

Modernismo e antropofagia  
em Oswald de Andrade:  
uma proposta de leitura sobre o filme  
*O homem do pau-brasil*,  
de Joaquim Pedro de Andrade

---

*Brazilian Modernism and Cannibalism  
in Oswald de Andrade:  
a Reading Proposal on the Film  
O Homem do Pau-Brasil,  
by Joaquim Pedro de Andrade*

174

---

Meire Oliveira Silva\*

**RESUMO:** O longa-metragem *O homem do pau-brasil* (1981), de Joaquim Pedro de Andrade, levanta uma série de possibilidades de discussão em torno da obra de Oswald de Andrade - autor símbolo do Modernismo brasileiro e grande inspiração para a obra do cineasta carioca. Os pontos de encontro entre as trajetórias do escritor e do diretor são inúmeros e revelam uma opção não só estética, mas sobretudo política de Joaquim Pedro em relação à investigação das questões nacionais. Sendo assim, neste artigo serão abordadas as imbricações entre a estética modernista de cunho antropofágico em consonância com o cinema de Joaquim Pedro de Andrade, no que tange à incorporação dessa escola literária em sua cinematografia. Para isso, utilizar-se-á a sondagem da adaptação literária realizada pelo cineasta e as relações estabelecidas com a sociedade de sua época em uma perspectiva histórica.

---

\* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo - USP.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e literatura. Identidade nacional. Oswald de Andrade. Joaquim Pedro de Andrade. Modernismo.

**ABSTRACT:** The film *O homem do pau-brasil* (1981), by Joaquim Pedro de Andrade, raises a lot of discussions about the Oswald de Andrade's work - symbol artist of Brazilian Modernism and also the main inspiration of Joaquim Pedro de Andrade's filmography. There are a lot of similar characteristics between the modernist writer and the filmmaker. And those characteristics might reveal not only an aesthetic choice but director's political view to investigate the Brazilian identity. Therefore, this article deals with the relations between the modernist aesthetic of cannibalistic nature and the film by Joaquim Pedro de Andrade, whose respect to the incorporation of this literary school in his cinematography. For this, it will be used to prove the literary adaptation performed by the filmmaker and the relations established by him with the society of his time in a historical perspective.

**KEYWORDS:** Cinema and Literature. Brazilian Identity. Oswald de Andrade. Joaquim Pedro de Andrade. Brazilian Modernism.

O cineasta Joaquim Pedro de Andrade finalizou seu último longa-metragem, *O homem do pau-brasil*, em 1981. Sua produção ficcional se encerra com um projeto de levar às telas a vida e a obra de Oswald de Andrade, inspiração sempre presente em sua cinematografia. Assim como é o caso de muitos cineastas de sua geração, a partir dos anos 1960 e, sobretudo, após a montagem de *O rei da vela*, por José Celso Martinez no Teatro Oficina (1967), o Modernismo ganhará cada vez mais força nas referências desse artista. É como se tais criadores revolucionários desses conturbados anos, principalmente após o Golpe Militar (1964), redescobrissem o Modernismo e se impelissessem, à sua maneira, à libertação dos costumes, à revolução das ideias e à ousadia comportamental, especialmente, por meio da influência devastadora de Oswald de Andrade. Este, personalidade renegada e incompreendida por seus contemporâneos, fossem eles críticos, artistas ou apreciadores de literatura - pelo menos, aquela considerada "boa literatura".

Em um artigo do jornal *A noite*, de 14 de dezembro de 1925 (edição 5.053), publicado para a seção "Mês Modernista" - inaugurada para se discutir a Arte Moderna, por meio de alguns críticos, entre eles, Sérgio Milliet e Manuel

Bandeira - Carlos Drummond analisou a obra de Oswald. Para cada um dos críticos, era reservado um dia. E Drummond, que escrevia às segundas-feiras, dedicou ao modernista paulista o texto *O homem do pau brasil*. Daí, o título-síntese aproveitado por Joaquim Pedro. Em seu texto, o poeta mineiro analisa mordazmente a obra de seu "amigo Osvaldo de Andrade", atribuindo-lhe características que em nada o poupam: "Não passou pelo serviço militar da métrica"; "O artista precisa fazer experiências, medir as suas forças, medir-se, educar-se"; "Osvaldo não gosta de aprender"; entre outras duras observações que avaliam a poesia e a própria figura de Oswald de Andrade, não só como imaturas, mas também pedantes e avessas a qualquer intromissão no âmbito formal ou estético, seja ela de qualquer ordem. Advertências estas que demonstram exatamente como o legado de Oswald de Andrade foi recebido pela crítica de seu tempo, inclusive por seus companheiros do Modernismo.

De fato, o escritor possuía uma formação naturalmente invejável: ainda muito jovem, devido aos recursos familiares, viveu na Europa e teve contato com grandes personalidades artísticas e boêmias de uma Paris efervescente, repleta de tendências vanguardistas. Juntam-se a estes fatores, seu espírito sempre avesso aos normatismos e ao comumente aceito e aprovado pelos acadêmicos, sem contar a atração incontrolável por mulheres e confusões. Eis aí Oswald por excelência, duplo talvez do outro Andrade, Mário; este sim sempre levado a sério pela crítica e pelo público. Poetas - modernistas e Andrades - que romperam relações:

Um fato comentado naquele tempo era a briga entre Mário e Oswald de Andrade, ocorrida se não me engano por volta de 1929, depois de escaramuças anteriores. Nunca mais fizeram as pazes, embora tivessem antes sido o maior amigo um do outro, desde o momento em que Oswald descobriu literariamente Mário (que conhecia desde 1917) e viu nele a realização do que aspirava em matéria de reforma, como deixou patente no famoso artigo "O meu poeta futurista" (1921). Por que motivo brigaram, nunca perguntei nem eles me disseram. Sei que houve uma ruptura maior, ficando de um lado Mário, Paulo Prado, Antônio de Alcântara Machado; de outro Oswald, Raul Bopp (CANDIDO, 1995, p. 75-76).

Ainda assim, o crítico Antonio Candido também afirma que Oswald tinha "vontade de se reconciliar com o amigo, o que esboçou mais de uma vez por intermédio de terceiros", deixando claro estar desprovido de qualquer mágoa. De fato, o escritor era, ao mesmo tempo, antítese e síntese de uma arte controversa e plural. Modernismo latente e manifesto de um indivíduo estranho em si mesmo. É este, então, o espírito que Joaquim Pedro tenta captar e retratar; o do homem libertário, polêmico e detentor de uma série de admiradores, inimigos e paixões. Oswald de Andrade é material de complexa riqueza, não só por seu ar bufão e seu espírito oscilatório entre o ingênuo e o maliciosamente controverso, mas também por sua vida repleta de aventuras e experiências - a própria estética modernista de ruptura com as regras e o tradicionalismo. Em suma, biscoito fino para as massas.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, que já vinha flertando com Oswald desde 1969, com *Macunaíma* - filme, aliás, muito mais oswaldiano do que marioandradeano<sup>1</sup> - a própria escolha por retratar, não só a biografia do modernista, como também a sua obra, permite-lhe esboçar a aura oswaldiana demudada em filme cômico, com ares de manifesto e muito propenso à *blague*. Assim, a atmosfera traduz-se na própria *mise-en-scène* que se propõe a exalar o Modernismo por todos os poros e detalhes. O cineasta atinge tal resultado, provavelmente, por estar imbuído de um ímpeto tão atrevido a ponto de bipartir a figura do escritor em um homem e uma mulher. Solução compreendida pelo crítico Alexandre Eulálio como quase inevitável,

---

<sup>1</sup> "Quando fui fazer o *Macunaíma* comecei a me interessar pela figura de Oswald 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 por Mário, embora todos admirassem muito a obra de Oswald. Então eu comecei a ler 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*" (ANDRADE, 1982).

especialmente em razão do fato de que o escritor paulista seria uma "personagem que, de tão pejada de significados, acabou por se cindir espontaneamente em duas imagens paralelas e complementares, ainda que jamais independentes, personagens interpretadas respectivamente por Ítala Nandi e Flávio Galvão" (EULÁLIO, 1986).

Realmente chama atenção o tratamento coferido pelo realizador do filme à figura do escritor modernista, por meio da análise da atuação - e dos antecedentes - de Flávio Galvão e Ítala Nandi: ele, ao viver o mulherengo inveterado, realmente governado pelo falo e pela disposição enérgica de devorar a todos; ela, já iniciada em Oswald<sup>2</sup>, encarnando o lado sensível e lânguido, do escritor apaixonado e apreciador de muitas mulheres. Faceta a princípio frágil, embora seja justamente a presença feminina que se revela profundamente afirmadora da devoração masculina, a partir da consagração do matriarcado de Pindorama - redenção e origem da ideia de Brasil - de concepção eminentemente oswaldiana. Seja séria ou burlesca, a arte de Oswald de Andrade é composta por teorias das mais diversas vertentes - muitas delas controversas -, compondo uma vultosa fortuna crítica.

É interessante pensar então na peça *O rei da vela* (1933), em que Oswald de Andrade realiza uma pungente crítica à burguesia frívola de sua época, ao situar como específico foco de seus ataques a aristocracia cafeeira paulista decadente. Assim como todas as alianças e concessões feitas por essa classe social a fim de obter o almejado lugar ao sol na varanda da sociedade brasileira - desigual e repleta de contrastes em sua formação. E esse filtro cáustico será adaptado à lente de Joaquim Pedro, como opção para desnudar as fissuras presentes nessa sociedade quase meio século depois. Compreende-se, dessa

---

<sup>2</sup> Em 1967, o Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez, exhibe *O rei da vela* - a partir da obra de Oswald de Andrade (1933) - com a atuação de Ítala Nandi como a poderosa Heloísa de Lesbos, a mulher superior ao parceiro Ataíde em todas as esferas; ou, nesse sentido, a gênese da superioridade feminina que se afirmará no filme de Joaquim Pedro com o matriarcado de Pindorama.

maneira, também, a escolha da montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, a fim de denunciar a hipocrisia social e os desmandos capitalistas após o Golpe e às vésperas do endurecimento do regime com o AI-5. Era o clamor da classe artística que se valia de um período de horror para delatar o conservadorismo e o retrocesso social cada vez mais acentuado no país. Sendo assim, a concepção da produção de Oswald de Andrade como uma espécie de bandeira tropicalista pelos artistas de vanguarda nos duros anos 1960, mais do que uma escolha estética, revela-se como um posicionamento político. Faz-se também necessário investigar o alumbramento exercido por Oswald em seus seguidores e críticos, e também em Joaquim Pedro. Talvez a chave esteja no jeito, certo ou não, desse escritor ver o mundo, sempre com olhos de criança<sup>3</sup>, numa ingênua visada questionadora, o que aparece logo no início do longa-metragem de 1981.

Já na primeira cena, há o enquadramento suave que acompanha a dança da atriz e bailarina Juliana Carneiro, no Teatro Municipal de São Paulo, como Diva - ao representar Isadora Duncan, a famosa dançarina, entrevistada por Oswald de Andrade, e, desde então, sua amiga ilustre. Nesse momento, há a reprodução de uma anedota - já que não há comprovações de sua veracidade - relativa à ocasião em que o escritor estaria enamorado de uma outra dançarina - identificada como Landa, nas memórias do escritor, reunidas em *Sob as ordens de mamãe* (1954) - e quis que a célebre Isadora o ajudasse na alçada de Landa ao estrelato, já que o escritor acreditava - ou não - nos talentos da namorada artista, supostamente injustiçada pela crítica sisuda. No encontro entre os dois, a dançarina americana teria se insinuado a Oswald, que só falava na amada e também imaginava estar sendo inconveniente diante da artista, sozinha no aposento e "à espera de um conviva", que, só mais tarde, percebeu tratar-se de si mesmo, desperdiçando, assim, a oportunidade única.

---

<sup>3</sup> Estética presente, sobretudo, em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927).

As demais mulheres que permeiam a trajetória de Oswald - os dois -, no filme, são Lalá, a megera, e Doroteia<sup>4</sup> (ANDRADE, 1976, p. 92), a musa modernista; ambas personagens do romance *Serafim Ponte Grande* (1924) que mantêm na obra de Joaquim Pedro a mesma caracterização, assim como outros personagens tomados do volume *Memórias sentimentais de João Miramar* (1933). Porém, as personagens femininas, ao serem transportadas das páginas para as telas, acabam dando molde à cinebiografia desse Oswald-Serafim-Miramar, revelando uma espécie de elo simbiótico entre personagens e escritor para a constituição do filme que intenta esboçar uma espécie de ficção biográfica do artista modernista. Na lista de mulheres-amantes elencadas pelo longa, aparecerão também Tarsila do Amaral, a primeira-dama do Modernismo, e Patrícia Galvão, a musa comunista e revolucionária polêmica, aquela que daria a guinada fundamental na vida, sempre nada previsível, de Oswald de Andrade.

Além dos livros já mencionados, Joaquim Pedro também se valerá da disseminação das ideias modernistas condensadas no *Manifesto da poesia paul-brasil* (1924) e no *Manifesto antropófago* (1928), para a tentativa de reconstituição da vida de Oswald de Andrade em consonância com seu legado artístico. O resultado forma então uma outra biografia, esta muito sentimental por parte do diretor carioca, apesar do viés até mesmo documental devido à vasta pesquisa realizada acerca das memórias modernistas, já que Oswald é, por contiguidade, a personificação-mestra de muitas das teorias que rondam o imaginário do Modernismo no Brasil, movimento artístico continuamente revisitado por tantas correntes críticas até a atualidade. De tais estéticas, Joaquim Pedro chega a aproximar-se ao tentar reproduzir em seu filme uma trajetória que consiga abarcar a vida e a obra do escritor modernista, uma vez

---

<sup>4</sup> Doroteia é personagem de *Serafim Ponte Grande*, e reitera a opção do cineasta por fundir biografia e obra ao retratar a figura de Oswald de Andrade.

que polemiza ainda mais o legado do autor, abrindo mais questionamentos e ampliando as discussões acerca do tema. Nesse sentido, o filme afirma-se muito mais como uma possível alegoria de Brasil, do Modernismo e de Oswald, iniciando-se por um pretense esboço biográfico.

Seguem-se, após a aparição de Diva (Isadora Duncan), Lalá e Doroteia (Landa<sup>5</sup>), os episódios alusivos à Semana de 1922 - no Teatro Municipal de São Paulo - e seus desdobramentos, além do contato dos modernistas brasileiros com o brasilianista suíço Blaise Cendrars - tido como um dos maiores expoentes da poesia francófona. Existem referências às viagens do casal Tarsivald<sup>6</sup> a Paris, às criações mais famosas - vide a famigerada tela *Abaporu*<sup>7</sup> - da diva modernista e a toda a atmosfera antropófaga que envolveu tal casal artística e vitalmente. Por fim, há o relato do rompimento, fato propulsor simbólico do abandono do escritor modernista de uma confortável vida burguesa para a revolucionária união com Patrícia Galvão - e tudo o que politicamente isso representava. Sem contar o entusiasmo pela busca de novas interpretações do que era ser brasileiro - no Brasil -, e concebendo então o país como o palco receptor de uma série de correntes ideológicas. E, talvez, seja esta a questão fundamental lançada pelo filme: delinear Oswald de Andrade como o pensador que se impôs à vanguarda e também como o sujeito que a viveu plenamente, sem se importar com as regras. Fatores que o alçaram ao posto de totem contestatório e revolucionário; marco para as gerações seguintes.

---

<sup>5</sup> "Mas Landa é a mais extraordinária das putas. Via-a, via-a saindo do banho às 4 horas da tarde. Ela me olhou, abriu a boca, voltou violentamente a cabeça e cobriu-a com a mão num gesto inconfundível de pavor. Filha de três gerações de putas!" (ANDRADE, 1976, p. 92). As passagens anteriores referem-se, no filme à personagem Dorotéia, de *Serafim Ponte Grande*, confirmando a releitura de Joaquim Pedro de seu *biografado*, optando pela fusão de diversos personagens e situações reais da vida de Oswald de Andrade, para (re)criar a sua versão do escritor modernista.

<sup>6</sup> Apelido carinhoso do mais famoso casal do Modernismo Brasileiro - Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade - criado pelo poeta Mário de Andrade.

<sup>7</sup> Baseada num sonho de Oswald de Andrade, relatado a Raul Bopp e, por fim, retratado por Tarsila do Amaral, para presentear o marido no dia de seu aniversário.

O final do filme é apoteótico, apontando a redenção do Brasil, por meio da adoção do *Matriarcado de Pindorama*, quando a versão feminina de Oswald exterminaria qualquer possibilidade de um governo ancorado na liderança masculina, extirpando este que seria o grande mal do país: o patriarcado machista e conservador que sempre dominara esses trópicos do atraso. Essas ideias desenvolvidas pelo modernista encontram-se espalhadas pelo longa de Joaquim Pedro, sobretudo com a emblemática tomada de poder pela ordem do matriarcado como a única saída para a inacabada constituição do país: a devoração de todos os tabus tornados totens, numa interpretação originalmente oswaldiana de Freud.

Em suma, nossos antropófagos viram, a caminho da Utopia, a política em função da distribuição dos bens sociais; e integraram o Poder, já desvestido de autoritarismo, à sociedade. E esta, como grande matriarca, desreprimida pela catarse dos instintos, e liberta, pelo progresso, da instância censora do Superego paternalista, tenderia a tornar-se, numa projeção utópica de suas possibilidades, a livre comunhão de todos (NUNES, 2001, p. 23).

A consagração do matriarcado oswaldiano é a redenção utópica aludida no filme com a vitória da parte feminina sobre a masculina do escritor, em meio ao grande Carnaval que redime alegoricamente toda e qualquer repressão imposta por valores morais. Valores estes continuamente derrubados até mesmo na sintaxe do filme. Tais escolhas revelam-se uma gramática eficaz na fusão das personagens (reais e fictícios) e lugares (Oropa, França e Bahia, de *Serafim Ponte Grande*), ao personificarem a estética cubista muito presente nas obras modernistas, e tão bem aproveitadas por Oswald de Andrade como manifestos de ruptura com a arte de escolas passadistas. Preferências artísticas que permeiam a poesia deflagrada por Joaquim Pedro na busca por uma linguagem fílmica erigida a partir dos fatos - poesia do cotidiano, abrindo "a janela como um jornal"<sup>8</sup>, para ser inspirado -, sempre com enorme liberdade. Nesse sentido,

---

<sup>8</sup> Trecho do poema "Balada do Esplanada".

o filme segue os trilhos da antropofagia, consumindo e reinterpretando Oswald de Andrade:

Então fui assim me deixando levar pelas ideias que vinham vindo sem me preocupar muito com a forma, e acho que acabei encontrando o estilo das memórias dele e dos últimos ensaios. Creio que a gente se aproxima muito do problema que a gente se colocava quando começou a fazer cinema. Era exatamente isso, a antropofagia (ANDRADE, 1982).

De qualquer forma, é imperativo refletir sobre a imersão de Joaquim Pedro nos escritos de Oswald, em *O homem do pau-brasil*, e desde *Macunaíma*, como um critério norteador de sua produção, num viés radicalmente provocativo. De fato, é inegável sua opção pelo questionamento e pelo ímpeto da experimentação e subversão da ordem linear tão afeita aos moldes da sociedade patriarcal, tal qual o modernista:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caíram as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilizada e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena de devoração do planeta pelo imperativo de seu destino cósmico (ANDRADE, 2001, p. 106).

*O homem do pau-brasil* é dedicado a Glauber Rocha, talvez o mais oswaldiano dos cineastas brasileiros em relação à forma e ao discurso, também não lineares, subversivos e agressivamente alegóricos, nos quais a caricatura servirá para tentar abarcar o absurdo da ideia de Brasil em suas contradições.

Aquela irreverência e agressividade tinham um eco muito presente que era o Glauber, porque o Glauber tinha um comportamento engraçado, muito surpreendente, e que muitas vezes se aproximava das coisas do Oswald. De repente é como se fosse uma saraivada de flechas para todos os lados. Ele é uma metralhadora giratória, como o Glauber (ANDRADE, 1982).

Como um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade defendia a posição de que era necessário constituir uma arte nacional que se voltasse à exportação muito mais do que à importação das artes estrangeiras e das culturas colonizadoras. Ao celebrar um século de independência do país, os artistas modernos nacionais buscavam uma emancipação cultural, além da política, supostamente alcançada 100 anos antes. Procuravam também compreender o que era o Brasil e suas expressões próprias expandindo suas experimentações, já iniciadas nos anos 1920, no interesse pelo Cubismo e outras tendências abstracionistas que, por vezes, resgatavam a arte africana, polinésia ou outras culturas chamadas de selvagens. A busca pelas raízes nacionais e a inclinação de exportar o Brasil e devorar o inimigo estrangeiro (e colonizador) perfilaram o Modernismo oswaldiano que, mesmo diante de uma série de críticas, conseguiu se afirmar e se fortalecer até a contemporaneidade.

Talvez tal perfil duvidoso se deva, por exemplo, ao fato de que o *Manifesto antropófago*, tenha sido, por vezes, criticado e acusado de não consistir em um sistema teórico confiável por sua multiplicidade de tendências. Até mesmo pela razão de fundir Psicanálise, Marxismo, Arte Moderna, Literatura, História, entre outras áreas de conhecimento também exploradas e incorporadas em seu *corpus* a respeito da complexidade da cultura nacional, o escritor modernista tenha sido tão duramente atacado pela crítica a ele contemporânea. Tal aura controvertidamente oswaldiana foi preservada em detalhes do filme, seja nos diálogos que congregaram trechos de obras modernistas emblemáticas, ou em passagens da vida das personagens históricas. Fatos que, muitas vezes, suscitam dúvidas quanto a sua origem devido à tentativa incessante de tradução da figura mítica de Oswald - e de seu estilo, sejam cacoetes ou vícios. Toda a orquestração entre a obra do modernista e a mais adequada solução fílmica se deveu também à contribuição de Alexandre Eulálio, co-roteirista argucioso e profundo conhecedor da obra do modernista, de modo a garantir um texto

apurado, detentor da melhor adequação entre a biografia e o biografado em tão rico contexto histórico.

De fato, toda a *mise-en-scène* é permeada por uma atmosfera oswaldiana, inclusive quando não há referências diretas à obra do modernista. O cenário de Hélio Eichbauer e Adão Pinheiro serviu para recriar, nos ambientes, em sua maioria internos, aquela realidade de São Paulo das primeiras décadas do século XX, já que as externas dos anos 1980 pouco remeteriam àquela ambientação à época do escritor. Além disso, diálogos totalmente extraídos das obras de Oswald de Andrade, ou, ainda, adaptados, e também as cenas dos livros de memórias foram mesclados para a compilação dos elementos utilizados no roteiro de Joaquim Pedro, com a colaboração também de Leonor Souza Pinto. O superenquadramento da primeira cena, com a dança de Diva/Isadora Duncan também contribui para sugerir uma concepção que ultrapassa o realismo, e o supera em soluções imprevisíveis, tanto para recriar espaços pouco plausíveis sugeridos pela obra de Oswald, quanto pela precariedade existente, esta velha conhecida do cinema nacional.

De qualquer forma, a primeira cena remete a uma pintura que contrasta o fundo escuro com o vestido vermelho da atriz Juliana Carneiro. Logo a seguir, o encontro no camarote da bailarina Isadora Duncan, no Teatro Municipal de São Paulo e a confissão de que ela só sobrevivera porque sua mãe havia se alimentado de ostras e champanha gelada sugerem que a presença de uma Vênus pós-moderna também estaria inspirando, com sua aparição de deidade mitológica, a arte moderna brasileira. Esta seria a primeira alusão antropofágica à deglutição de uma cultura clássica, a servir então como alusão à encenação que já se desvinculara de qualquer comprometimento com a fidelidade na reprodução da trajetória do escritor. E essa cinebiografia fictícia já promove um distanciamento diegético na livre interpretação de cada um dos lugares ali recriados.

A própria movimentação de câmera, como um lugar expressivo, sugere a transmutação quase mágica de uma realidade, isentando Oswald de Andrade de sua constituição histórica e tornando-o uma figura mítica apta a recontar e desnudar a formação da cultura brasileira, ao mesmo tempo, muito calcada em seus célebres intérpretes modernistas, mas também em diversas nuances e estereótipos da tradição nacional, levantando a complexa questão da identidade brasileira. A vinculação dos anos 1920 ao início dos anos 1980, quando o filme foi realizado, é inevitável. Assim também como compreender aquela recente caminhada à abertura política - à época do longa-metragem - em paralelo à retomada, por Joaquim Pedro de Andrade, de um tema abordado ainda no conturbado final dos anos 1960 - a denúncia da hipocrisia social tão ancorada nas raízes da história de uma elite conservadora do país e responsável pelo apoio e pela manutenção dos desmandos pós-Golpe.

O elo entre os dois períodos é propositadamente inevitável e em nada revela uma novidade aos conhecedores do cinema de Joaquim Pedro de Andrade. Basta ser lembrado o caso do longa *Os inconfidentes* que já aludia à tortura e ao estado de tensão presente na ocasião em todo o país quando pretensamente tratava de uma questão enterrada na História. A Antropofagia - que, em *Macunaíma*, também se volta para uma reflexão sobre o momento histórico presente - retorna em *O homem do pau-brasil* como a certeza de que ainda era preciso devorar os inimigos e reinterpretar o Brasil. O tema do Modernismo como interesse primordial de *O homem do pau-brasil* abre-se a novas discussões. Não seria somente o Modernismo, como estética, que serviria para a compreensão do país, mas a investigação despertada por este movimento artístico que poderia estar vinculado à nova concepção de uma possível proposta de compreensão de uma ideia de nacionalidade, continuamente construída e perpetuada pelos protagonistas de maior destaque na história nacional, os artistas, verdadeiros atores políticos. Desse modo, visionários capazes de atuar na sociedade antevendo seus principais entraves.

Os trópicos do atraso se configuram, no filme, como algo ainda propenso a ser desvendado. E tanto Oswald de Andrade como Joaquim Pedro de Andrade se dispõem a decifrá-los questionando-os incessantemente, mesmo considerando suas origens na elite brasileira e, por isso mesmo, detentores de uma certa missão de explicar e desmistificar a nação, desde os primórdios da formação da História do país. A solução, após a retomada da reconstituição do caminho de Oswald de Andrade, com o Matriarcado de Pindorama, é metaforicamente o descerramento da tese do modernista, ao afirmar-se que, somente livre de toda a castração imposta pela presença do falo e da virilidade patriarcal, é que o indivíduo poderá se reconhecer de modo independente, como nas eras primitivas.

A própria sintaxe do filme também é fragmentada, de modo a simular a deglutição da força do inimigo, numa chave antropofagicamente oswaldiana - seja este inimigo o colonizador histórico ou outro, de conotação mais contemporânea ao cineasta, seguindo uma vertente de crítica política e social. E essa linguagem é adotada para representar tais problemas, por meio das alternâncias de tom e de estilo, culminando no caos, ou no *nonsense* narrativo que tenta refletir a formação insólita do país. Da mesma maneira, a ambientação é também fragmentada e o relato não é linear, e se comporta como uma exposição de elementos que não atende a uma necessidade ordenadamente cronológica, mas muito mais voltada, assim, a uma abordagem de cunho psicológico ou de rememoração, tanto do autor do filme, quanto do próprio biografado, Oswald. É preciso salientar que todo relato que alude à memória também se refere a uma possível recriação da mesma, ou seja, Joaquim Pedro, seguindo, ou não, os passos de Oswald de Andrade, enveredou pelas mesmas incertas trilhas de seu objeto.

Isso aparece, por exemplo, na escolha dos atores. Muitos com os quais o cineasta já havia trabalhado em realizações anteriores, e quase nos mesmos papéis. Por exemplo, Dina Sfat, a Ci guerrilheira e viril de *Macunaíma* - e que

já era uma devoradora de homens - reaparece na figura de Branca Clara, com a mesma predisposição, em sua reedição de Tarsila do Amaral. Em *O homem do pau-brasil* também encarna a personagem que mescla o máximo entre a sofisticação e a deselegância da indiscrição, afirmando que todos os homens que já se aproximaram dela haviam falhado sexualmente. É possível também traçar uma aproximação entre a cena na qual Macunaíma fica em casa deitado na rede enquanto Ci vai guerrear; e a que Tarsila fica pintando a tela *Abaporu* - símbolo caro ao movimento Antropofágico - ao passo que Oswald masculino-Serafim diz, ao telefone, a propósito do tintureiro a esperá-lo, que só estará apto a recebê-lo "amanhã às três e meia" (ANDRADE, 1972, p. 176), numa reedição do preguiçoso personagem de Mário de Andrade.

Grande Otelo, o Macunaíma negro da produção de 1969, retorna na personagem do príncipe Tourvalou de Blesi, um "magnífico exemplar de nossas raízes culturais"<sup>9</sup> - que, numa passagem hilária, falando francês, explica sua origem em um "pedacinho da África no Brasil". Após a narração feita por Tarsila/Branca Clara de que aquela tela era a tentativa de reprodução de suas reminiscências acerca de sua ama de leite, o "africano/europeu" reconhece, no quadro *A negra* (1923), seus antepassados: "Mais c' est vovó!" Cena que acontece um pouco antes de Paulo Prado observar: "O que é que temos hoje no Brasil? Uma filosofia de senzala entrelaçada nas profundezas do caráter nacional". Mote que remete à célebre obra de Gilberto Freyre<sup>10</sup>, personagem já contemplado por Oswald de Andrade em sua pesquisa intitulada "Herói de Apipucos" como um colaborador do Modernismo:

E se encontra também com os intelectuais de São Paulo, que paralelamente vêm com ele lutando por um Brasil autêntico e novo, desde 22. Nessa época, agimos como semáforos, anunciando o levante

---

<sup>9</sup> Fala da personagem Paulo Prado, aos 58'35".

<sup>10</sup> *Casa-grande e senzala* (1933).

de Copacabana, a revolução de 24, a Coluna Prestes e afinal o tumulto dos tempos novos (ANDRADE, 1992, p. 88).

Paulo José, o Macunaíma branco, também retorna em *O homem do pau-brasil* como o mensageiro que lê a *declaração de amor* de Oswald/Serafim a Tarsila/Branca Clara/Dinorá (ANDRADE, 1972, p. 176). Declaração esta que nada tem de lisonjeira, provocando-a a interromper a leitura do mensageiro para a inserção inventiva, na missiva do amado, de um final digno de musa poderosa que não se deixa abater e nem se desmoralizar em situação alguma. As personagens dos padres jesuítas também remontam, de certa maneira, a outra obra de Joaquim Pedro, seja com o cônego Luís Vieira, de Nelson Dantas, ou com o delator Joaquim Silvério dos Reis, interpretado por Wilson Grey, ambos presentes em *Os inconfidentes* (1972). Figuras que voltam de forma paródica, novamente, para discutir a política nacional por meio da religião, como é comum desde os tempos da colonização, especialmente, com as figuras dos padres jesuítas, grandes protagonistas da história nacional e, por consequência, de um certo cinema de formação ridicularizado pelo cineasta.

Os jesuítas, a bordo do navio Rompe-Nuvem, participam do jantar profano dos modernistas e de seus companheiros entusiastas, fazendo das hóstias petiscos sacros que temperam a ceia - a cada comentário, menos santa. O jesuíta de Wilson Grey traz à cabeça uma hóstia como quipá e, junto ao jesuíta de Nelson Dantas distribui uma série de ensinamentos duvidosos aos jovens noviços. Além disso, ainda tenta burlar a alfândega, na volta ao Brasil, trazendo na bagagem - "velhos caixotes de religiosos" - diversas *especiarias* da França exportadas ao terceiro mundo, ainda colonizado. Isso se confirma na aquisição de apenas "30 vidrinhos [de perfume francês]" - como alega a personagem Dona Azeitona (referência a Olívia Guedes Penteado, ilustre representante da elite paulista incentivadora do Modernismo) -, alegorias da manipulação consumista de produtos estrangeiros que tanto seduzem os endinheirados.

Por fim, a presença de Luís Linhares, como Paulo Prado, lembra muito a do galante poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, do filme *Os inconfidentes* (1972); assim como Carlos Gregório, com seu Graça Aranha, remete ao inconfidente especialista em Mineralogia José Álvares Maciel - também do longa de 1972 -, querendo promover revoluções no Brasil, partindo apenas de sua vivência no exterior, que nada dizia a respeito das verdadeiras terras brasileiras e de toda a dificuldade nelas arraigada. Ambos, personagens que idealizam o país por meio de soluções e concepções frívolas e ineficazes.

Blaise Cendrars, no filme, *Blaise Sans Bras*<sup>11</sup>, quase é impedido de entrar no país, ao passar pela imigração, pelo fato de que o Brasil precisava de "mão de obra", ao que Tarsila/Branca Clara logo corrige "Não é imigrante, é turista!" Ambos mostram o humor corrosivo de Joaquim Pedro aludindo à questão de que o imigrante vem para trabalhar e o turista, para gastar. Essa terra, antes explorada, aprendeu a tirar proveito do outro. Sendo assim, existe a ambiguidade aí deflagrada do pensamento dos intelectuais do século XIX, afeitos às ideias deterministas, a conceberem a presença do português - ou do colonizador estrangeiro - em meio a uma natureza exótica e pitoresca, exercendo sobre ela a dominação implacável ou cedendo aos seus encantos traiçoeiros. A natureza brasileira sempre revelou-se como perigosa e devoradora dos que aqui se aventuraram ingenuamente constituindo indivíduos a serem corrompidos pelo meio (CANDIDO, 2004). Não é o caso de *Blaise Sans Bras*, como pode-se apreender na declaração da diva modernista. Todos sabem ao que veio aquele poeta europeu, para dominar, como de praxe em se tratando da origem do país. Essa passagem também alude à reflexão sobre o poderoso discurso ideológico sempre exercido pelos intelectuais, dispostos a traduzir e dar voz ao Brasil.

---

<sup>11</sup> Numa alusão ao acidente que vitimou o escritor suíço fazendo-o perder o braço, na Primeira Guerra Mundial.

A passagem do escritor franco-suíço pelo país e sua grande amizade com os modernistas é muito trabalhada na cena em que descrevem a ele o Carnaval. Ou ainda na representação de sua grande expectativa por fazer cinema nessas terras. Joaquim Pedro descreve cada uma das passagens de maneira muito ferina, problematizando continuamente o papel do artista e a função de se fazer arte, sobretudo o cinema - no Brasil. Blaise Sans Bras, em dado momento do passeio com Dona Azeitona, e Paulo Prado, se maravilha com as riquezas de São Paulo exclamando: "É grandeza demais! Dá vertigem imaginar que um arbusto desses comprou um novo arranha-céu em São Paulo, [e] que um outro trouxe para Santos um navio abarrotado de todo o luxo da Europa... É incrível! Mas por que tanto café? Por que essa desesperada necessidade de intoxicação de todos os povos, de todas as épocas?" Ao que responde sua interlocutora: "Outros tempos, outros tóxicos. Como dizem nossos amigos modernistas, o negócio agora o *export import* de carne humana: grandes frigoríficos, enormes abatedouros e a canalha enlatada." E, em apenas duas falas, já se veem condensadas as maiores correntes do pensamento modernista: a do pau-brasil e a da antropofagia, ou, numa interpretação sociológica, referências diretas à contínua exploração da miséria de um povo cada vez mais dominado por um outro colonizador, a exclusão social exercida por um sistema econômico que elege poucos privilegiados servidos por muitos indivíduos enlatados pela reificação.

A música incidental "O negro tá molhado de suor/Trabalha trabalha negro/O negro não pode mais trabalhar"<sup>12</sup> também alude à transição da mão de obra escrava para a mão de obra dos imigrantes, e à transferência do Nordeste - grande fonte de riqueza de exportação do país (cultura canavieira), desde o descobrimento até o final do século XIX - para São Paulo (cultura cafeeira), no início do século XX, e o florescer de uma nova metrópole, como o berço do

---

<sup>12</sup> Trecho da canção "Terra seca", de Ary Barroso, gravada pela primeira vez pelo grupo Quatro Ases e um Coringa, 1943.

Modernismo brasileiro. Ou, como disse o poeta modernista, no poema "Brinquedo": "Hoje a roda cresceu/Até que bateu no céu/ É gente grande que roda/ Mando tiro tiro lá" (ANDRADE, 2006, p. 48).

Todo o filme se baseia, sob esse ponto de vista, em uma devoração de diversos traços modernistas, inclusive aqueles já utilizados e incorporados ao cinema de Joaquim Pedro de Andrade. Diante de todos esses indícios e também da própria declaração do cineasta, seu interesse pela obra de Oswald de Andrade coincidiu com o início das pesquisas para a realização de *Macunaíma*. Sendo assim, seus filmes, a partir de então, começam a refletir características mais ou menos similares no tratamento:

Eu me interesso de uns tempos para cá por coisas que aparentemente não dão filme. É uma provocação que a gente se faz para cair num terreno cheio de obstáculos, mais divertido e mais criativo. Foi um pouco assim que fiz o Oswald. Não estou mais interessado no cinema como instrumento, mas sim como objetivo. E, como Oswald, mais aberto, desarmado e solto na maneira de compor a conversa (ANDRADE, 1982).

A influência da figura de Oswald, sem dúvida, a partir de *Macunaíma* se afirma com grande liberdade e provocação na cinematografia de Joaquim Pedro. Aquela poesia nacional que almejava criar uma indústria de exportação artística, independente das tarifas de importação, encontra muitas semelhanças com a própria trajetória do Cinema Nacional e essa ideia de cinema-poesia-pau-brasil foi aproveitada com vigor pelo longa de 1981. Ainda mais por remeter a questões cruciais na história e no desenvolvimento do cinema brasileiro, sobretudo a partir do endurecimento do regime militar e sua derrocada refletida na própria falência da sociedade. Tornava-se assim ainda mais necessário fazer da *blague* uma tentativa não só de resistência, mas de paródia renovadora dos anti-heróis - Oswald-Macunaíma-Joaquim - em busca da

muiraquitã redentora como possibilidade de desvendamento das mazelas do país.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. O homem do pau-brasil, *Jornal A Noite*, 14 dez., 1925, Mês Modernista, p. 1.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. [Trechos de entrevistas.] DVD do filme *O homem do pau-brasil*. Filmes do Serro - Rio de Janeiro. Catálogo. 2009. 15 p.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. O matriarcado antropofágico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 mar., 1982. Ilustrada, p. 28.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Sob as ordens de mamãe*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

EULÁLIO, Alexandre. O homem do pau-brasil na cidade dele. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 77-86, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global, 2006.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro. Video Filmes, 1969. 1 DVD (105 min), NTSC, color.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 5-39.

O HOMEM DO PAU-BRASIL. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro. Video Filmes, 1981. 1 DVD (107 min), NTSC, color.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro. Video Filmes, 1972. 1 DVD (80 min), NTSC, color.

Recebido em: 15 de outubro de 2015.  
Aprovado em: 6 de março de 2016.