** Rio de Janeiro, 14 dez. 1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1925_05053.pdf. Acesso em 24 maio 2018.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O homem do Pau Brasil**. Tirado da vida e obra de Oswald de Andrade, com sequências escritas por Alexandre Eulálio e citações de Blaise Cendrars e Patrícia Galvão. Rio de Janeiro? : s.n., 198-. 113 p. Fot.

_____. **O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador**. São Paulo, Editora Marco Zero, 1990.

_____. Apud: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2ª ed., 2002.

_____. "O matriarcado antropofágico". In: **Folha de São Paulo**, p. 28 Ilustrada, de 6 de março de 1982. Disponível em : http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7972&anchor=4308328&origem=busca&originURL=&pd=7a264f07d657aeadf1da2c13a0c96980 Acesso em: 17 dez. 2020.

_____. "Joaquim Pedro prepara um banquete tropical, para festejar a existência de um anti-herói". In**: Jornal da tarde**, 22 de março de 1980.

_____; "Sob as ordens de ninguém" e "Ítala Nandi no papel de Oswal de Andrade. In: **Folha de São Paulo**, 11 de maio de 1980.

_____. "Modernistas desta vez sem tomates", 02 de julho de 1980; "Joaquim Pedro filma a irreverência modernista". In: **O Estado de São Paulo**, 04 de julho de 1980.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma** *o herói sem nenhum caráter.* Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

_____. In: **Obra imatura**. Estabelecimento do texto: Aline Nogueira Marques. Coord da edição: Telê Ancona Lopez. Agir: Rio de Janeiro, 2009. pp. 235-257.

_____. Osvaldo de Andrade. **Revista do Brasil**, n. 105. São Paulo, set. 1924, p. 26-32.

_____.**A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário**. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **O Movimento modernista**. Rio de Janeiro, RJ: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Faço referências às páginas do documento eletrônico. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1> Acesso em 25/07/2020

_____. **Brasil: 1º Tempo Modernista**, São Paulo, IEB, 1972.

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**/organização, introdução e notas Marcos Antonio de Morais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2e. ed., 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Obras completas 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Um homem sem profissão**: Sob as ordens de mamãe. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
_____. **Poesias reunidas**. Obras completas 7. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
_____. **Poesias reunidas**. Cia das Letras: São Paulo, 2017.
_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**: Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
_____.**Teatro**: A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
ALAMBERT, Francisco. **A realidade tropical**. Revista IEB n. 54 2012 set./mar. p. 139-150)
ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O ocaso dos bacharéis**. Novos Estudos CEBRAP. N. 50, março 1998.
AMARAL, Tarsila do. **Pão de Açúcar**. 1925. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/p%C3%A3o-de-a%C3%A7%C3%BAcar-ilustra%C3%A7%C3%A3o-para-pau-brasil-tarsila-do-amaral/vgHqVSbm5oAGqA?hl=pt-br. Acesso em: 15 dez. 2020.
ANCONA, Luis O. G. O homem do pau-brasil (1981) de Joaquim Pedro de Andrade: releitura oswaldiana no Brasil da Abertura. Comunicação. **XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. 08 a 11 de setembro de 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1600747884_ARQUIVO_0a1db55cec1259c96d8f5a17a3685798.pdf. Acesso em: 11 de julho de 2021.
ARANTES, Otília B. F. De "Opinião-65" À. **Novos Estudos**, n. 15, jul. de 1986.
ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997a.
_____. A fratura brasileira do mundo. In: **Zero à esquerda**. Conrad, 2004.
_____.**O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.
_____. **O novo tempo do mundo**. Coleção Estado de Sítio. Boitempo Editorial. São Paulo, 2014.
ARAUJO, Luciana Corrêa. **Joaquim Pedro de Andrade primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013.
ASSIS, Machado de. **Volume de contos**. Rio de Janeiro : Garnier, 1884.
_____. 4 de setembro. A semana. In: **Obra Completa de Machado de Assis**.Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994. Publicado originalmente na Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, de 24/04/1892 a 11/11/1900.
AVELLAR, José Carlos. **O Cinema dilacerado**: Uma conversa sobre o cinema no Brasil entre o AI-5 e a Abertura. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
_____> AVELLAR, José Carlos. "Joaquim Oswald Mário Pedro de Andrade Rocha". Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade. **Jornal do Brasil**, Edição 0027. Rio de Janeiro, Cad. B, p. 7, 05 maio 1982. Versão eletrônica disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22Joaquim%20Oswald%20M%C3%A1rio%20Pedro%20De%20Andrade%20Rocha%22&pagfis=42229 . Acesso em : 09 fév. 2021.
BAUDELAIRE, Charles. Moestra et Errabunda. In: **Les Fleurs du Mal**. Nrf, Éditions Gallimard, 1972 -1996.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Escritos sobre Brecht**. São Paulo, Boitempo, 2017.

BENTES, Ivana. "O matriarcado antropofágico". In: **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Cinema Brasileiro**: Propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Ela - a pornochanchada - dá o que eles gostam? In: **Cinema Brasileiro Propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 2009. Artigo: Movimento, 19/01/1976. 209)

BOAL, Augusto. **Que pensa você da arte de esquerda? Programa da peça I Feira Paulsita de Opinião** (5 de junho de 1968). (Transcrito de uma cópia mimeografada do acervo Augusto Boal. O original apresenta 54 páginas, s/d)

BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia** [recurso eletrônico]. 2ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2012.

BRITO, Antonio Carlos de. "Alegria da casa", **Discurso**, n. 11, São Paulo. Publicado em 1979-12-09. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/discurso/issue/view/3141. Acesso em 04/10/2020.

BUENO, Wilson; DIAS, Ricardo. "Joaquim Pedro e O homem do pau brasil". **Filme Cultura**, n. 37, p. 50-55, jan.-mar. 1981.

BRUCOLI, Rodrigo Sant' Ana. **Canibal, bárbaro, selvagem: tópicas a respeito do índio no Diálogo da conversão do gentio, de Manuel da Nóbrega, e na Histoire d'un voyage faict en la terre de Bresil, de Jean de Léry**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-03122015-152103. Acesso em: 13 jul. 2021.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAILLOIS, Roger. Théorie de la fête (I). In: **La Nouvelle Revue Française**. n. 315, dezembro,1939.

_____. Théorie de la fête (fin). In: **La Nouvelle Revue Française**. n. 316, janeiro,1940.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente.** SP: Brasiliense; RJ: Embrafilme, 1986.

CALIL, C. A. Aí vem o Febrônio. **Teresa**, [S. l.], n. 15, p. 101-116, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98598. Acesso em: 28 jun. 2022.

CANDIDO, Antonio. Prefácio Inútil. In: ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão:** Sob as ordens de mamãe. Obras Completas - 9.3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. "Os dois Oswalds". In: **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993

_____. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. **Formação da Literatura Brasileira** (Momentos decisivos).6e. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro Ouro sobre Azul 2004.

_____. **Textos de intervenção**.São Paulo Duas Cidades 2002.

_____. Candido, Antonio. Radicalismos. **Estudos Avançados** .1990, v. 4, n. 8 pp. 4-18.

_____.. Entrevista Sobre o trabalho teórico. **Trans/Form/Ação**, Marília , v. 1, p. 9-23, 1974.Disponível:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731974000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 dez. 2019.
_____. Dialética da malandragem. In**: O discurso e a cidade** . Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010
CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
CENDRARS, Blaise. **Etc ..., Etc... (Um livro 100% Brasileiro)**. Textos extraídos das Obras completas de Blaise Cendrars. Tradução: Teresa Thiériot. Perspectiva, São Paulo, 1976.
_____. O filme 100% brasileiro. In*:* **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 47, set., 2008, pp. 201-214. Universidade de São Paulo.
CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela – Manifesto Oficina. Ensaio de O Rei da Vela, 4 de setembro de 1967. **Arte em Revista 1** – Anos 60. São Paulo, Kairós, 1979. Disponível em: http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina
COSTA, Iná Camargo. (1989). **A comédia desclassificada de Martins Pena**. TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia, 12, 1–22.
_____.Agiprop: cultura política. Org. Iná Camargo Costa, Douglas Estevam, Rafael Villas Boas. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

EAGLETON, Terry. "Modernismo, pós-modernismo, capitalismo". In **Crítica marxista** n. 2, São Paulo, Brasiliense, 1995.
EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.
EULÁLIO, Alexandre. O homem do pau brasil na cidade dele. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 6, p. 77-80, nov. 2012. ISSN 2316-5758. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636348/4057>. Acesso em: 23 jun. 2018.
FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma: enumeração e metamorfose**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-24082007-142317.
_____. **Em busca do inespecífico**. Leitura de Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
_____. O azarado Macunaíma. O presente texto constitui a primeira parte de um ensaio maior, "Tangolo mangolo - sobre a concepção de história em Macunaíma, de Mário de Andrade", em Ana Lisboa de Mello, Charles Monteiro, Norman Madarasz (Org.) Literatura e história - encontros contemporâneos. Porto Alegre: Gradiva, 2016. **Estudos Avançados** [online]. 2017, v. 31, n. 89. pp. 395-414. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890028>.

FONSECA, Maria Augusta Fonseca. **Oswald de Andrade**: Biografia. São Paulo: Editora Globo, 2007.
_____. **Palhaço da burguesia**. Polis: São Paulo, 1979.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. São Paulo, Global, 2015.
FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente** (1905). Obras completas vol.7. Trad. Paulo César de souza. São Paulo: Cia das Letras, 2017. p. 502/507 (epub)
FROSCH, Friedrich. "CENDRARS APPREND À PARLER PORTUGAIS ET S'AUTO-TRADUIT. Portrait Du Bourlingueur En Personnage D'écran Dans Deux Longs Métrages De

Fiction Brésiliens." **Feuille De Routes**, no. 53, 2015, pp. 117–151. Disponível em : JSTOR, www.jstor.org/stable/45060400. Acesso em: 11 Jul. 2021.
_____. "Herdeiros da antropofagia oswaldiana: Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade através de seus cantos de cisne: A idade da Terra e O homem do 11 pau-brasil". In: SCHULZE, Peter; SCHUMANN, Peter (org.). **Glauber Rocha e as culturas na América Latina.** Frankfurt: TFM, 2011. p. 105-135. Foi consultada a versão eletrônica. Disponível em : https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002494. Acesso em : 15 out. 2020.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**.São Paulo Companhia das Letras 2009.
GALANO, Ana Maria (Org). **Casa-Grande, Senzala & Cia**. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2001.
Galvão, Mara Lobo Patrícia. **Parque Industrial**. Cintra: São Paulo, 2013.
GARCIA, Walter. Bim Bom A contradição sem conflito de João Gilberto. Walter Garcia. Paz e Terra, 1999.
GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
_____. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Vol II. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.
_____.*O Moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora*, publicado em **A Plateia**, São Paulo, 21 set. 1935 e em A Manhã, Rio de Janeiro, na mesma data. In: **Paulo Emílio um intelectual na linha de frente**/coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes ; org. por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado . São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro : EMBRAFILME, 1986.
GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Do erótico ao riso**. Dissertação, orientação Muniz Sodré.Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1981.
HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias**. Orientadora: Prof. Dra. Marília da Silva Franco. Tese - Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo: 2013
HOMEM, Maria Cecilia Naclerio. Fazenda Imperial Morro Azul: tradição e vanguarda (1817-2017) . **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo** - IHGSP, São Paulo, 2016.
HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
JARRY, Alfred. **Ubu rei ou os poloneses**. Drama em cinco atos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
JESI, Furio. A FESTA E A MÁQUINA MITOLÓGICA. La festa e la macchina mitologica. In: Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea. Org. Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001, p. 81-120. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.**Boletim de pesquisa Nelic**, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.
JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
_____. Joaquim Pedro de Andrade: o poeta da sátira. In: **Cinema novo x 5masters of contemporary Brazilian film**. Austin, Tex. University of Texas Press 1984. Tradução de Amanda Mourão Boigues. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_film_txt.asp > . Acesso em: 23 jun.2018.
JORGE, Soler Marina. **Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80**. In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003.
KINZO, Carla Moreira. **Fragmentos de uma cena invisível: um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LABEILLE, Véronique. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. In: **Figures et discours critique**. vol. 27. Montréal, 2011. pp. 89-104. Disponível em: http://oic.uqam.ca/fr/articles/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme . Último acesso em : 13 ago. 2021.

LEME, Caroline Gomes. **Enquanto isso, em São Paulo...: à l'époque do cinema novo, um cinema paulista no "entre-lugar".** Tese. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti. UNICAMP. Campinas: 2016.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. **Revista do Instituo de Estudos Brasileiros**, n. 74, dez. 2019.

MARQUES, Ivan Francisco. Joaquim Pedro de Andrade e o Modernismo.**Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. [tradução e notas Nélio Schneider ; prólogo Herbert Marcuse]. - São Paulo : Boitempo, 2011.

MEYERHOLD, V. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MÖLLER, Olaf. "Cannibal Aesthetics." **Film Comment**, vol. 43, no. 5, 2007, pp. 21–22. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/43459634. Acesso em 10 jul. 2021.

MORAES, Prudente de. O romance brasileiro. In: MASSI, Augusto. **Militante bissesto: o crítico Prudente de Moraes, neto**. Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2004.

NAPOLITANO, Marcos e Villaça, Mariana MartinsTropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História** [online]. 1998, v. 18, n. 35 [Acessado 15 Novembro 2020] , pp. 53-75. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003>. Epub 04 Dez 1998. ISSN 1806-9347. https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003.

OTSUKA, E. T. **Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2017.

OTSUKA, Edu Teruki e RABELLO, Ivone Daré**. #eagoraoque – impasses do intelectual** Comentário sobre o filme dirigido por Jean Claude Bernardet e Rubens Rewald. 19/02/2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/eagoraoque-impasses-do-intelectual/. Acesso em: 20/04/2022.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo - um balanço crítico da retomada**. SP: Estação Liberdade, 2003.

PASTA JR, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa (o Outro no romance brasileiro). **Sinal de menos.** Ano 2, nº 4, 2010.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão** . São Paulo, Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. **Canção popular e processo social no tropicalismo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-22022010-135938. Acesso em: 17 dez. 2020.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos** - Cinema e História do Brasil. Bauru, Editora Edusc, 2002.

RAMOS, Guiomar. **Um Cinema brasileiro antropofágico?** (1970-1974). São Paulo: Annablume / Fapesp, 2008.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça; BRAGANÇA, Maurício de (orientador). **Modernismo e tropicalismo: releituras no cinema brasileiro dos anos 1980**.Tese (Doutorado). Instituto de Arte e Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência Censura a livros na Ditadura Militar**. EDUSP, FAPESP, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. SP: Cosac & Naify, 2004.
_____ **Cartas ao mundo**. Organização Ivana Bentes. São Paulo Companhia das Letras 1997.
_____. "Uma estética da fome". **Revista Civilização Brasileira**, n. 3, jul. 1963.
ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. SP: Perspectiva, 2006, 4ªed.
_____. **O mito e o herói no teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1977.
_____. O teatro agressivo. In: **Texto/Contexto I**. Perspectiva: São Paulo, 1996.
SCHWARZ, Roberto. Fim de século; Os sete fôlegos de um livro. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
_____. Cultura e Política 1964-1969 In **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
_____. **Ao vencedor as batatas**. 6ª Ed São Paulo: Duas cidades, 2012.
_____. Nacional por subtração. In:**Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.
_____. Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
_____. A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista. In: **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.
_____. "Leituras em competição". In: **Martinha versus Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Cia das Letras, 2012
_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.
_____. A Lata de Lixo da História: Chanchada Política. **Terceira Margem**, [S.l.], v. 18, n. 30, p. 227-243, abr. 2017. ISSN 2358-727x. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9757/7576>. Acesso em: 06 fev. 2019.
_____ **A lata de lixo da História**: chanchada política. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
_____. **Seja como for** entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.
_____. **8 1/2 de Fellini Comentário sobre o filme clássico do cineasta italiano**. 15/05/2021. Disponível em : https://aterraeredonda.com.br/8%C2%BD-de-fellini/. Acesso em 16/07/2022.
SALGADO apud MEDEIROS, Jarbas. INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO PENSAMENTO POLÍTICO AUTORITÁRIO BRASILEIRO* 1914/18-1939/45. **Revista de Ciência Política**. v. 18 n. 2 . FGV: Rio de Janeiro, 01 abr. 1975). Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rcp/article/view/59630. Acesso em: 16 mar. 2021.
SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. **O drama impossível** Teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tese. Orientação José Antonio Pasta Jr. FFLCH, USP, São Paulo, 2002.
SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: **São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », **Perspective** [on-line], 2 | 2013. Acesso em 26/11/2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3893>.
SILVA, Meire Oliveira. "Modernismo e antropofagia em Oswald de Andrade: uma proposta de leitura do filme *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade". **Contexto**, Vitória, n. 30, p. 174-194, 2016.
SOUZA, Gilda de Mello e. Os Inconfidentes. In: **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). SP: Cosac & Naify, 2001.
TAGÉ, Terezinha. **Joaquim Pedro de Andrade e o cinema de contrastes**. A Tribuna. Galeria, Santos, 05-09-1999.
TAVARES, Zulmira Ribeiro. Os Inconfidentes. In: **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário 791. p. 6. 24 de setembro de 1972.
THEVET, André. (1516-1590)(autor do texto); **La cosmographie universelle d'André Thevet ,... illustrée de diverses figures des choses plus remarquables veuës par l'auteur**... Tome 1er [-4e]. . Paris, 1575. Vue 1048/1257 – page 942v. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v/f1048.item# Acesso em : 13 jul. 2021 .
VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
VERHAEREN, Émile (1855-1916). **Les Villes tentaculaires**. E. Deman, Bruxelles. Consulta on-line. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618418c/f21.item. Acesso em 31 out. 2021
VERHAEREN, Émile. **Cidades tentaculares**. Trad. José Jerônimo Rivera. Brasília: Thesaurus, 1999.(apud: ROCHA, Renado Vargas da. Cidades tentaculares: imagens da metrópole na poesia de Emile Verhaeren. Dissertação de mestrado. PUCRG. Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald. Porto Alegre, 2016.\0
VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
VIEIRA, João Luís. "Bibicos e tataronas vs. pau-brasil". **Filme Cultura**, n. 40, p. 78-80, ago.-out. 1982.
WALKOWITZ, Abraham .**Isadora Duncan**, 1927. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/79821. Acesso em 20 jul. 2021.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme : a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In:
_____. **O discurso cinematográfico** a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
_____. **As ironias da formação**. Folha de S.paulo**.** São Paulo, p. 1-3. 09 mar. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0903200201.htm>. Acesso em: 09 mar. 2002.
_____. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. **ALCEU** - v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006.

Outros periódicos
As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas. Revista Contracampo, 85. Disponível em : http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm Acesso em 03 out. 2021.

Com as armas do inimigo. **Opinião**. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1975. Edição 00127. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=2883 . Acesso em: 25 de set. 2021.
Careta. Set, 1916. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=16789 Acesso em: 10 de jul.2021

A Epoca, 18 jan. 1917, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=720100&pagfis=14408&url=http://memoria.bn.br/docreader#
A Epoca, 13 fev. 1917. p. 12 Disponível em : http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&pesq=%22Carmen%20Lydia%22&pasta=ano%20191&pagfis=13377
A Faceira. Set, 1916

FILMOGRAFIA

1. JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

O Poeta do Castelo
Curta-metragem / 35mm / PB / 10 min / 1959
O Mestre de Apipucos
Curta-metragem / 35mm / PB / 8 min / 1959
Couro de Gato
Curta-metragem / 35mm / PB / 12 min / 1960
Garrincha, Alegria do Povo
Longa-metragem / 35mm / PB / 58 min / 1963
O Padre e a Moça
Longa-metragem / 35mm / PB / 90 min / 1965
Cinema Novo
Curta-metragem / 16mm / PB / 30 min / 1967
Brasília, Contradições de Uma Cidade Nova
Média-metragem / 35mm / cor / 23 min / 1967
Macunaíma
Longa-metragem / 35mm / cor / 108 min / 1969
A Linguagem da Persuasão
Curta-metragem / 35mm / cor / 9 min / 1970
Os Inconfidentes
Longa-metragem / 35mm / cor / 100 min / 1972
Guerra Conjugal
Longa-metragem / 35mm / cor / 90 min / 1975
Vereda Tropical
Curta-metragem / 35mm / cor / 18 min / 1977
O Aleijadinho
Curta-metragem / 35mm / cor / 22 min / 1978
O Homem do Pau Brasil
Longa-metragem / 35mm / cor / 112 min / 1981

2. FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

BRESSANE, Júlio. **Tabu**. 35mm, COReBP, 85min, Rio de Janeiro, 1982

BARROS, José Sette de. **Um filme 100% brasileiro**. BR 1985. 35mm, cor, 84 min.Grupo Novo de Cinema e TV; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S. A.

MARTINEZ, José Celso. **O Rei da Vela**. Direção: Correia, José Celso Martinez; Nunes, Noilton. Brasil, 1988. 35mm, COR, 160min.
PESSOA, Fernanda. **Histórias que nosso cinema (não) contava**. Documentário/Cor e PB/80 min./2017

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Brasil, 1964. 35mm, BP, 118min14seg.
_____. **Terra em transe.** Brasil, 1967. 35mm, BP, 107min35seg.
ZATZ, Inácio. **Uma noite com Oswald**. Direção: Zatz, Inácio; Dias, Ricardo. Brasil, 1992. 35mm, COR, 29min.

APÊNDICE A – Título das sequências[264]

Seq. 1 – Final de Balé

Seq. 2 – Camarim da Diva

Seq. 3 – Saguão do hotel

Seq. 4 – Ceia da Diva

Seq. 5 – Conflito no hotel

Seq. 6 – ~~Maldição paterna~~. Retorno no Cadillac.

Seq. 7 – Bate-boca doméstico

Seq. 8 – Conferência de Mário

Seq. 9 – Redação de Jornal

Seq. 10 – ~~Papo no Bar~~. Conversa consigo mesmo.

Seq. 11 – Confidência de bilhar

Seq. 12 – Meia seringada

Seq. 13 – Versos na chuva

Seq. 14 – A caminho da pensão

Seq. 15 – Baile de Carnaval

Seq. 16 – Pique-nique ~~dansante~~

Seq. 17 – Em casa de Coelho Neto

Seq. 18 – Garçonière

Seq. 19 – ~~Trem noturno~~. Semana de Arte Moderna

Seq. 20 – No carro com Pinto Calçudo

Seq. 21 – Amor e patriotismo

Seq. 22 - Mágoas no bar

Seq. 23 – ~~Diva no táxi (22). Adeus à Diva (23)~~. Volta Dorotéia.

Seq. 24 – Ensaio para a crítica

Seq. 25 – Juiz de menores

Seq. 26 – A caminho da tragédia

Seq. 27 – ~~Morte do pai~~. No reformatório

Seq. 28 – Paulo Prado

Seq. 29 – Salão de D. Olívia

Seq. 30 – Cantada no Tombadilho

---

[264] Conforme roteiro pesquisado na Cinemateca Brasileira (R. 612). Como algumas sequências foram cortadas ou modificadas, atualizei a numeração e alguns títulos de acordo com a montagem final. No caso dos cortes deixei o título original riscado e incluí outro.

Seq. 31 – Baile a bordo . ~~Semana de 22 (30)~~ ~~Soluçando no tombadilho (34) Torso nu (35)~~

Seq. 32 – Bilhar de bordo

Seq. 33 – Guarda Noturno ~~(37)~~

Seq. 34 – Confidência ao comandante

Seq. 35 – Comida a bordo

Seq. 36 – 14 Bis

Seq. 37 – Atelier parisiense

Seq. 38 – Leito-ninho

Seq. 39 – Baile Podre

Seq. 40 – Livraria do Sena

Seq. 41 – Descobrindo o Brasil

Seq. 42 – Jantar das rãs

Seq. 43 – Na Alfândega

Seq. 44 – Chegada à fazenda

Seq. 45 – O banho de Blaise

Seq. 46 – A Torre Eiffel Sideral

Seq. 47 – No Cafezal

Seq. 48 – Balanço

Seq. 49 – Estreito rompimento

Seq. 50 - Um filme 100% brasileiro

Seq. 51 – O canhão no buraco

Seq. 52 – Espião e o levante militar

Seq. 53 – Capitão

Seq. 54 – Passagem de nível

Seq. 55 – Refúgio proletário

Seq. 56 – No sindicato

Seq. 57 – Rosa desfolhada

Seq. 58 – Comício

Seq. 59 – Na cadeia

Seq. 60 – Delegado

Seq. 61 – Carcereira

Seq. 62 – Bárbaros tecnizados

Seq. 63 – Apoteose dialética. Festa.

Seq. 64 – Sequestro do navio

Seq. 65 – Casa de máquinas

Seq. 66 – Swimming Beauties - Nado reflexivo

Seq. 67 – O Cristo doutrinador

Seq. 68 – Chegada à praia

Seq. 69 – Byron e Capone

Seq. 70 – A noiva e o interrogatório

Seq. 71 – Fim do trio

Seq. 72 – Parte a nau dos revoltosos

Seq. 73 – Cabecinhas fora. Os reacionários enterrados na areia.