5 CRÍTICAS

O HOMEM DO PAU BRASIL
CINEMA INOCENTE
A OPÇÃO
EROS, DEUS DO AMOR
CABARÉ MINEIRO

BIBICOS E TATARONAS VERSUS PAU BRASIL

As primeiras questões que levanto ao assistir a este segundo encontro entre Joaquim Pedro de Andrade e o Modernismo de 22 (o primeiro foi em 1968, com Mário de Andrade em *Macunaíma*) estão ligadas à procura de um relacionamento entre os dois textos, ou seja, o oswaldiano e o do filme. Para quem "fala" *O homem do pau brasil*? O que este filme pressupõe de conhecimento do público que o assiste? Difícil não colocar meu conhecimento particular do Modernismo em geral, e do autor que inspirou o filme, no próprio processo de leitura crítica desta obra. Mas, provavelmente, esse não será o caso da maioria do público ao qual este filme se destina. Assim, *O homem do pau brasil* fala também, e principalmente, a quem não possui referência alguma sobre o autor em questão, nem sobre o movimento modernista brasileiro. Acho que é a partir daí que algumas observações poderão inicialmente ser feitas. No meu caso, e talvez no de um público intelectual mais restrito, a primeira sensação que me causou, foi a de uma curiosidade intelectual imediata na identificação, dentro do filme, dos participantes daquele movimento. E a primeira constatação é a da negação em satisfazer essa curiosidade, que, tradicionalmente na maioria dos filmes de caráter histórico-biográfico (que este também é), não apenas coloca a platéia numa confortável posição de mero reconhecimento como também faz com que uma pequena parte dela se sinta superior, sabedora que é de coisas e fatos que a maioria dos espectadores desconhece. Com poucas exceções (Blaise Cendrars, Paulo Prado, o "Aranha sem Graça", o próprio Oswald) o que importa, ou acrescenta, no início do filme, por exemplo, o reconhecimento da bailarina estrangeira como sendo Isadora Duncan? *O homem do pau brasil* ao se recusar a nomear as principais e secundárias figuras do movimento modernista, subverteu assim, essa minha expectativa. Por outro lado, há elementos suficientes para se recompor uma parte da trajetória biográfica de Oswald, através da ficção da obra do autor e de momentos precisos da sua vida, como as constantes viagens à Europa. É desta forma que o filme integra espetacularmente (no sentido narrativo e em relação à sua própria produção material, cenografia, vestuário, cor, etc.) o homem, artista Oswald de Andrade e sua ficção, apagando essa diferença numa instigante confrontação entre uma e outra. No filme, ora é a biografia que gera a ficção, ora é o processo inverso que se estabelece como princípio narrativo. E é também, na constituição desse eixo, que abre-se um espaço inevitável para a interpretação do momento e do movimento modernista no Brasil dos anos 20.

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 européia 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 Dorotéia, 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. Da mesma forma, tais mudanças acompanham, em paralelo, e também cronologicamente, a realização da Semana de Arte Moderna com a leitura no Teatro Municipal de São Paulo de uma colagem de textos que inclui até trechos do Manifesto Pau Brasil, na realidade publicado em 1926. A próxima etapa é a explosão do Manifesto Antropófago e a mudança ideológica e opão política para a extrema esquerda, iniciando uma fase de militância política que culmina, na parte final do filme, com o retorno à Antropofagia. Aí, o Marxismo é então submetido a uma deglutição antropofágica sob o clima carnavalesco de referências às peças *O homem e o cavalo*, *A morta* e *O rei da vela*.

O HOMEM DO PAU BRASIL
direção e roteiro
Joaquim Pedro de Andrade
fotografia
Kimihito Kato
cenografia
Hélio Eichbauer, Adão Pinheiro
montagem
Marco Antonio Cury
elenco
Itala Nandi
Flávio Galvão
Dina Sfat
Regina Duarte
Cristina Aché
Juliana Carneiro da Cunha
Grande Otelo
Dora Pellegrino

35mm, Cor
1981

O que, em princípio pode parecer uma narrativa fragmentada e "sem lógica" para alguns espectadores, na verdade possui um nível de organização interna bastante contínuo e até cronológico, com referência aos principais fatos e momentos que marcaram a trajetória criativa de Oswald. Entretanto, essa cronologia não é explicitada de forma tradicional, pois não interessa ao projeto do filme. Ela é sim absorvida, ou melhor, deglutida na forma total do filme de maneira a servir como um contraponto para a ficção oswaldiana no desenvolvimento do roteiro, ou seja, da ficção de Joaquim Pedro de Andrade. Assim, só mesmo os espectadores mais familiarizados com um conhecimento particular de Oswald poderão perceber melhor o jogo que se estabelece entre ficção e biografia, proposto pelo filme. A forma mais evidente em que isso aparece, diz respeito ao próprio problema da representação da imagem de Oswald elaborada a partir de uma duplicidade de "personagens" masculino e feminino, escolhida pelo diretor. Duplicidade que não se manifesta de forma propositadamente clara dentro dos contornos tradicionalmente estabelecidos e impostos pela cultura, e por isso mesmo, aceitos pela maioria dos espectadores, para os papéis sexuais de homem e mulher. Tomada desde o início como ponto de partida na caracterização do personagem Oswald de Andrade, essa divisão será constantemente submetida a inversões no decorrer da narrativa: ora é Oswald-Ítala Nandi que, durante um jogo de bilhar confessa a "idéia idiota de enrabar o Martins Fontes" e que, "ficou de pau duro" ao ver Dorotéia, ora é o Oswald-Flávio Galvão quem também se refere, para o mesmo amigo da seqüência anterior, a um garotão vizinho novo, como "um verdadeiro Adonis". Em ambas as seqüências cada um dos Oswalds aparece isoladamente sem o *outro*. (1) Tal estratégia causa por sua vez também, um duplo efeito de estranhamento e de comicidade, ambos em constante tensão no desenvolvimento da narrativa. O estranhamento vai percorrer todo o filme, mesmo quando se aceita, afinal, os dois como a representação de um só. Esse estranhamento só é superado pela comicidade do absurdo em seqüências onde, de novo, o "pau duro" volta a ser o objeto principal da discussão, como na seqüência da estação de trem, no diálogo mantido entre Dorotéia e Oswald-Ítala Nandi, ela de volta a São Paulo, após uma tentativa frustrada de conseguir sucesso na carreira cinematográfica no Rio de Janeiro. (2) Mais uma vez, para o espectador familiarizado com a obra de Oswald, a duplicidade do personagem torna-se bem mais esclarecedora se associada com as últimas teses escritas por Oswald com relação ao Matriarcado. E a última parte do filme, não deixa dúvidas quanto à superação desse aparente conflito de personalidade: identificado o Marxismo e os projetos socialistas do Oswald-Flávio Galvão como mais uma afirmação do Patriarcalismo, sob os olhares desconfiados de Oswald-Itala e da Rosa Lituana, o retorno à Antropofagia é instaurado através da revolução caraíba e os homens são devidamente enterrados na areia e perseguidos no barco. Oswald-Flávio Galvão é igualmente deglutido, porém seu "pau duro" agora literalmente expresso dentro de uma concepção freudiana como o símbolo natural e primitivo do poder, é transferido finalmente para Oswald-Ítala Nandi que, de posse dessa nova força, lidera a revolução, abrindo o caminho para a utopia do matriarcado de Pindorama.

Talvez para o espectador não tão informado sobre o papel e a significação da obra de Oswald dentro do contexto modernista o que sobressai do filme é o *humor*, a forma mais evidente com a qual a narrativa se articula, através da diluição do texto oswaldiano na biografia, compondo esse terceiro texto ficcional que é o do filme mesmo. E é a partir de *Macunaíma* que Joaquim Pedro melhor encontrou seu estilo autoral, nos dois filmes seguintes, *Guerra conjugal* e *Vereda tropical*, e agora reiterado no *Pau brasil*. Todos estes filmes podem ser caracterizados como portadores de um humor muito especial, que combina elementos de ironia, sarcasmo, deboche, o travesti, o burlesco, o carnavalesco, a paródia, enfim, não excluindo o referencial tomado de empréstimo à chanchada, incorporada, desde *Macunaíma*, como um dado essencial e próprio de nossa cultura cinematográfica. (3) No *Pau brasil* lá está Grande Otelo de novo, numa rápida e brilhante aparição como um príncipe africano chamado Fillet, falando em francês no atelier parisiense de Branca Clara. Desta vez, porém, mais do que uma referência à chanchada, Otelo representa uma figura que evoca o encontro do Modernismo com a presença africana em Paris e, a conseqüente descoberta para o gosto da intelectualidade européia de então – incluindo-se Tarsila do Amaral – das fontes emotivas e do primitivismo que povoariam, no caso de Tarsila, algumas de suas telas mais famosas como *A negra*, de 1923, ou o *Abaporu*, de 1929. Segundo Raul Bopp, foram exatamente os esboços para esta tela, que teriam acendido a chispa do Manifesto Antropofágico, publicado um ano antes. No filme, fica claro que, enquanto Branca Clara pinta essa tela, Oswald-Ítala Nandi escreve. Na seqüência da volta ao Brasil, o Manifesto explode durante um jantar em que Branca Clara exprime o seu desejo de ser coroada "a rainha dos antropófagos". Nesta mesma seqüência, o ideal de renovação do Modernismo proposto primeiro pela mistura total de ambas as culturas nativa e erudita e em seguida pelo devoramento de uma pela outra, encontra eco na miscigenação étnica do povo brasileiro, representado por índios, brancos e negros que dançam desajeitadamente no palco do salão de jantar do navio, onde Oswald proclama o célebre *Tupi or not tupi*.

O que mais caracteriza o humor do *Pau brasil* é o fato de que ele é organicamente indissolúvel dessa superposição de textos criada por Joaquim. A conseqüência produzida pela intertextualidade da ficção/biografia de Oswald e do momento Modernista tem como princípio criativo, a incorporação cinematográfica, através de uma outra representação, de certas características de linguagem, ou seja, da estruturação mesma do texto oswaldiano. Estão presentes, por exemplo, na narrativa do filme, alguns elementos de supresa e

invenção de formas que acentuam o lado cômico da própria encenação. Durante o jantar no navio onde acontece o Manifesto Antropófago, o rompimento com a aristocracia se dá através do choque: servem-se rãs fritas à fina senhora e, ao se retirar a bandeja, lá está, por sobre a mesa, uma rã viva, causando o susto e o escândalo e acabando com a elegância do jantar. Mas é, entretanto, na própria linguagem de Oswald que Joaquim encontra os elementos que mais contribuem para deslanchar a comicidade, acentuando, principalmente o contraste entre o linguajar usado e o contexto. Em momentos diversos e particulares durante a narrativa, a língua portuguêsa parece desafiar constantemente a representação, a elegância dos movimentos de câmera, o luxo dos figurinos, a cenografia, a iluminação. A elegância cosmética de Branca Clara, realçada pela combinação dos movimentos da atriz, sua postura, e pelo figurino especialmente criado, encontra eco nos sofisticados movimentos de câmera, em momentos variados da narrativa. No início do filme, a câmera persegue a corrida de Oswald e da bailarina estrangeira num movimento de grua em diagonal ascendente pela lateral da escadaria do Teatro Municipal, que continua, em corte, ao entrar no camarim. Num outro movimento exatamente oposto ao do início, a câmera, também em grua, desce lentamente em diagonal para a direita, encontrando os rostos de Oswald e Branca Clara em primeiro plano, dançando no salão do navio. Todo este cuidado, luxo e elegância, são em seguida literalmente desmontados pela irreverência desrespeitosa da linguagem oswaldiana. Pronunciam-se declarações como "ele lambeu minha tatarona, me fez pegar em sua lança perfume". ou exclamações tais como "que coceira no bibico!". Branca Clara, com toda a sua classe, ao final de um outro jantar, exclama polidamente que "só quero lavar as mãos e mijar . . . tenho medo que me dê gases!" Tais expressões acabam por acentuar o choque entre a sofisticação tomada como proposta estética do filme, e a vulgaridade da língua produzindo um efeito cômico de sarcasmo e deboche, que revelam, primeiro por parte de Oswald, e, em seguida reiterado por Joaquim Pedro, a recusa dos valores burgueses do bom gosto pertencente às camadas ilustradas a que todos eles, e talvez a maioria dos espectadores deste filme, pertencem. Talvez possamos encontrar aí uma explicação para a tensão constante que se estabelece entre o luxo e o deboche a elegância e a vulgaridade presentes no próprio processo de construção deste filme.

O que mais me fascina, entretanto, e que mais me interessa agora apontar, numa busca de conhecimento do significado de Oswald e do filme em particular para o cinema e a cultura brasileira contemporâneos, é o fato de que, no trabalho de leitura e adaptação do texto oswaldiano para um possível equivalente cinematográfico, o que acabou resultando como o dado mais evidente, pelo menos para mim, é que a preocupação representacional de Joaquim Pedro terminou por chamar atenção não apenas para a realidade da linguagem oswaldiana, como também, e principalmente, para a do próprio código cinematográfico. É dessa maneira que se abre uma brecha para que os componentes desse código específico, o resultante da combinação de elementos como o enquadramento, a iluminação, o vestuário, a cenografia, a interpretação, etc. resultem numa espécie de paródia, ou seja, numa crítica da própria linguagem utilizada. A impressão de alguma coisa bastante cara e luxuosa, é desmontada, por exemplo, na representação de Paris, sugerida apenas por um pedaço da parte superior de uma torre transmissora de São Paulo (a mesma que aparece logo no início de *O bandido da luz vermelha*?), por onde passa por trás, o "14-Bis", evocação cinematográfica dos "trepidentes anos 20". Entretanto, é mais uma vez a imagem do navio – presença constante não apenas na vida de Oswald, pela ligação que representava entre o Brasil e a Europa, como também em sua obra – a que melhor revela o meu argumento. Há todo um empenho na construção da cenografia do navio, mais precisamente no salão de jantar *art-déco* e no camarote da Branca Clara, que propositadamente enfatiza o aspecto artificial da construção através da iluminação teatral, e da pintura do mar que balança ao fundo das escotilhas. Quando se trata de mostrar o exterior desse mesmo navio, porém, o que se vê é um pequeno pedaço, onde o comandante (Othon Bastos) conversa com Branca Clara, que visivelmente pertence a uma embarcação menor. Ou então mostra-se apenas o mar, num plano geral da água brilhando sob o luar. Na trilha sonora, os ruídos "naturais" do mar são substituídos por uma voz, que não se sabe de onde vem, fazendo ". . .tchuá . . . tchuá. . .".

É a partir destas soluções criativas que o humor e a paródia se estabelecem como o principal dado narrativo do filme, a forma essencial que, na interação entre o texto de Oswald e a leitura proposta por Joaquim Pedro, não esconde o processo que o constitui como representação.

João Luis Vieira

NOTAS

(1) A duplicidade de um mesmo personagem vivido por diferentes atores, já apareceu na própria obra de Joaquim Pedro, em *Macunaíma*, que foi interpretado, na primeira parte do filme por Grande Otelo e, em seguida por Paulo José, que, por sua vez, parece mudar constantemente de tipo e de cor de cabelo no decorrer do filme. Há também, neste mesmo filme, o inverso, ou seja, o mesmo ator interpretando dois personagens, o caso, mais uma vez de Paulo José que, no início do filme é a *mãe* de Macunaíma. Mais recentemente, Luis Buñuel, em *Este obscuro objeto do desejo*, de 1977, também utiliza idêntico recurso narrativo como a melhor forma de representar a confusão e a frustração em definir o objeto da obsessão do personagem Mathieu (Fernando Rey), que é a dançarina espanhola de 18 anos, interpretada pelas atrizes Carole Bouquet e Angela Molina.

(2) O filme que causa a celeuma do "pau duro" do ator sob o contato do beijo com Dorotéia, *Amor e patriotismo*, é uma referência direta à década imediatamente anterior onde predominavam, no filme brasileiro, os temas históricos e patriotas, e a "indiada", como as muitas versões de *O Guarani, Iracema, Ubirajara*, etc. Inclusive, no contexto irônico de Oswald, o filme estrelado por Dorotéia, pode ser também uma referência direta ao filme *Pátria brasileira*, de 1917, dirigido, numa das cenas patrióticas, por Olavo Bilac.

(3) Em *Macunaíma*, à parte o clima delirantemente mágico de sua narrativa, a chanchada aparecia mais visivelmente na figura principal de Grande Otelo. Basta lembrar o famoso beijo de Otelo em Sofará, logo no início do filme, marca registrada de interpretação do ator, desde os tempos de *It's All True*, de Orson Welles. Há também, em *Macunaíma*, homenagens especiais em forma de rápidas aparições, a Zezé Macedo e a Wilza Carla.