

# JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE E O MODERNISMO

Ivan Francisco MARQUES\*

- **RESUMO:** Este ensaio propõe uma reflexão acerca dos nexos existentes entre o Cinema Novo e o Modernismo. Decisiva para a formação do cinema brasileiro moderno, a retomada do legado literário vanguardista a partir da década de 1960 se deu em múltiplas frentes: na experimentação formal, vinculada ao desejo comum de atualização; na adoção de uma ideologia nacionalista e anticolonialista; no envolvimento dos artistas com a cultura popular e com a luta política; nas leituras críticas a respeito do país e dos dramas enraizados na história brasileira. A reflexão se concentra em Joaquim Pedro de Andrade, diretor que realizou, do começo ao fim de sua obra, uma exploração contínua dos personagens, do ambiente, do ideário e das inquietações modernistas. No lugar do romance realista de 1930, tão caro ao Cinema Novo em sua primeira fase, o que inspirou a produção filmica de Joaquim Pedro foi a atitude transgressora, paródica, e as visões consideradas míticas, utópicas (mas, paradoxalmente, pessimistas) da geração de 1922.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade. Literatura e Cinema. Modernismo brasileiro.

Considerado “o grande momento” da produção cinematográfica do Brasil – o mais inventivo e de maior repercussão internacional –, o movimento cinemanovista foi também responsável pelo diálogo mais importante e radical já estabelecido no país entre as linguagens do cinema e da literatura. A história do cinema brasileiro foi atravessada por uma série de dificuldades e condicionada pelo subdesenvolvimento. Nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes, “o fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional”, ilustrando de modo agudo “a penosa construção de nós mesmos” que sempre marcou as manifestações culturais do país, “incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema” (GOMES, 1980, p. 29 e 77). Aos olhos do crítico, o cinema, em sua sucessão de ciclos interrompidos, tal como a própria nação brasileira, parecia estar sempre em formação. A falta de antecedentes (salvo Humberto Mauro, cujo nome foi invocado) e o esforço de eliminar o velho complexo de inferioridade em relação às

---

\* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-090 – ivanmarques@usp.br

outras artes também contribuíram para que os diretores do Cinema Novo tomassem como referência escritores dos decênios de 1920 e 1930, enraizando seus filmes ao mesmo tempo “numa realidade concreta e numa realidade literária”, conforme a expressão de Jean-Claude Bernardet (2007, p. 168-170).

Além do aproveitamento de títulos e enredos, o Cinema Novo buscou na moderna literatura do país os fundamentos de sua luta estética e política, engajando-se, como outras manifestações artísticas do período, na construção de uma cultura nacional-popular. Tanto na literatura como no cinema, a atualização artística foi pensada em sintonia com a busca da identidade nacional (daí a importância, em ambos os contextos, da “ida ao sertão”), que, em última instância, seria responsável pela contribuição original do país à cultura moderna. O intuito dos cineastas era descolonizar a produção de filmes, retratar a verdade do Brasil, filmar o povo usando uma linguagem condizente com a realidade do país, exatamente como propunha Mário de Andrade.

Com sua inquietação ao mesmo tempo estética e política, o Cinema Novo, em sua fase inicial, acabou por constituir uma exceção nas hostes da “arte participante”, pois aliou a pesquisa da cultura popular à experimentação de linguagem e à leitura crítica da realidade brasileira, esquivando-se das propostas simplistas dos militantes do Centro Popular de Cultura. A ruptura com a linguagem tradicional, mesmo nas produções mais comportadas, acabou dificultando o diálogo com o público. Mais que o ideal de comunicação, predominou entre os cineastas a atração pela dimensão expressiva, pelo “cinema de poesia”, construído à distância dos ditames da indústria, alvo que seria acentuado no final da década, com a eclosão do Cinema Marginal. Na definição desse estilo, pesou não apenas a influência de outros movimentos estrangeiros de renovação do cinema, mas sobretudo o retorno das preocupações modernistas.

Do curto-circuito entre “a retomada criativa do Modernismo e a pedagogia política”, resultou, no juízo de Ismail Xavier (2007, p. 7), “o enorme saldo positivo do movimento”, pois foi “a adoção do princípio de autoria que definiu – em nítida tensão com as cobranças pela ‘correção’ do recado político urgente – a forma dos seus melhores filmes, sua estética”. A respeito de Deus e o diabo na terra do sol (1964), observou o crítico: “A incorporação de Villa-Lobos liga de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro” (2007, p. 115). Daí o íntimo parentesco entre o texto “Uma estética da fome”, publicado em 1965 por Glauber Rocha, e o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, que data de 1928, ambos afirmando a existência de um imaginário “bárbaro e nosso” que deveria ser o crivo das relações políticas e culturais do país com o mundo.

A história do Modernismo brasileiro costuma ser dividida em duas fases. Considerada heroica tanto por suas lutas como pelos mitos que teria produzido, a primeira fase se estenderia de 1922 até 1928, quando são publicados o livro

Macunaíma, de Mário de Andrade, e o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. A partir da Revolução de 1930, esse “momento estético”, na expressão de João Luiz Lafetá (2000), daria lugar a uma literatura mais enraizada e madura, o “momento ideológico” do Modernismo brasileiro. De modo análogo, mas com sentido contrário ao da cronologia modernista, a história do Cinema Novo também é comumente dividida em duas fases. Antes do golpe militar de 1964, os diretores construíram uma visão épica do Brasil, ambientada em sertões e favelas, embebida das discussões sobre o nacional e o popular, ainda que a liberdade do “cinema de autor” e a radicalidade da nova linguagem pudessem entrar em desacordo com os princípios da arte engajada. De acordo com Randal Johnson (1982, p. 67-68), o período iniciado no governo de Juscelino Kubitschek – caracterizado por expansão econômica, nacionalismo e agitação política – não é muito diferente dos anos 1920, tendo o Cinema Novo acrescentado ao ideário modernista a “consciência do subdesenvolvimento”, surgida na década de 1930, após a fase inicial do movimento<sup>1</sup>.

Depois do golpe, entretanto, o malogro da experiência política e do nacionalismo populista provocou nos cineastas um movimento fortemente autocrítico e iconoclasta, conduziu à destruição das formas e reconsideração dos valores inicialmente defendidos. Apenas nesse segundo momento, ocorreu pela primeira vez uma relação direta com o ideário de 1922. Nos primórdios do Cinema Novo, também em sintonia com a experiência do cinema neorrealista italiano, o diálogo privilegiou o romance realista dos anos 1930. Eis a conhecida formulação do manifesto glauberiano:

O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 1981, p. 16, grifo do autor).

Ao comentar, nos anos 1960, a nova arte cinematográfica brasileira, Otto Maria Carpeaux recorreu à mesma expressão que havia empregado antes para definir a obra de Graciliano Ramos: “realismo crítico da situação nacional”. O Cinema Novo, na visão de Carpeaux, apresentava-se como uma “síntese de poesia e de crítica engajada” (*apud* BERNARDET, 2007, p. 15).

---

<sup>1</sup> Na configuração do projeto nacional-popular, conforme observou Renato Ortiz (1994, p. 45-50), foi decisiva a mediação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), cujo pensamento de oposição ao colonialismo e à alienação serviu de baliza para toda a produção cultural vinculada à esquerda nos anos 1960, estando também na base de dois documentos fundamentais do Cinema Novo: os textos “Uma situação colonial?”, de Paulo Emilio Salles Gomes, e “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha.

Na segunda metade da década de 1960, a metamorfose do Cinema Novo, resultante de duros embates com a história e das dificuldades cada vez maiores impostas ao realismo e à prática do engajamento, provocou o abandono da interlocução com o romance de 30 em favor de uma aproximação com o ideário iconoclasta de 22. Nesse período, tudo passou a estar contaminado pela influência de Mário e, especialmente, de Oswald de Andrade, visto então como o espírito mais anarquista, “dadaísta”, da geração. Em 1969, Glauber Rocha considerou “o Tropicalismo, a Antropofagia e seu desenvolvimento a coisa mais importante na cultura brasileira”. Apesar da sua preferência anterior pelo romance regionalista de 30, passou a ver na Semana de 22 “o início de uma revolução cultural no Brasil”, tendo sido Oswald, a seu ver, o expoente principal do Modernismo, com sua obra “verdadeiramente genial” (*apud* PARANAGUÁ, 2014, p. 157).

Tanto nos anos 1920 como nos anos 1960, o ponto de inflexão teria sido marcado pela experiência da derrota, obrigando os artistas dos dois períodos à superação das utopias ingenuamente concebidas a respeito do país. Com outra trama histórica, repete-se o mesmo enredo: a substituição da esperança pelo desencanto, o esvaziamento do horizonte de transformações. Diferentemente do período anterior ao golpe, marcado pelo engajamento e pelo desenvolvimentismo, no desfecho da década de 1960, com a “crise das totalizações históricas” (expressão de Ismail Xavier para definir a inflexão de Terra em transe), o diálogo dos cineastas se fez de preferência com o espírito crítico de Mário de Andrade em *Macunaíma* e *Amar*, verbo intransitivo, com a antropofagia e o deboche carnavalesco de Oswald de Andrade, ou com a visão negativa da aristocracia rural exposta nos romances *São Bernardo* e *Crônica de uma casa assassinada*, adaptados respectivamente por Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. Todas são obras críticas, melancólicas, desencantadas. No que diz respeito à retomada do Modernismo, parece ter interessado aos cineastas mais a sua crise (ou transe) do que as ilusões do projeto vanguardista instalado em um país cuja modernização, seja no início do século XX, seja nos tempos do “milagre econômico”, trazia sempre os vícios da tradição e os obstáculos do atraso.

O Modernismo renasceu e floresceu em plena ditadura, atualizado em diversas frentes. Como observou Frederico Coelho (2012, p. 99), “foi contraditoriamente na ascensão de um governo ditatorial que a Semana de Arte Moderna e seu caráter iconoclasta contra uma ordem estabelecida ganharam destaque”<sup>2</sup>. De acordo com Sylvie Pierre (1993, p. 22), “toda a dinâmica modernista verdadeira é uma dinâmica de explosão das formas”, que teria se instalado no Cinema Novo como resultado da violência da ditadura, presente em filmes como *Terra em transe*, *Macunaíma*,

---

<sup>2</sup> A observação faz lembrar o dado paradoxal registrado em 1970, no ensaio “Cultura e política: 1964-1969”, por Roberto Schwarz (2008, p. 71): “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”.

Os inconfidentes, Azylo muito louco, entre outros. Podemos acrescentar à lista O desafio, de Paulo César Saraceni, primeira reflexão sobre o malogro da esquerda, no qual um dos personagens desabafa: “somos destruidores como os escritores da Semana de Arte Moderna”. A destruição, essa pulsão tão associada ao Modernismo (a despeito de o movimento ter sido também construtivo), agora se impunha como algo dominante, voltando à cena porque os filmes mencionados eram obras de vanguarda que nasceram “impedidas, constrangidas”, algo inexistente nos primórdios do Cinema Novo, quando estavam franqueadas a participação do artista e a possibilidade de ser realista, claro e objetivo.

Na verdade, no que diz respeito à consideração das produções iniciais do Cinema Novo como realistas e pedagógicas, o que a análise dos filmes revela, contrariamente, é a tendência ao uso da alegoria desde a primeira fase, como se pode constatar em filmes seminais como Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, e Os fuzis, de Ruy Guerra. Como observou Robert Stam, o Cinema Novo foi sempre alegórico, um discurso fragmentário que, a partir de situações microcômicas, evoca a totalidade do país (STAM; JOHNSON, 1995, p. 419). Aliado à pesquisa formal, esse traço, que lhe valeu a acusação de hermetismo, é que o distancia dos outros setores da produção cultural vinculada ao projeto nacional-popular.

De modo análogo, o propalado otimismo dos primeiros filmes não resiste a uma análise mais cuidadosa: a crença no futuro é problemática mesmo em Deus e o diabo, no qual a forma filmica revela um hiato entre o “sertão” (o presente) e o “mar” (o futuro) dos sertanejos (XAVIER, 2007, p. 91). Antes de Terra em transe, o diagnóstico da “nação-problema” já se apresenta no filme que precede o golpe militar e o fracasso da esquerda. Em Vidas secas, Nelson Pereira dos Santos conservou o caráter cíclico da obra original de Graciliano Ramos, indicando a ausência de movimento dos retirantes, mesmo em sua marcha esperançosa, e por meio dela a imobilidade da história social brasileira. Contrariamente à interpretação convencional da simbologia da estrada, o que essa imagem indica, em filmes tão diferentes como Os cafajestes, de Ruy Guerra, e O padre e a moça, de Joaquim Pedro de Andrade, é a falta de rumos, a impossibilidade de ação, a indecisão dos personagens.

Assim, desde a primeira fase, dita otimista, do Cinema Novo, observam-se em embrião as características que serão radicalizadas depois da desilusão histórica, a saber, a tendência ao discurso alegórico, fragmentado, e a problematização do destino nacional. Tais traços estão evidentemente relacionados (a alegoria é um modo de exprimir a crise provocada pela descoberta do “país real”) e fazem ver como a produção cinemanovista, desde os seus primórdios, esteve profundamente enraizada no Modernismo. Se depois de 1964, em contexto adverso, o aproveitamento desse legado ficou ainda mais evidente, isso não se deve a nenhuma ideologia nacionalista, àquela altura definitivamente superada, mas ao fato de a crença no

futuro e o impulso formativo também terem sido anteriormente postos em questão pela geração de 1922, especialmente pelo autor de Macunaíma.

Entre as trajetórias do Modernismo e do Cinema Novo, podemos dizer então que há uma diferença importante e uma notável inversão: a plena retomada do Modernismo que veio antes, o de 22, ficou para depois na trajetória do Cinema Novo, para a fase mais dilacerada e aguda do movimento. A guinada dos jovens diretores, deixando o neorrealismo em favor de um discurso francamente vanguardista, põe às avessas o sentido da evolução histórica do Modernismo entre as décadas de 1920 e 1930, fazendo a experimentação suceder à mimese realista do romance de 30 e a “rotinização” (institucionalização) do Modernismo aparecer antes da recuperação de seu “heroísmo”, de seu espírito de ruptura. Os filmes produzidos a partir de meados dos anos 1960, na segunda etapa do Cinema Novo, priorizam o diálogo com os escritores da primeira etapa do Modernismo, neles buscando lições de iconoclastia e inspirações para pensar “apocalípticamente” o país. O que essa inversão revela? O Modernismo de 22 seria menos ingênuo e acrítico do que se tem falado, isto é, teria superado as esferas do mito e da utopia na construção de suas imagens do Brasil? O romance de 30, por sua vez, a despeito do “realismo crítico” de autores como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, conteria um repertório de mitos mais adequado ao exercício da arte política, da arte como instrumento, sendo menos crítico do que supõem os historiadores da literatura brasileira?

Os estudiosos do romance de 30 têm enfatizado como traços fundamentais do período a superação do ímpeto progressista e das visões de caráter mítico e abstrato (a metrópole, a selva, o caráter nacional etc.), produzidas no decênio anterior, em favor de construções mais realistas e engajadas. Para essa leitura, contribuíram em parte os próprios modernistas: Mário de Andrade, ao acusar o absenteísmo de sua geração na conferência “O movimento modernista”, de 1942, e Oswald de Andrade, ao repetir as palavras do prefácio de Serafim Ponte Grande (1933) num discurso pronunciado em 1944, em Belo Horizonte, advertindo que o Modernismo, “com seus compromissos de classe no período áureo-burguês”, teria sido “um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira” (*apud* FONSECA, 2007, p. 281).

No entanto, convém lembrar que o aparecimento de Macunaíma (1928), essa combinação de mitologia e sátira, bem como dos volumes Brás, Bexiga e Barra Funda (1927), de Antônio de Alcântara Machado, e Os contos de Belazarte (escritos por Mário de Andrade entre 1923 e 1926, mas só publicados em livro em 1934), todos com personagens fracassados, vivendo às margens do “futurismo paulista”, já indicavam claramente o esvaziamento dos ideais utópicos da geração de 1920. A mesma negatividade pode ser colhida nos romances paródicos e autocríticos de Oswald de Andrade, bem como na poesia dramática e pessimista do jovem Carlos Drummond de Andrade, obcecado pelas imagens do *gauche*, da “vida besta” e da



“pedra no meio do caminho”. A temática da inércia, da indefinição e da derrota é recorrente na literatura modernista.

Esses traços do Modernismo tornam-se bastante evidentes na investigação dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), o diretor mais direto, e mesmo umbilicalmente, ligado à herança do Modernismo. Essa ligação ocorre ao longo de toda a sua carreira como cineasta e se estabelece de múltiplas formas, não só por meio de adaptações de obras literárias de Mário e Drummond, mas também pela realização da cinebiografia de Oswald de Andrade, seu último longa-metragem, e de documentários e reportagens a respeito de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e Pedro Nava, além das produções de naturezas diversas que focalizam aspectos centrais da cultura modernista – seus antecedentes históricos, mitos e utopias, como o futebol e a cidade de Brasília. Como fundamento dessa teia de relações, fazendo par com a pesquisa estética, destruidora e iconoclasta, havia o interesse permanente pela realidade local, tantas vezes reafirmado pelo cineasta: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil” (*apud* PARANAGUÁ, 2014, p. 120).

Se o Cinema Novo foi o “capítulo 2” depois da Semana de Arte Moderna, como exprimiu Glauber Rocha, o diretor mais “modernista” do movimento foi, sem dúvida, Joaquim Pedro de Andrade. Sua obra constitui, do começo ao fim, uma interlocução permanente com o Modernismo. Desde a época em que o Cinema Novo realizava seus filmes realistas e engajados, inspirando-se na literatura de 30, Joaquim Pedro já se dedicava a fazer do seu trabalho cinematográfico um diálogo com o vanguardismo de 22. Essa ligação precede, portanto, a fase final do movimento, quando foi assaltado pela onda antropofágica e tropicalista, e também vai além desse período mais forte de retomada e revalorização do Modernismo, estendendo-se até a década de 1980.

Nascido e criado em berço modernista, o diretor deixaria claro seu pertencimento a essa tradição também em outros filmes, como *Os Inconfidentes* (1972), autocrítica da intelectualidade de esquerda que parece juntar no mesmo barco os poetas do século XVIII, os modernistas e os cinemanovistas, e o curta-metragem *O Aleijadinho* (1978), produzido em parceria com Lúcio Costa. Assim como *O Padre e a Moça*, os dois filmes são ambientados em Minas Gerais e interessados na tradição barroca, fazendo ecoar os valores defendidos pelo pai do cineasta, Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), amigo íntimo dos escritores de 22 e um dos responsáveis pela institucionalização do seu legado nos tempos do Estado Novo. O grupo de intelectuais, artistas e arquitetos que, desde a década de 1930, orbitava em torno do dr. Rodrigo – ao lado da geração de críticos da revista *Clima*, fundada em São Paulo no início dos anos 1940 – foi responsável pela consagração do Modernismo como marco zero da história cultural brasileira. O apoio do SPHAN foi importante para a produção de filmes pioneiros do Cinema Novo – como *Arraial do Cabo* (1959), com

direção de Paulo César Saraceni e produção de Joaquim Pedro. Porém, na época do Estado Novo, o que se pretendia, por meio de órgãos como o SPHAN, o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), era o reconhecimento do passado, a construção da nacionalidade e a celebração da grandeza do país – exatamente os valores contra os quais se voltará o diretor de Macunaíma.

Daquele projeto de modernidade, daquela esperança no futuro do Brasil e da associação com os círculos de poder, pouco ou nada restou na trajetória do cineasta. Defensor do Modernismo, nos filmes ele se apresenta também como seu crítico e contestador – a mesma posição de Mário de Andrade na mencionada conferência de 1942. De modo análogo, o amor pelo Brasil, que considerava sua grande obsessão, não impediu que Joaquim Pedro apresentasse, em todas as fases de sua filmografia, construções negativas do país. É o que se vê em *Garrincha, alegria do povo* (1963), seu primeiro longa-metragem, no qual se mesclam a paixão pelos temas brasileiros e a denúncia da alienação.

No desfecho de sua conferência, Mário de Andrade (1974, p. 255) afirma: “não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição”. Uma declaração semelhante seria dada mais tarde por Joaquim Pedro: “Acho que só teríamos a ganhar se tornássemos a analisar o movimento de 1922 em relação ao que acontece atualmente” (*apud* VIANY, 1999, p. 165). Tal como na conferência de Mário, no depoimento do cineasta o que está em questão é a dificuldade dos artistas para equilibrar suas pretensões intelectuais com o desejo de seguir “processos especificamente brasileiros, comunicativos e desalienantes” – ou, nas palavras do autor de Macunaíma, contribuir para o “amplioramento político-social do homem”. Eis a principal lição assimilada por Joaquim Pedro: o Modernismo é um “processo intelectual complexo”, exatamente como o Cinema Novo, pois na produção dos filmes “há sempre um fator de alienação”. Foi certamente a percepção desse hiato entre o programa modernista e sua efetivação, travada pela expansão do capitalismo no país, que o levou a dirigir o documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967)<sup>3</sup>.

O filme de estreia de Joaquim Pedro, *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959), revela a intimidade do cineasta com os escritores que pertenciam ao círculo de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Ao mesmo tempo, mantém diálogo estreito com as obras dos retratados – o lirismo “humilde” do “poeta menor”, calcado nas inspirações do cotidiano, e o interesse pela pequena história, que caracteriza a sociologia de Gilberto Freyre, com foco na esfera doméstica,

---

<sup>3</sup> Sobre esse curta, cujo primeiro título foi *O Brasil em Brasília*, declarou o cineasta em entrevista de 1983: “A ideia era mostrar que, por melhor que fosse a intenção dos arquitetos e urbanistas, não se poderia praticar urbanismo de mão cheia num contexto de injustiça social como o brasileiro – o contexto penetra nas fronteiras urbanas” (*apud* VIANY, 1999, p. 265).



informal. Comentando especialmente a parte dedicada a Manuel Bandeira, a poeta Ana Cristina Cesar observou a enorme distância de Joaquim Pedro em relação aos documentários oficiais, que tendem à monumentalização e à concepção da literatura como algo sublime e solene. Ao eliminar o narrador tradicional e as informações biográficas, deixando em destaque apenas a poesia e a voz do poeta, o diretor consegue “refazer, no plano da linguagem cinematográfica, o processo literário” (CESAR, 1999, p. 69).

Já na parte de Gilberto Freyre, embora Eduardo Escorel (2005, p. 89) tenha enfatizado a “reverência filial” e o “tratamento afetuosos” destinado a orgulhar o pai, o que se nota é a construção de um olhar crítico, comum entre intelectuais de esquerda, a respeito do sociólogo visto como representante da sociedade elitista e patriarcal. A visão irônica a respeito do conservadorismo dos intelectuais voltaria mais tarde, com muito mais irreverência, no filme *Os Inconfidentes*. Portanto, podemos afirmar que a obra de Joaquim Pedro, desde o início, tende à dessacralização, atitude típica, aliás, da cultura modernista. Essa tendência marcará também o método empregado em suas adaptações de obras literárias. O procedimento, como ressaltou Gilda de Mello e Souza (1980, p. 195), é sempre o da reelaboração crítica: “prisioneiro da tradição, Joaquim Pedro não pode, no entanto, render-se à leitura respeitosa e submissa do texto”.

A esse dado fundamental, o nexos com Mário, Oswald, Drummond, Bandeira, Lúcio Costa e companhia, possivelmente estarão ligados outros traços que também distinguem a obra de Joaquim Pedro de Andrade no contexto da produção cultural engajada do início dos anos 1960, como a opção por levar às últimas consequências o conceito de “cinema de autor”, formal, refletido, arriscando-se em projetos cheios de obstáculos, sempre em busca de uma linguagem essencial e depurada que, segundo uma opinião recorrente, tornava o seu cinema mais próximo da poesia. O filme *Couro de gato* (1961), que se distancia do panfleto e do populismo predominantes nos demais curtas de *Cinco vezes favela*, foi chamado por Eduardo Escorel de “filme-poema”. Sobre o documentário *Garrincha, alegria do povo* (1963), Glauber Rocha afirmou que se tratava de “um poema épico, maior do que todos até hoje escritos na literatura brasileira”. O *padre e a moça* (1966), por sua vez, levou o crítico Maurício Gomes Leite a considerar Joaquim Pedro como “o primeiro poeta do cinema brasileiro” (*apud* ARAÚJO, 2013, p. 132, 176 e 249).<sup>4</sup>

Nesse seu primeiro longa de ficção, o diretor se arriscou na adaptação de um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado quatro anos antes em *Lição de coisas* (1962), livro que representa em si mesmo uma retomada da experiência modernista, marcando, antes do memorialismo de Boitempo, o retorno do poeta à sua província mineira e à experimentação estética da década de 1920. Em *Lição de*

---

<sup>4</sup> A respeito da ligação do cinema de Joaquim Pedro com a arte poética, cf. também o trabalho de Meire Oliveira Silva, *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade* (2016).

coisas, após a “estação neoclassicizante” (expressão de Haroldo de Campos) e o lirismo filosófico dos anos 1950, Drummond também relançou, por assim dizer, as bases de sua poesia participante: o verso livre, a fala coloquial, a temática rebaixada, a justaposição de imagens do presente e do passado, à maneira de Pau-Brasil. Ressalte-se ainda a recuperação dos poemas narrativos, a começar pelo próprio “O padre, a moça”, que também indicam a imersão no tempo histórico, uma das marcas de sua poesia social (não por acaso, o livro de 1962 traz composições sobre Mário de Andrade e Charles Chaplin, ambos homenageados em *A rosa do povo*, de 1945). Ocorre aí, portanto, nas palavras de José Guilherme Merquior (2012, p. 274), uma “reintegração do ‘fazendeiro do ar’ nas suas raízes”, espécie de busca arqueológica de um Brasil profundo, caracterizado pela estagnação. Esse cenário e essa temática é que despertaram o interesse de Joaquim Pedro de Andrade. A paisagem mineira pode ser considerada, ao lado do cenário urbano e cosmopolita de São Paulo, como um lócus central do Modernismo brasileiro.

A adaptação, porém, desde o título, apresenta inúmeras dissonâncias. As narrativas não coincidem: o poema começa por onde o filme acaba. O ambiente, o enredo e os personagens criados por Joaquim Pedro (certamente tomando por base também o romance intimista de escritores como Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Autran Dourado) são discrepantes em relação ao poema. O andamento rápido dos versos de Drummond (que imitam a fuga do padre e da moça), bem como a abertura dos espaços, enfatizada por uma sonoridade também aberta, tudo isso se distingue do ritmo lento, dos planos estáticos e do ambiente sombrio que caracterizam a obra cinematográfica. Mas a presença drummondiana no filme é facilmente reconhecível, não só no estilo poético, depurado, como também no ímpeto de revelar uma tradição arcaica e uma sociedade decadente sob as aparências da modernização. Realizado por meio da adaptação da poesia de Drummond, o cruzamento com o Modernismo servia não ao canto otimista do “país novo”, mas à representação crítica do “país parado” e de sua falta de rumos, por meio da qual se atestava a própria crise do Cinema Novo.

É notório o contraste entre *O padre e a moça* e as narrativas épicas da primeira fase do movimento. Em tom intimista, ali se concentravam, no dizer de Glauber Rocha (2004, p. 83), “a tristeza brasileira”, “os horizontes frustrados”, “a impotência dos ciclos precocemente destruídos”. A estrada aberta, símbolo da esperança nos filmes anteriores a 1964, aqui é o cenário de uma fuga incerta e desnordeada, que termina em desistência e rendição dos revoltosos. O enredo “amarrado” (claramente alegórico) e a *mise-en-scène* também aprisionada parecem aludir à própria atmosfera opressiva do golpe militar. Os termos empregados por Glauber – tristeza, frustração, impotência, destruição – são aqueles que irão caracterizar os “filmes desencantados” da segunda fase do Cinema Novo e as produções agressivas do Cinema Marginal. Ao mesmo tempo, Joaquim Pedro põe em evidência os impasses que, mesmo antes de 1964, já marcavam a trajetória

do Cinema Novo, especialmente a teleologia de Deus e o diabo na terra do sol, conforme já foi lembrado. Impasses que igualmente haviam sido experimentados pela geração modernista, com a qual o cineasta, variando drasticamente de estilo, continuaria a dialogar.

No final da década de 1960, como resposta à crise política, Joaquim Pedro filma *Macunaíma*, o maior sucesso de bilheteria do Cinema Novo. A obra mais importante do Modernismo serviu a Joaquim Pedro como base para a reflexão sobre o processo histórico brasileiro e a composição de uma das principais “alegorias do subdesenvolvimento”, expressão de Ismail Xavier (2012), concebidas pelo cinema na época do Tropicalismo e do endurecimento da ditadura. Na fortuna crítica a respeito da adaptação, produziram-se duas ideias fortes e contraditórias entre si: a sugestão de que o filme seria uma obra “antropofágica”, espécie de versão oswaldiana (carnavalizada) do livro de Mário de Andrade, e, em sentido diverso, a interpretação da obra de Joaquim Pedro como mais pessimista e desmistificadora do que o dinamismo alegre supostamente contido na rapsódia. No primeiro caso, ressalta-se o primitivismo; no segundo, sobressai o espírito crítico da adaptação e o rebaixamento da utopia primitivista, à qual o romance, desde sua publicação em 1928 até hoje, tem sido reiterada e imprecisamente associado<sup>5</sup>.

Se Glauber Rocha, José Celso Martínez Correa, Hélio Oiticica e, sobretudo, os artistas do Tropicalismo chegaram a reivindicar o legado da Antropofagia, Joaquim Pedro de Andrade, que se considerava distante da alegria tropicalista, acabou por enfatizar outra possibilidade de leitura do ideário oswaldiano. A comparação com o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, deixa evidente o viés crítico do aproveitamento feito por Joaquim Pedro. Nelson retorna às origens históricas da antropofagia e faz uma crítica ao colonialismo europeu, alinhando--se à proposta original. Já o diretor de *Macunaíma* não faz referência à antropofagia ritual dos tupinambás: as diversas manifestações de canibalismo que ocorrem no filme estão enquadradas numa outra dimensão, não mais de resistência, como no “Manifesto antropófago”, mas, ao contrário, de autodevorção – indicando uma “condição primitiva de luta” (canibalismo como sinônimo de capitalismo selvagem) –, e também, pela via do consumo desenfreado, de capitulação ao inimigo estrangeiro (*apud* HOLLANDA, 2002, p. 99). A modernização destrói culturas e esmaga os mais fracos. O agente da antropofagia não é mais o nativo (o brasileiro), mas o capitalismo internacional, representado

---

<sup>5</sup> Em 1928, em carta a Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade não só previu como lamentou a associação do seu livro, ainda inédito, ao “Manifesto Antropófago”, que acabara de ser publicado por Oswald de Andrade: “*Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago” (*apud* JOHNSON, 1982, p. 61). A associação com a Antropofagia e a estilística da prosa oswaldiana foi realizada especialmente por Haroldo de Campos no livro *Morfologia do Macunaíma*, cuja origem foi uma tese defendida em 1972, no quinzenário da Semana de Arte Moderna.

no filme pelo empresário Venceslau Pietro Pietra. A afirmação de que a sociedade moderna é ainda antropofágica (arcaica) também serve para a crítica do milagre econômico brasileiro. Na “autofagia” de Joaquim Pedro, não há espaço para ilusão ou utopia, nenhuma visão de futuro, nenhuma crença na história. Tal visão negativa da antropofagia como um fenômeno do capitalismo periférico, que se repete depois em outras produções cinematográficas dos anos 1970<sup>6</sup>, dirigidas pelos egressos do Cinema Novo e também por artistas do chamado Cinema Marginal, parece ter sido introduzida pelo diretor de Macunaíma.

Assim, a presença de Oswald na adaptação parece estar restrita ao humor debochado e irreverente, que seria radicalizado nos últimos filmes de Joaquim Pedro de Andrade. Mas tal alegria, segundo o diretor, nada teria a ver com a “onda tropicalista” (esta, sim, apaixonadamente oswaldiana), que sai desacreditada do filme. Duas providências, portanto, tornam-se necessárias: de um lado, desfazer a confusão entre a rapsódia de Mário de Andrade e a antropofagia, lançadas no mesmo ano de 1928, e, de outro, distinguir o filme de Joaquim Pedro da estética tropicalista, que também surgiram simultaneamente no final da década de 1960.

No que diz respeito ao diálogo com Mário de Andrade, a opinião mais recorrente é a de que a obra cinematográfica estabelece com o original uma relação crítica, desmitificadora, de que seriam provas tanto o enredo e o tratamento mais realistas como o desfecho trágico do “herói sem nenhum caráter”. O próprio diretor ressaltou que “o filme é mais agressivo, feroz, pessimista”, pressuposto reafirmado nos estudos pioneiros da adaptação feitos na década de 1970 por Randal Johnson e Heloísa Buarque de Hollanda:

O livro é mítico e representa uma síntese do nacional, através do folclore. Macunaíma é um herói por quem MA se apaixonou e jamais criticou e que, na sua versão final, sobe glorioso aos céus, onde se transforma numa estrela. Já o filme vê o herói com olhos críticos e o desmitifica, dando-lhe um fim de decadência e descrédito. (*apud* JOHNSON, 1982, p. 175).

A ideia de que, no contexto brasileiro, os modernismos tardios da década de 1960 seriam mais radicais (isto é, realistas e críticos) do que a revolução modernista que lhes havia inspirado é uma constante entre artistas e intelectuais do período. Nas páginas de *Cultura* posta em questão (1964-1965), Ferreira Gullar contrapõe dois Brasis, o de 1922, considerado “lírico” (otimista, superficial, pitoresco), e o de seu próprio tempo, visto como “dramático” e “político” (2002,

---

<sup>6</sup> A comparação entre os filmes de Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos foi feita por Luís Madureira (2005), Lúcia Nagib (2006) e Guiomar Ramos (2008). O depoimento de Joaquim Pedro de Andrade sobre a Antropofagia foi reproduzido no livro de Heloísa Buarque de Hollanda (2002, p. 99-111).

p. 103). No ensaio seguinte, *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), Gullar observa que aos modernistas, a despeito de seu cosmopolitismo e atualização, teria faltado o “negativismo fundamental” das vanguardas europeias – daí os limites da “objetividade tipo Kodak”, isto é, o lirismo sintético oswaldiano, que não percebia nas coisas sua “contraditória e dramática complexidade” (2002, p. 232).

Contudo, a partir da década de 1970, vários estudos a respeito da obra de Mário de Andrade, a começar pelo ensaio *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza, vieram destacar os aspectos negativos da rapsódia – a ironia que Mário de Andrade acaba construindo em relação ao próprio projeto modernista, esfacelado com o herói no encerramento do livro, que é cheio de negativas, assim como o final do romance picaresco de *Brás Cubas*, escrito com galhofa e melancolia. Ao contrário do que afirmou Haroldo de Campos, no estudo *Morfologia do Macunaíma* (1973), realizado na mesma época em que Joaquim Pedro produzia a adaptação, na rapsódia de Mário não há espaço para “utopia primitivista” – e menos ainda para uma retórica nacionalista. Apesar de recuperar seu amuleto (a muiraquitã), o herói fracassa. Ao desacreditar nos próprios mitos, Mário dá um passo em direção ao “realismo crítico” que caracteriza o “modernismo pós-utópico” da década de 1930.

Apesar dos avanços de sua bibliografia crítica, *Macunaíma* ainda hoje é visto como um livro mítico, conciliador, “refúgio sentimental da brasilidade recôndita”, escreveu Francisco Foot Hardman (2016) em artigo recente intitulado “Matem o mito”, sem levar em conta que o mito já havia sido esfrangalhado na própria construção da rapsódia. São ainda raras as opiniões contrárias, como a do escritor e artista plástico Nuno Ramos (2010, p. 16), que, alinhando-se ao pensamento de Gilda de Mello e Souza, classificou o livro como “vingança de Mário contra si mesmo”. Já Bernardo Carvalho (2015), em artigo também recente, considerou *Macunaíma* um “mito negativo”, pois a identidade nacional nele se apresenta incoerente, em oposição à antropofagia de Oswald, que seria um “mito de resistência”, de fundo ainda romântico. Na crítica universitária, a mesma ideia de uma “síntese negativa” pode ser encontrada em um ensaio de José Antonio Pasta Júnior. A metamorfose final de *Macunaíma* em estrela, que Heloísa Buarque de Hollanda interpretou como um desfecho “glorioso”, é vista por Pasta como “a fulguração de um malogro”, que “não resolve o problema do herói característico” (2011, p. 137-138). Para Mário o inacabado, o aberto, o plural, o indeterminado etc. interessam mais do que a síntese.

Em seu estudo comparativo das vanguardas do Brasil e do Caribe, Luís Madureira observa que, em que pese sua aparência de texto primitivista, *Macunaíma* é um livro na contramão do primitivismo e também do projeto desenvolvimentista. Mais do que um símbolo da mata virgem (do inconsciente nacional), o herói seria um híbrido de nativo e estrangeiro. E seu relato, que é posterior ao desaparecimento de sua gente, põe em primeiro plano a memória do genocídio que outras manifestações do primitivismo tentaram sublimar. Em última instância, *Macunaíma* seria a negação

do próprio nacionalismo: “O antropófago de Oswald requer uma consistência simbólica que Macunaíma estilhaça, por não conter qualquer projeto para o futuro da nação” (MADUREIRA, 2005, p. 92, tradução nossa).

Em suma, o Macunaíma de Joaquim Pedro não é um filme antropofágico; ao contrário, critica a Antropofagia, virando-a do avesso (convertendo sua força em fraqueza, rendição à dominação econômica e cultural). O caráter negativo do filme não resulta de um ponto de vista crítico exterior ao livro; longe de ser uma traição a Mário de Andrade, a recusa do fantástico serve para pôr em evidência o realismo existente no próprio original. O contexto do final dos anos 1960, fazendo proliferar no cinema uma série de personagens fracos, hesitantes, derrotados, foi favorável à recuperação de Macunaíma – e não sua suposta “brasilidade recôndita”, àquela altura superada. Assim, o fato de o filme ser a principal “reavaliação e reelaboração do movimento modernista”, como afirmam Randal Johnson e Robert Stam (1995, p. 82), pode ser explicado pelo fato de ter alcançado e revelado a potência crítica do Modernismo, escondida sob os clichês que, à direita e à esquerda, há décadas se acumulam.

Encerrando um longo diálogo com a geração de 1922, Joaquim Pedro dedicou seu último filme ao prócer do Modernismo que estava mais distanciado do círculo de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Se Macunaíma é uma produção pós-AI-5, *O homem do pau-brasil* é lançado nos tempos da abertura política. Dedicado a Glauber Rocha, cuja morte prematura ocorreu no mesmo ano de 1981, o filme empreende, portanto, uma aproximação entre as figuras mais explicitamente vanguardistas dos dois movimentos, Oswald e Glauber, ambos empenhados na luta contra os “racionalismos colonizadores” (palavras do manifesto “Estética do sonho”, de 1971). Dado o pertencimento umbilical de Joaquim Pedro a ambos os movimentos, também se torna evidente no filme o caráter de autocrítica que já havia caracterizado, dez anos antes, o longa *Os Inconfidentes*.

Resultado de longa pesquisa e de uma parceria com o crítico literário Alexandre Eulálio, coautor do roteiro, *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, Ety Fraser, o cenógrafo Hélio Eichbauer, etc.). Crítica: por meio do deboche e da carnavalescação, são ridicularizados todos os personagens, de Tarsila a Pagu, de dona Olivia Penteadó a Blaise Cendrars – e, sobretudo, claro, o próprio escritor antropófago.



Como essa cinebiografia de Oswald aparece já na década de 1980, bem depois das retomadas do Modernismo, numa época influenciada pelo debate sobre a cultura pós-moderna, a primeira inclinação do espectador talvez seja considerá-la uma negação do vanguardismo e de suas lutas ultrapassadas. Entretanto, é nítida a inspiração modernista do filme. Trata-se de um balanço crítico que tem por base não só a produção literária de Oswald, mas notadamente a sua atitude iconoclasta e paródica. A mescla de experimentação e sátira social presente nos romances oswaldianos, a exposição da volubilidade, do esnobismo e da esterilidade das elites – elementos que os aproximam, temática e formalmente, dos livros machadianos da maturidade –, tudo isso também serve para dar corpo e substância à obra cinematográfica. As semelhanças entre a biografia *Um homem sem profissão* (1954) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) comprovam que, já no romance, que é a primeira ficção modernista, Oswald incluía a si mesmo como alvo de sua leitura corrosiva da burguesia endinheirada. O procedimento se repete em *Serafim Ponte Grande* (1933), em cujo prefácio encontramos fórmulas que também poderiam ser aplicadas ao filme de Joaquim Pedro: “necrológio da burguesia”, “documento do brasileiro à-toa na maré alta do capitalismo” etc.

A desconstrução do Modernismo é feita pelo cineasta com a utilização das próprias armas modernistas. Joaquim Pedro aplica ao Modernismo o mesmo espírito destruidor que, ao lado do elitismo e do absenteísmo (palavras reiteradas em 1942 na conferência de Mário de Andrade), é o traço mais associado à vanguarda de 1922. A exemplo da obra oswaldiana, o filme é picaresco, fragmentado, irreverente. Em outras palavras, Joaquim Pedro critica Oswald sendo, por excelência, oswaldiano. No desfecho, os atores nus encenam a utopia antropofágica do “matriarcado de Pindorama”, que se apresenta como sinônimo de liberdade e subversão – os valores que definem a própria personalidade artística de Joaquim Pedro de Andrade, que por essa razão, segundo Randal Johnson (1984, p. 51), teria encontrado em Oswald o seu “par perfeito”.

Portanto, se Macunaíma desmonta o ideário antropofágico, associando o canibalismo ao capitalismo, em *O homem do pau-Brasil* a atenção do cineasta se volta para o polo positivo da antropofagia, relacionado ao modelo utópico do comunismo e do matriarcado. O filme-testamento de Joaquim Pedro parece propor, então, uma espécie de síntese entre, de um lado, a consagração do Modernismo como estratégia de subversão e, de outro, a identificação de seu aristocratismo e de suas miragens como limitações no enfrentamento da realidade histórica brasileira, discussão feita pela crítica universitária a partir dos anos 1970 – na maioria das vezes sem reconhecer que esse foi também o núcleo da autocrítica dos próprios modernistas.

Digamos então, considerando o conjunto formado por esses filmes e parafraseando Alexandre Eulálio, que o cineasta soube extrair do Modernismo sua “coerência profunda”, isto é, sua feição complexa de movimento ao mesmo tempo

construtivo e destruidor, fixando não apenas os seus mitos e utopias, mas também o canto negativo que emana de suas obras mais significativas.

O “modernismo tardio” de Joaquim Pedro de Andrade não se confunde com o esvaziamento proposto pela cultura pós-moderna, pois se coloca à distância dos discursos a-históricos e de qualquer internacionalismo, mantendo-se atrelado à referência nacional, abalada desde o golpe de 1964, e parecendo mais próximo da noção de modernidade como “projeto inacabado”, defendida por Habermas (1992). Menos do que a luta edipiana contra um pai a ser assassinado (e o dr. Rodrigo, como vimos, é a personificação do Modernismo), a filmografia de Joaquim Pedro parece mais interessada em completar o momento passado, em preparar, nas palavras de Fredric Jameson (2012), o “verdadeiro modernismo”, levando sua dimensão crítica às últimas consequências.

Como não se trata da descoberta de um “país novo”, tantas vezes associada ao imaginário modernista, mas de uma visão crítica do Brasil, seria possível perguntar se o cineasta põe em evidência e atualiza o sentido crítico (pós-utópico, pessimista), pouco reconhecido na vanguarda da década de 1920. Se isso for verdade, o cinema modernista de Joaquim Pedro, além de não endossar a “revalorização Dadá” da vanguarda de 22, constituiria uma espécie de contraponto ao discurso excessivamente crítico a respeito do ideário modernista, que se afirmou desde os anos 1960 e 1970 em diversos setores da crítica universitária. Segundo tal visão, deveriam ser censurados tanto o projeto nacional-popular, por encobrir a percepção dos problemas sociais, como também a síntese do Brasil antigo e do Brasil moderno proposta pela estética Pau-Brasil e retomada pelo Tropicalismo, tida apenas como pitoresca e conciliatória, a exemplo da defesa da mestiçagem. É como se o Modernismo fosse eternamente uma “criança em férias”, aristocrática e sem compromissos, alheia à reflexão, incapaz de reconhecer seus limites e de se desfazer dos próprios mitos. Em resposta às críticas sofridas nos anos 1960 por *O padre e a moça*, o ator Paulo José (s/d) comentou: “não era um filme político, mas não era jamais um filme alienado”. A advertência vale para o Modernismo e talvez ajude a explicar as suas frequentes retomadas, a permanência do seu legado na cultura brasileira.

MARQUES, I. F. Joaquim Pedro de Andrade and Modernism. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This essay investigates the connection between Cinema Novo and Modernism. Decisive for the formation of modern Brazilian cinema, the revival of the avant-garde literary legacy in the 1960s took place on multiple fronts: in formal experimentation, linked to the common desire for updating; in the adoption of a nationalist and anticolonialist ideology; in the artists' involvement with popular*

*culture and political struggle; in the critical interpretations regarding the country and the dramas rooted in Brazilian history. The reflection focuses on Joaquim Pedro de Andrade, director who carried out, from the beginning to the end of his work, a continuous exploration of the modernist characters, environment, ideas and concerns. Instead of the realist literature of 1930, which was so important to Cinema Novo in its first phase, what inspired the film production of Joaquim Pedro was the transgressive and parodist attitude, and the mythical, utopian (but, paradoxically, pessimistic) views of the 1922 generation.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Modernism. Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade. Literature and Cinema.*

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. O movimento modernista. *In: ANDRADE, M. de. Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.

ARAÚJO, L. C. de. **Joaquim Pedro de Andrade:** primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

BERNARDET, J-C. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, H. de. **Morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARVALHO, B. Não corrijo, se arranje. **Blog do Instituto Moreira Salles**, 24 de junho de 2015. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/nao-corrijo-se-arranje>. Acesso em: 30 jul. 2018

CESAR, A. C. Literatura não é documento. CESAR, A. C. *In: Crítica e tradução.* São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1999. p. 9-135.

COELHO, F. **A semana sem fim:** celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

ESCOREL, E. **Adivinhadores de água:** pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

EULÁLIO, A. O homem do pau Brasil na cidade dele. **Remate de Males**, v. 6, p. 77-80, 1986.

FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade:** biografia. São Paulo: Globo, 2007.

GOMES, P. E. S. **Uma situação colonial?.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GULLAR, F. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HABERMAS, J. Modernidade – um projeto inacabado. In: ARANTES, P. E.; ARANTES, O. B. F. (Orgs). **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 99-123
- HARDMAN, F. F. Matem o mito. **O Estado de S. Paulo**, 21 de fevereiro de 2016.
- HOLLANDA, H. B. de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- JAMESON, F. **A Singular Modernity**. London/New York: Verso, 2012.
- JOHNSON, R. **Literatura e cinema: Macunaíma – do Modernismo na literatura ao Cinema Novo**. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- JOHNSON, R. **Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film**. Austin: University of Texas Press, 1984.
- JOSÉ, P. **Entrevista com Paulo José**. (s/d). Disponível em: [www.contracampo.com.br/42/entrevistapaulojose.htm](http://www.contracampo.com.br/42/entrevistapaulojose.htm). Acesso em: 15 abr. 2018.
- LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MADUREIRA, L. **Cannibal Modernities: Postcoloniality and the Avant-garde in Caribbean and Brazilian Literature**. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2005.
- MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARANAGUÁ, P. A. **A invenção do cinema brasileiro: Modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- PASTA JÚNIOR, J. A. “Três estrelas da Ursa – *Macunaíma*”. In: **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro** (Tese de livre-docência). São Paulo: FFLCH/USP, 2011.
- PIERRE, S. O Cinema Novo e o Modernismo. Trad. José Carlos Avellar. In: PIERRE, S. (*et al.*). **O Eureka! das artes puras: Mário de Andrade e o cinema**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993. p. 8-27.

- RAMOS, G. **Um cinema brasileiro antropófago? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume, 2008.
- RAMOS, N. Entre a matéria e a linguagem (entrevista concedida a Ivan Marques). **Cult**, n. 144, p. 15-19, mar. 2010.
- ROCHA, G. Uma estética da fome. **Arte em Revista**. n. 1. São Paulo: Kairós, 1981. p. 15-17.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, M. O. **O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira**. Curitiba: Appris, 2016.
- SOUZA, G. de M. e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, G. de M. e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- STAM, R.; JOHNSON, R. (Eds.). **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.
- VIANY, A. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, I. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



