

Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 5

26 febrer – 13 març 2008



Joaquim Pedro de Andrade

## Joaquim Pedro de Andrade

### ► L'amor que ens uneix

«El *Cinema Novo* és l'amor que ens uneix»: D'aquesta manera, el cineasta Paulo César Saraceni va definir aquest moviment d'obres disperses fetes per joves cineastes, que, a partir de finals de la dècada dels 50, es van unir entorn de la missió urgent de transformar Brasil a través del cinema.

Les pel·lícules tenien en comú la vitalitat, la imaginació i l'audàcia per tal de pal·liar la precarietat de recursos de producció de què es disposava. Segons Carlos Diegues, empaitaven tres objectius senzills: «Canviar la història de Brasil, la història del cinema, i la història del món.» Cito també Glauber Rocha, a *Revolução do Cinema Novo*:

«El nostre cinema és nou perquè l'home brasiler és nou i la problemàtica de Brasil és nova, i nova és la nostra llum; per això les nostres pel·lícules van néixer diferents al cinema d'Europa. La nostra generació té consciència: sap el que desitja. Volem fer pel·lícules contràries a la indústria; volem fer pel·lícules d'autor, que és quan el cineasta passa a ser un artista compromès amb els grans problemes del seu temps; volem pel·lícules de combat a l'hora del combat, i pel·lícules per construir un patrimoni cultural al Brasil.»

Pocs recursos per a rodar, molt que dir i mostrar. Les pel·lícules es van anar produint, i se'n van fer còpies que es distribuïren arreu del món. El 1964, s'esdevingué el cop militar, el qual durant vint-i-un anys prohibí, reprimí, i mutilà. Era necessari eludir la censura, articular ofensives polítiques i aconseguir recursos per a rodar, a més dels que l'Estat censor distribuïa. Enmig de tant per fer, qui estava per atendre la preservació d'aquest patrimoni?

El cinema brasiler era un cinema pobre, sotmès a la pràctica absurda que un negatiu original de la càmera generés les còpies d'exploació d'una pel·lícula. Materials de seguretat intermediaris —interpositius i internegatius— només es costejaven, amb «comptades excepcions», quan les pel·lícules ja estaven deteriorades, mutilades, i amb palès risc de perdre's.

Com diu el director de fotografia Mario Carneiro, responsable de la imatge de tres de les pel·lícules de Joaquim Pedro: «La mort de les pel·lícules semblava tant lluny com el nostre propi finament.»

Si per a Glauber Rocha, Leon Hirszman i Joaquim Pedro, la mort va arribar massa d'hora, inesperadament, la mort de les pel·lícules —imatges i sons impresos en una suspensió de sals de plata i gelatina, matèria viva, perible, i canviant, dipositada a bases transparents químicament inestables—, amenaça real i present, era una preocupació remota. Al nostre país tropical, la calor, la humitat, la mar, els canvis de temperatura i d'humors i/o els interessos d'aquells que duen la política cultural al país, van fer i encara fan enormes estralls.

El 1998, vaig ser convidada a organitzar una retrospectiva de Joaquim Pedro de Andrade a París. No hi havia més còpies de difusió de moltes de les pel·lícules i, en procurar fer-ne de noves, se'm va informar que molts dels negatius corrien perill de desaparèixer. Era l'inici de la «reconquesta», fase del cinema brasiler després del govern de Collor de Mello. Les estructures de la producció cinematogràfica a Brasil havien estat destrossa-

des; es feia imprescindible la reconstrucció immediata: tots els recursos i esforços públics s'estaven adreçant cap a la producció de pel·lícules noves.

Vaig iniciar aleshores una peregrinació a la cerca d'aliats, la qual cosa, a la Cinémathèque Française, em significà una revelació tan obvia com providencial: la distribució internacional de les pel·lícules va escampar còpies i d'altres materials arreu dels laboratoris i cinemateques del món. A França, hi havia elements per restaurar MACUNAÍMA.

Mancava trobar els mitjans per finançar aquesta restauració. Al Banc Interamericà de Desenvolupament (BID), em van explicar que s'hi atenen calamitats reals: inundacions, terratrèmols, epidèmies. Malgrat que la desaparició de MACUNAÍMA es pogués considerar un desastre, no els era possible d'intervenir-hi. No obstant això, a la presidència de la República em van donar telèfons de persones que podrien ajudar. Ana Maria, vídua de Joaquim Pedro, va trobar un antic amic a un d'aquests números i en un tres i no res vam tenir la quantitat requerible per a restaurar MACUNAÍMA a França. Va ser la primera batalla guanyada.

Mica en mica, s'uniren a nosaltres aliats importants: la Cinemateca Brasileira i el propi Ministeri de Cultura, que no se n'havia oblidat pas de la necessitat d'adreçar recursos per a la preservació de la nostra cinematografia. Junts, vam restaurar O PADRE E A MOÇA. El so va estar tractat digitalment a França, amb la col·laboració de la Unió Llatina, que des d'aleshores dóna suport al projecte; la imatge, fotoquímicament, al Laboratori de Restauració de la Cinemateca Brasileira.

El 2000, els meus germans Antonio i Maria reactivaren Filmes do Serro, productora de Joaquim Pedro. Junts, vam elaborar un projecte que, un cop acabat, ens alliberaria de la immensa responsabilitat que significava la recuperació de la filmografia del nostre país: la restauració i duplicació fotoquímica dels seus sis llargmetratges i vuit curtsmetratges, i la realització de mostres internacionals.

Però la complexitat del projecte, que involucrava drets patrimonials de diversos coproductors i recursos, va generar un procés de tràmit de dos anys per les diverses comissions de las lleis d'incentiu. En l'interim, vaig descobrir meravellada les possibilitats ofertes per les tecnologies digitals. Quan finalment vam obtenir l'aval del Ministeri de Cultura per captar recursos, la tecnologia d'alta definició ja era accessible a Brasil, a São Paulo.

Érem conscients que l'avançat estat de degradació de moltes de les pel·lícules reclamava intervencions digitals. Vam refer el projecte, la qual cosa coincidir amb les commemoracions del cinquantenari de Petrobras i amb el floriment d'una política de valoració del nostre patrimoni cinematogràfic, fins aleshores inèdita a Brasil. D'aquesta manera, els recursos per a la realització del *Projecte de Restauració Digital de les Obres Completes de Joaquim Pedro de Andrade* ens van ser atorgats plenament.

És evident que hi ha un gran desnivell entre els valors necessaris per a la realització d'una restauració fotoquímica i els costos d'una restauració digital. Teleimage, empresa de postproducció de São Paulo, va tenir un anhel visionari en invertir en l'adquisició de tecnologia i en la formació de



Vereda tropical de Joaquim Pedro de Andrade

prop de 50 restauradors d'imatge i 3 restauradors de so.

Filmes do Serro va reunir un equip amb una dedicació extraordinària entorn del Projecte. Els arxius personals de Joaquim Pedro i molt de material no filmic relacionat amb la seva filmografia s'organitzaren i publicaren a Internet.

Tot recolzant-nos en aquestes i en d'altres investigacions històriques sòlides, i en els testimonis dels col·laboradors i amics del cineasta, vam anar refent mica en mica la trajectòria de cada pel·lícula, com ara on van ser produïdes, a quins països van ser distribuïdes, i a quins festivals es van presentar. De curador a col·leccionista, d'aliat a aliats, de correu electrònic a trucada telefònica, a fax, persuasió rere persuasió, vam anar recollint negatius prestats, contratips, còpies i magnètics sonors. A soterranis de particulars, a l'interior de Brasil, a Alemanya, Itàlia, Portugal, Cuba, França, Estats Units, Espanya, Bulgària i Uruguai, hi havia pel·lícules de Joaquim Pedro de Andrade.

Els materials reunits a la Cinemateca Brasileira es van examinar curosament. Les marques al cel·luloide (esmenes, codis de fabricació, indicacions de muntatge, de marcatge de llum, etc.), pistes precioses per a la reconstrucció d'una arqueologia fílmica apassionant, van ser fotografiades i inventariades. Vam estudiar i comparar les diferents versions de cada pel·lícula abans d'escollir quin muntatge final privilegiàriem, quines millors matrius i materials de complementació serien escanejats en alta resolució, en 2K.

Mercès a equipaments sofisticats, els directors de fotografia van poder retornar a les pel·lícules els colors i els contrastos originals. La llibertat de recursos oferts per a aquesta tecnologia és temptadora i perillosa. Mario Carneiro va resumir bé aquest sentiment:

«En aquella època un havia d'acceptar que havia comès un error. A la meua vida, en vaig cometre molts, d'errors, uns per incompetència, d'altres per manca de diners, d'altres per circumstàncies del rodatge o per excés de cel... Calia acceptar aquests defectes, que quedaven per sempre més. Actualment no. En fer aquesta restauració, hi torna a haver un negatiu que reinventa una vida nova per a la pel·lícula. I tens l'ocasió de corregir aquests errors que s'havien instal·lat en el passat i que no són cent per cent responsabilitat teua. (...) El perill ètic d'aquesta màquina rau en què no et vulguis quedar únicament en la correcció dels errors, sinó que també vulguis embel·lir-los...»

Tanmateix, l'opció del Projecte fou no corregir els errors dels originals perquè formen part de les pel·lícules i diuen molt de com van ser realitzats. El propi Mario conclou:





Pòster del film *Garrincha, alegria do povo* de Joaquim Pedro de Andrade

«Hi havia pobresa, i ben pocs recursos, però hi havia la idea que la cura de la imatge podia fer que l'ull fruí del cinema, que el cinema podia ser bell; hi havia escenes que podien ser més dramàtiques o menys, segons l'ús adient de la llum; i hi havia passió per la il·luminació.»

Davant el tecnicisme característic d'avui, que fa que el procés productiu quedi parcel·lat en diversos segments de coneixement, s'evidencia que cap dels nostres especialistes reuneix tot el que calia per a la realització d'un treball de tanta consideració, que a més a més, havia d'harmonitzar els conflictes entre la pressió econòmica inherent a l'alta tecnologia digital, la qual s'insereix en una estructura industrial de producció, i la minuciositat i paciència essencials a qualsevol restauració.

El nostre supervisor de la restauració del so, un francès que va haver de sojornar a Brasil diversos cops, fou el qui va saber omplir aquesta «baula perduda» entre la producció de l'època —caracteritzada, per exemple, per un sincronisme aproximat a causa, en la majoria de les pel·lícules, d'un doblatge precari i per un timbre força «aspres»— i les noves tecnologies. Mica en mica, vam anar establint els nostres límits, perfeccionant la metodologia.

D'altra banda, és el primer cop que, a Brasil i potser al món, es restaura completament en alta definició la filmografia d'un cineasta composta de cintes de diverses èpoques, i amb els estils, tècniques de producció i problemes de preservació més diversos. Fins ara han estat tres anys de treball, tot i que, inicialment, el Projecte fou pensat per a un minso any de durada. Tot un aprenentatge que vam tenir la sort de poder compartir durant tres mesos amb vuit arxivistes llatinoamericans, iniciats en el procés de la restauració digital alhora que seguien la rutina i els mètodes de treball d'un gran arxíu com ara és la Cinemateca Brasileira, mercès al suport del Programa Ibermedia.

Tots junts vam poder comprendre en quina mesura tot el procés de restauració connota eleccions, compromisos i frustracions. No tenim la pretensió d'haver assolit un treball exemplar, ja que, en el cas d'algunes pel·lícules, el material disponible ens va imposar severes limitacions. Però vam fer tot allò que era al nostre abast a favor de la qualitat de la restauració. No vam inventar res. Era tot als negatius i a les còpies de les pel·lícules. Vam emprar la tecnologia de què es disposa a l'actualitat per tal d'assegurar una total fidelitat en la intenció del director, tot privilegiant sempre una millor percepció de l'espectacle cinematogràfic.

Els sons van estar filtrats i netejats tot respectant els nivells i opcions de la mescla de les pel·lícules i els timbres de gravació originals. La mala reputació de les bandes sonores de les pel·lícules brasileres de l'època és notòria. Però poca gent sap que els diàlegs inaudibles era el resultat de la suma de precarietats, que anaven des de la captació del so als rodatges i als estudis, tot passant per la transcripció d'aquest al format òptic (on cada partícula de pols a l'aire generava un «plop» al so), fins arribar al pèssim manteniment dels projectors. Per aquest motiu vam optar per usar el sistema *Dolby* per assegurar fidelitat en la reproducció sonora, malgrat que

les pel·lícules havien estat mesclades en mono.

Comparar una imatge de cinema amb una imatge digital sempre és una aproximació. Els grans de sal de plata que componen la imatge impresa a una pel·lícula o a una fotografia, s'organitzen en un sistema càotic de cristalls, de formes i dimensions variables. Els píxels digitals formen un sistema d'elements idèntics, organitzats de manera ordenada a un quadre precís. Ambdós medis són capaços de reproduir imatges amb gran fidelitat, però empen formes de representació absolutament diferents.

En el cas de la major part de les pel·lícules de Joaquim Pedro de Andrade, l'ús de les tecnologies digitals era indispensable per restituir als espectadors aquestes obres sense les cicatrius que la manca de recursos destinats a la conservació del nostre patrimoni cinematogràfic els infligí. El públic d'avui és exigent i les pel·lícules demanen tornar a existir, ser vistes, conegudes, ésser útils.

De la mateixa manera que Joaquim Pedro va aconseguir articular el seu discurs artísticopolític a través d'un èxit de públic com ara *MACUNAÍMA*, ens agradaria recórrer un camí semblant. On el procés de recuperació de la memòria nacional a través de les pel·lícules, que tradueixen el pensament crític, clar i inspirat dels nostres més grans cineastes, apunti també cap a la unió del cinema amb la música, la història, la literatura i la política brasileres, dins les aules de les escoles i universitats. De manera particular, les pel·lícules de Joaquim Pedro constitueixen una rica font de contingut educatiu.

Nosaltres i d'altres integrants d'aquest projecte ens exasperem. Maria, Antonio i jo mateixa tenim períodes en què suposem esgotades les nostres energies i paciència. Però ens sorprenem de nosaltres mateixos en tornar obstinadament a la feina en nom d'un amor infinit per Joaquim Pedro, el qui fou el més amic, divertit, animat i just de tots els pares.

El mateix amor que deu haver atret per al projecte tants esperits nobles d'origens i nacionalitats diversos, que ens obriren les portes dels seus arxius i venceren burocràcies, alliberaren negatius, compartiren amb nosaltres els seus coneixements, els seus llibres, els seus amics, les seves llars. A tots ells la nostra commoguda reconeixença. Amb molta alegria veiem avui amics de la infantesa més o menys propers com ara Paloma Rocha, João i Maria Hirszman, i Petrus Pires que lluiten per la resurrecció urgent de les pel·lícules dels seus pares. David Neves no va deixar hereus, algú haurà de fer adopció de les seves pel·lícules. Tenim molta nostàlgia per aquets grups d'amics, molta admiració per la seva fe en el cinema i en Brasil. Si aquestes obres poguessin ésser vistes i discutides novament, tot esforç haurà estat poc.

*Alice de Andrade* (text dedicat a Ana Maria Galano) (Vida en movimiento: Joaquim Pedro de Andrade, editat per *Filmes do Serro* amb el patrocini de Petrobras, 2007) ▶

## ▶ Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (1976)

S. B.: Joaquim, on vau néixer i quins estudis vau realitzar?

J. P. A.: Vaig néixer a Rio, i em vaig graduar de batxiller en física. També vaig treballar dos anys després d'haver-me format en aquest ram, abans de canviar de professió i anar a fer cinema. El cinema va entrar a la física a través de la Facultat de Filosofia, on donava el curs de física. Nosaltres varem crear... varem reactivar el cineclub que hi havia, que va tenir una tradició important, dirigit per Plínio Sussekind Rocha. Ell va ser el nostre professor de mecànica, un famós teòric del cinema mut, només li agradava el cinema mut, detestava el cinema sonor, però era una persona molt intel·ligent. Hi tenia algunes preciositats; per exemple, era l'únic guardià que tenia l'única còpia del film *LIMITE*, de Mario Peixoto, tenia *EL ACORAZADO POTEMKIN*, *OCTUBRE* i d'altres films que van arribar a incomodar després. Però nosaltres varem fundar aquest cineclub, i de la projecció de films i l'edició d'un petit diari varem passar a la producció de films. I molts del grup que es va ajuntar a aquesta activitat després es van fer professionals, com ara Paulo Saraceni, Saulo Pereira de Melo, que va anar a fer films de publicitat, avui un dels més famosos, Marcos Farias, Leon, tot aquest grup era d'allí. La gent va començar a fer films muts en 16 mm. En general, als petits films la gent variava: feia d'actor, director, productor, fotògraf i la majoria dels films no s'acabaven. La gent produïa la primera còpia i desistia. Era tal el desastre que no continuàvem.

S. B.: Joaquim, en aquella època del cineclub, quins films us van impressionar més?

J. P. A.: Bé, érem molt eclèctics. Allà es veia de tot, però la major part en aquell temps era el neorealisme italià, que ens estava arribant més directament, i que potser hagi realment exercit una influència més generadora en els films que varem veure fer, perquè era un tipus d'aproximació de l'abordatge que ens convenia. Nosaltres, en aquell temps, varem trobar una espècie de buit cinematogràfic aquí al Brasil. Va ser el temps en què la *chanchada* (comèdia popular del cinema brasiler als anys 50) va decaure, crec que per l'aparició de la televisió. Aleshores, els films tipus *chanchada* van començar a deixar de donar diners. I en aquell temps eren els únics que es produïen aquí al Brasil. En els films de São Paulo, que tenien més pretensió artística i cultural, les pèrdues s'acumulaven i havien de deixar-se de fer, de manera que no hi havia pràcticament producció cinematogràfica. I varem entrar en aquest mercat buit amb una aproximació completament diferent. En primer lloc perquè la gent venia d'una universitat, aleshores tenia una preocupació d'ordre cultural, social, política i tractava sempre el cinema com un mitjà d'actuar sobre la societat i transformar les coses. I realment érem fins i tot força pretensiosos en aquest sentit de creure en el poder del cinema per transformar les coses. Volíem aleshores retratar el Brasil tal com era, interessar-nos pels problemes realment brasilers. I considero que això, barrejat amb una espècie d'ingenuïtat en relació amb el fenomen comercial que envoltava el cinema, barrejat també amb el quadre polític que s'enfortia al Brasil en aquell temps, va donar lloc a aquests primers films, que van venir finalment a formar el moviment del *Cinema Novo*, una espècie d'originalitat, de llibertat. Originalitat que crec que venia de la llibertat, de les dues coses, oi? De la llibertat de tractar els assumptes i del Brasil, perquè tractàvem de fer els films sobre el Brasil i sobre els problemes brasilers. I per més que fóssim inexperts, incompetents a nivell artesanal, aquella barreja de llibertat amb el Brasil ja donava un vigor, una espècie de força als films, que va fer que realment es projectessin de primer fora del país, als festivals internacionals. Després, van ser moviments sempre mig colonitzats, fins que aquesta valorització dels films repercutís internament. Aquí varem començar a treballar. Sempre varem treballar una mica sobre la corda fluixa i el moviment del *Cinema Novo* crec que va néixer així: molt més de films que d'una trobada de persones.

S. B.: Esteu arribant al *Cinema Novo*. Quina era la relació indirecta del *Cinema Novo*?

J. P. A.: Jo vaig participar en el moviment des de l'inici. Crec que el moviment va quedar més caracteritzat a partir de RIO 40 GRAUS, de Nelson Pereira dos Santos, i considero que la primera contribució que vaig fer al moviment va ser molt bona. El meu primer film va ser el de Manuel Bandeira, però el que tenia més característiques de *Cinema Novo* era COURO DE GATO, que vaig fer seguidament i després es va incloure en un film de llargmetratge anomenat CINCO VEZES FAVELA.

S. B.: QUATRO VEZES FAVELA, després va passar a ser CINCO VEZES FAVELA...

J. P. A.: No, pel que jo sé sempre va ser CINCO VEZES FAVELA... Ara bé, el meu film es va fer realment abans del projecte CINCO VEZES FAVELA. El vaig fer per aconseguir una beca d'estudis i anar a Europa a estudiar cinema, i havia venut una càmera per fer el film. Aleshores vaig portar el film sense acabar a França, on anava a estudiar mitjançant una beca del govern francès, i allà, després de moltes temptatives, vaig aconseguir de Sasha Gordini, productor d'ORFEU DO CARNAVAL, que pagués la sonorització del film. Aleshores el film va venir al Brasil, on es va exhibir i tal, i es va incorporar a aquest projecte d'una gent de la UNE, al cineclub de la UNE (Unió Nacional dels Estudiants).

S. B.: Com se us va acudir la idea de COURO DE GATO, l'argument?

J. P. A.: COURO DE GATO va ser un film projectat i dissenyat per atendre una sèrie de necessitats meves. Volia fer un film popular, sobre el problema brasiler, típicament brasiler. Volia un film que no tingués el problema de la llengua, perquè pretenia acabar el film a fora, sabia que no podia acabar el film aquí. I volia que fos un curtmetratge per aconseguir recursos materials suficients per treballar.

S. B.: Què creu del film COURO DE GATO, avui dia?

J. P. A.: Vaig tornar a veure COURO DE GATO fa poc temps en un cineclub, una còpia de 16 mm, i em va resultar graciós, no el vaig trobar gaire menyspreable, no... És un film ingenu en moltes coses, però té diversos aspectes que vaig gaudir.

S.B.: Joaquim, com va ser de fet la vostra aproximació al cinema? Quin és el primer film que vareu fer?

J.P.A.: Al principi vaig tenir activitats d'aficionat, però com a professional va ser aquí a São Paulo, vaig ser assistent de direcció dels germans Santos Pereira, en un film anomenat REBELDO EM VILA RICA. I després vaig tenir una experiència molt gran, allò era una màquina enorme de fer moviment com després mai no vaig tornar a veure. Aquesta va ser la major producció en què vaig participar. I a partir d'aquí vaig seguir endavant, em vaig associar amb dos nois que havien arribat d'Europa, Gerson Carvalho i Sergio Montagna, però no va ser bo per a mi. Ells tenien un projecte de fer films comercials, publicitat, per després aconseguir recursos per fer un llargmetratge. I nosaltres varem passar dos anys fent, tractant de fer, films comercials. Va ser molt molest per a mi, però a partir de l'experiència d'aquesta companyia, vaig sortir per dirigir un film que va ser un documental sobre Manuel Bandeira. D'aquí vaig passar a aquest negoci de COURO DE GATO, em vaig separar de la companyia i me'n vaig anar per buscar una aventura individual.

S.B.: Al començament del *Cinema Novo*, teníeu consciència que el vostre grup estava modificant alguna cosa en termes de cinema al Brasil?

J.P.A.: Sí, molta, perquè la història del cinema brasiler allà estava molt present. I en realitat, segons la nostra manera de veure les coses en aquell temps creia que tot estava errat, que la tradició del cinema brasiler era una tradició en general d'alienació, que hi havia moltes coses noves al cinema brasiler per fer, per tractar de fer, i aleshores tenia aquesta esperança de modificar les coses a través del cinema. Avui aquest moviment en realitat ja no existeix, però considero que perdura una certa unitat entre el grup originari. És un grup força ampli i que, en aquest sentit, no va cessar quan va desaparèixer el fenomen de la creació, diguem-ne, caracteritzadament de grup, com em sembla haver estat al *Cinema Novo*. Igualment, les noves generacions, aquells que van ser els nostres assistents, que es van apropar a nosaltres, que van treballar amb nosaltres i que aleshores eren més joves, cada vegada més joves, i que ara estan començant a aconseguir fer els seus films, tenen una identificació nítida amb aquest moviment i amb aquest tipus de preocupació i d'apropament, de fer cinema.

S.B.: Joaquim, quins ingredients tenia RIO 40 GRAUS de Nelson, que el van convertir en el primer film del *Cinema Novo*?

J.P.A.: Penso que són aquests mateixos ingredients que vaig descriure com a característiques de tots els films del *Cinema Novo*. Ell va treure les càmeres al carrer, no va voler maquillar la realitat brasilera, ni mostrar la realitat brasilera de manera que la deformés, que presentés una visió menys verdadera d'aquesta realitat. I va buscar temes, va buscar un tipus de gent, és a dir, va llançar el poble sobre el poble, va dirigir les càmeres cap els problemes del poble, cap el que la gent considerava que era un problema del poble brasiler. Va treballar a Rio, va treballar a escenaris naturals, va fugir de l'estudi i tenia també aquest altre tipus de preocupació, de transformació. Hom sentia nítidament que allí estava recollint problemes que eren realment seriosos, que el país havia de resoldre, que afligien el país i que no apareixien als films brasilers fins aleshores. O PADRE E A MOÇA va ser ja el desenvolupament de la nostra activitat que es va concentrar a Difilm, que va ser una empresa que varem crear. Era mig idealista perquè tot el grup es va associar, aleshores tots fèiem films junts, amb els mateixos recursos, demanant préstecs al banc. O PADRE E A MOÇA es va fer d'aquesta manera amb Luiz Carlos Barreto de productor. L'argument d'O PADRE E A MOÇA el vaig escriure jo, i el vaig prendre del poema de Carlos Drummond de Andrade. Només que el poema de Carlos Drummond és molt diferent de l'argument que vaig desenvolupar. Perquè el poema és obert, projectat cap el món, un mossèn que és una espècie de fanfarró de Déu, disparat cap enfora. I el mossèn que m'interessava era un mossèn inhibit, amarrat, jo feia servir la figura del mossèn amb la sotana com si fos un mantell d'inhibició, una presó. I és un film de reacció contra *Garincha*, que malgrat ser una proposta de cinema directe, de documental directe, va acabar per falta d'adequació del material de filmació i d'altres problemes, va acabar sent molt més un film de muntatge del material i dels diaris que hi havia. Aleshores vaig gaudir del muntatge del film, vaig fer un film mig pirotècnic, que tenia una gran quantitat de coses que m'agradaven, i d'altres que no. Però a partir d'aquí vaig començar a reaccionar contra això

i a tractar de fer una espècie de depuració de valors, valors que es resistissin a les crítiques més despietades, més violentes que vaig poder fer. I vaig acabar arribant al film O PADRE E A MOÇA, que era un film que m'irritava des de l'inici, des del guió, era una espècie de compulsió que m'irritava molt, m'angoixava. Però vaig anar caminant per fer allò i el mateix film es va fer així. La mateixa forma ho reflecteix, amb poc moviment, amb els enquadraments agafats i després va generar d'altres reaccions, les primeres de les quals van ser MACUNAÍMA. O PADRE E A MOÇA va ser un desastre en termes de taquilla, vaig acabar devent diners al diable, vaig trigar anys a poder pagar. Llavors va venir MACUNAÍMA. MACUNAÍMA és gairebé el contrari d'O PADRE E A MOÇA en personatges: vaig readmetre la invenció, el moviment inventiu, la varietat inventiva, però dins el marc és un film que va continuar rebutjant el muntatge, el rigor de l'enquadrament, un film fet en pla de conjunt. Jo no volia mai definir, equilibrar res plàsticament, al contrari, volia deixar que les coses anessin pel costat que anessin, donar una actitud de marcatge i de llibertat als actors també molt gran. Només que vaig tenir una relació d'oposició a O PADRE E A MOÇA, al meu cap, molt definida i molt generadora d'una sèrie de coses que hi ha al film.

S.B.: MACUNAÍMA va recaptar bastants diners per a vostè.  
J.P.A.: A partir d'aquí jo sempre deia que mai havia fet una altra cosa professionalment. MACUNAÍMA va donar força diners, OS INCONFIDENTES també va ser un film que va donar guanys, però pocs, perquè malgrat que al Brasil va rendir molt poc, es va vendre abans de fer-se, encara a l'etapa del guió. Els drets internacio-



*Couro de gato* de Joaquim Pedro de Andrade



*O padre e a moça* de Joaquim Pedro de Andrade

nals del film els va comprar la televisió italiana. Vaig fer el film pràcticament amb els diners dels italians.

S.B.: Com va sorgir OS INCONFIDENTES?

J.P.A.: OS INCONFIDENTES va sorgir de la necessitat de fer un film sobre com es comportaven les persones sota la repressió. És una espècie de balança, una temptativa de balanceig, una temptativa també de fer un film sobre la presó, de fer una valoració de l'actitud de la gent al llarg de la vida, quan la mort s'aproxima. Perquè els conjurats eren revolucionaris, en general de formació burgesa i que feien un moviment revolucionari molt poc realista fins a un cert nivell, i de sobte van afrontar una repressió extremament real i cruel, objectiva, dura. Diversos d'aquests revolucionaris també eren artistes. Aleshores, en realitat, el film es prestava a una reflexió crítica i a una vivència de problemes que m'interessaven i interessaven els meus amics, una sèrie de persones que havien patit un procés, d'alguna manera, semblant a aquest i que havien tingut reaccions diferents. Sota aquesta pressió, els conjurats també van reaccionar d'una manera diferent, cadascun a la seva manera. Alguns poetes van fer poemes a les cel·les, a la presó, ells realment van reformular, van reiniciar la vida a l'exili i van deixar, alguns d'ells, una espècie de visió final del que hauria valgut la pena. Aquella renúncia als ideals, a aquell motor que els havien portat fins a la presó, aquelles mentides o veritats que ells van dir a la

presó per salvar la pell, en un intent per no morir, o una nova vida que es poguessin proposar després de conquerir la llibertat.

S.B.: Joaquim, l'últim film que vareu fer va ser GUERRA CONJUGAL. Creieu que és el vostre millor film?

J.P.A.: Considero que el meu millor film potser sigui OS INCONFIDENTES o MACUNAÍMA.

S.B.: I què en penseu de GUERRA CONJUGAL?

J.P.A.: Penso que és un bon film, però va ser mig desesperat, és un final de camí. És un film també sobre entendre una mica el cinema brasiler, vaig percebre això enmig del film. Perquè des de MACUNAÍMA, des d'O PADRE E A MOÇA, no vaig saber més... aquest tema va aparèixer més clarament a MACUNAÍMA: una espècie d'humor dels gossos que es mengen altres gossos, un campí qui pugui, una espècie de veritat egoista, irreverent, i això apareix a MACUNAÍMA de manera més atrevida, no hi ha una presa de consciència política del problema, no hi ha un problema col·lectiu, no es va plantejar amb el nivell de consciència que seria un problema general. És cadascú defensant el seu interès personal. A OS INCONFIDENTES això passa a un pla polític, i a GUERRA CONJUGAL torna al pla personal, però en una relació realment personal entre els personatges que, en general, funcionen de dos en dos, en parelles. És el mateix tipus de conflicte. Un conflicte irreverent, també vicios. I és un film que segueix encara una mica per un camí oblic, procurant travessar les impossibilitats que la gent va afrontant en tractar els problemes contemporanis brasilers de manera que realment es presenten per a la gent que vivim quotidianament. Aleshores vaig buscar un espai tancat, completament tancat a les habitacions, al voltant del llit, al mateix llit on vaig entrar per trobar una espècie de camp de llibertat. No només la llibertat de creació, sinó també d'expressió. Vull dir, sota un constranyiment general és com si les persones procuressin la intimitat de l'habitació on dormen, o a la casa, per redreçar els seus conflictes, les seves frustracions, els seus odis i potser s'aproximessin a allò que seria la temptativa d'aconseguir viure bé les unes amb les altres, si més no. I amb ells mateixos, que és una mica el final del film. Cosa que espero que sigui el camí del pròxim.

S.B.: Joaquim, quines són les possibilitats del cinema nacional actualment? Quina és la vostra opinió?

J.P.A.: Penso que el destí del cinema brasiler està molt lligat a allò que succeeix en el pla polític del Brasil. És innegable que el cinema brasiler es va desvalorar molt en els últims temps amb el tancament polític perquè ens varem veure obligats a ocupar-nos del «sexe dels àngels». Aleshores el cinema que fem va quedar més distant dels problemes que realment interessen les persones, del vigor que aquests problemes tenen. Tot té vigor en un film. Tractant de trobar aquests camins indirectes, o bé hom s'hi perd, cosa que és molt freqüent que succeeixi, molt probable, o hom fa una cosa molt al·legòrica, de manera que arriba a la tosquetat, i resulta pobre. Perquè avui dia no n'hi ha prou amb discutir el problema, sinó que cal afrontar el problema directament. Com a conseqüència d'aquest fet, el vigor de l'originalitat ve de tractar problemes realment brasilers, tal com són, tal com es presenten. De tot això, neix un cinema que evidentment no pot, per exemple, competir al nivell dels films del Festival de Cannes. És com si per a ells tot estigués permès. Ells poden realment debatre els problemes i utilitzar un tipus de llenguatge que correspongui als intents, a les innovacions, a allò que està passant, a allò que està succeint al món aquí i allà, ara i avui. Aquí no es pot, perquè així no s'aconsegueix fer el film. Perquè per aconseguir que surti el film cal, d'alguna manera, castrar-lo completament.

*Sylvia Bahiense* (Vida en moviment): Joaquim Pedro de Andrade, editat per *Filmes do Sero* amb el patrocini de *Petrobras*, 2007 )

## ► Els films d'un mestre

Es va parlar molt respecte al crit inaugural del *Cinema Novo*: si hauria estat RIO 40 GRAUS de Nelson Perreira dos Santos o fins i tot el curtmetratge ARUANDA el que va donar inici a la gran transformació del cinema brasiler a la segona meitat del segle passat. D'altres diuen que BAHIA DE TODOS OS SANTOS o fins i tot OS CAFAJESTES. Però el fet és que aquests quatre títols estan lligats a una estètica importada, malgrat la vitalitat dels seus discursos i l'oportú de les seves creacions.

Per la meua part, no tinc el més mínim dubte que el cuir estirat que fa sonar la bateria del *Cinema Novo*, pel curs dels esdeveniments que van succeir a la seva seminal revelació, va partir de COURO DE GATO. I qui estava a la platea que abarrota l'auditori de l'ABI el 1961, any en el qual va ser premiada a Oberhausen, es va veure davant quelcom totalment revelador, equivalent al mateix impacte provocat el 1964 per DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL de Glauber Rocha), a la cèlebre sessió secreta del cinema Ôpera.

Tanmateix, el destí de COURO DE GATO va ser sorprenent ja que, dos anys més tard, s'hi van unir quatre nous episodis per formar un únic film anomenat CINCO VEZES FAVELA. La suma dels quatre, fent justícia, no equivalia a un terç de la qualitat formal i del refinament de llenguatge de COURO DE GATO. CINCO VEZES FAVELA va passar a ser l'amagatall on el bell film de Joaquim Pedro es va ocultar d'una anàlisi particular més profunda.

La modernitat del film i la seva mirada irònica a la realitat social carioca en aquell moment no deixava dubtes que estàvem davant una obra que pensava sense perdre el compromís amb un cinema nacional popular, com pretenia el nou cinema brasiler. COURO DE GATO, a l'igual dels grans films representants del *Cinema Novo* en el seu moment àlgid, va fer la representació d'una realitat i en aquesta representació tots els trets fonamentals que identifiquen la ironia tallant del seu autor (més endavant tan ben identificada a MACUNAÍMA o a GUERRA CONJUGAL i, sobretot, a OS INCONFIDENTES) ja són visibles. En ell, el petit lladre del gat de madame s'encanta amb l'objecte del seu desig, el bonic gat blanc d'Angora, però la necessitat s'imposa i ell renunciarà a la bellesa per transformar-la en utilitat, o sigui, en un tamborí per al carnaval. La crueltat conviu amb la bellesa en la seva forma més simple. I aquesta és ja la carta de presentació d'un dels temes centrals de l'obra de Joaquim Pedro de Andrade, on la bellesa i la lletjor són parts d'un mateix cos, on la bondat i la maldat es combinen, on la innocència i el pecat s'equilibren, on allò èpic i allò anecdòtic s'integren.

Íntegre, original, creatiu, innovador, rigorós: el ventall d'adjectius que tracta de definir la figura de Joaquim Pedro al cinema brasiler és immens. La seva trajectòria en la ficció del llargmetratge és massa curta. Tan curta com precisa, tan precisa com generosa, tan generosa com creadora, i sempre fidel al pensament del seu autor. No hi ha en tot el trajecte del *Cinema Novo* un altre autor tan generós i fidel a les bases del moviment que va transformar el rostre del cinema brasiler. El seu cinema és eminentment nacionalpopular, sense perdre una percepció refinada de l'ànima del seu poble. Quan dic nacionalpopular em refereixo a la preocupació inicial del *Cinema Novo* de mantenir sempre viu un diàleg amb el públic, utilitzant signes de la nostra cultura sense perdre singularitat cinematogràfica. Si comparem MACUNAÍMA amb OS INCONFIDENTES o amb O HOMEM DO PAU-BRASIL, trobarem la mateixa sintonia en la revelació d'una identitat cultural. No es tracta d'una «cerca» d'identitat, tema tan recurrent al nostre cinema, sinó de la «revelació» d'aquesta identitat. I seria injust no incloure O PADRE E A MOÇA i GUERRA CONJUGAL en aquest discurs revelador de les nostres característiques psicològiques, socials i polítiques. No hi ha dicotomia entre la forma i el contingut, tot s'integra d'una manera harmoniosa i única. El cinema èpic de Joaquim Pedro és tragicòmic. El predomini de l'humor sobre la història és revelador d'una ambivalència rica en suggestions, que obre un camp d'observació més gran del que la narrativa a penes suggeria. Heus ací el que abans vaig identificar com a «representació» d'una realitat, ja que el cinema de Joaquim Pedro evadeix el realisme per representar-lo de manera crítica i és en aquest joc dialèctic que



Postèr del film *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade

s'aproxima al públic, sense perdre la substància. El resultat és gairebé sempre sorprenent, pròxim a allò devastador. L'abast de l'obra de Joaquim Pedro arriba fins al cinema documental amb un control absolut de mitjans. Des de GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO que va inaugurar entre nosaltres el cinema directe, en què va posar en pràctica les noves tècniques de so directe que havia exercitat amb els germans Maysles, a Nova York, Joaquim Pedro es va apropiat d'allò espontani amb plena desimboltura. Si a GARRINCHA... la narració sembla trair aquesta espontaneïtat i revela analogies «poètiques» respecte a la pilota, la responsabilitat sembla ser més de productor del text que de mirada de cineasta. L'experiència de cinema directe sobreviu suportada en la gràcia i en l'art del jugador/artista/inventor Garrincha, genial representació de l'esperit brasiler amb la seva picardia i la seva ingenuïtat. Aquell era l'objectiu a assolir i Joaquim Pedro va encertar el blanc.

El documentalista Joaquim Pedro va anar depurant la seva forma a treballs com O MESTRE DE APIPUCOS, O POETA DO CASTELO, BRASILIA: CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA, CINEMA NOVO I A LINGUAGEM DA PERSUASÃO, fins assolir la plenitud del seu art a O ALEJADINHO, obra mestra equivalent als millors treballs documentals ja realitzats sobre art a qualsevol part del món. O PADRE E A MOÇA, el seu primer llargmetratge, és un oratori on el desig i la culpa combreguen la mateixa fe. El més *miner* (provinent de l'estat brasiler de Minas Gerais), de tots els films de Joaquim Pedro està marcat per la seva admiració pel cinema de Robert Bresson no només pel tema, sinó també, sobretot, pel rigor de la seva narrativa i les seves imatges, pels «passos» de la seva Passió. Un film solemne i bell, en què la complicitat amb l'amic, escenògraf i director de fotografia Mario Carneiro crea una atmosfera única de redempció pel pecat.

És amb MACUNAÍMA, una rapsòdia de la psique nacional feta en els colors vius d'una representació que suma astra-canada amb teatre, circ amb cinema, que la química del llenguatge de Joaquim Pedro amb el públic troba la seva comunicació definitiva. En filmar Mario de Andrade, Joaquim Pedro no es tanca en si mateix, en el seu estil, en la seva manera de ser, per definir-se com a artista; al contrari,

s'obre generosament i valentament en direcció al gust popular i, sense concessions, inaugura un estil propi, personalíssim, que travessarà tota la seva obra, i descriu amb humor i intel·ligència el caràcter brasiler.

OS INCONFIDENTES, el seu treball següent, potser el més perfecte dels films del *Cinema Novo*, per la seva capacitat de representar un esdeveniment històric ampliant en una distància brechtiana el judici crític que tenim respecte a personatges tan emblemàtics com els nostres conspiradors més cèlebres, enfortia molt més la idea de l'audàcia d'una producció realitzada a l'ombra de la dictadura militar. El «pla» incloïa l'estrena del film en una cadena nacional via televisió, cosa que es va fer, de manera que el va alliberar dels estratagemas d'un mercat ocupat perversament per distribuïdores estrangeres i de les revisions dubtoses de la censura.

El «distanciament» al qual fem referència anteriorment s'aplicava, sobretot, a l'ús del llenguatge castí als diàlegs sense despulgar la dimensió humana dels personatges, sinó tot el contrari. Les intervencions anacròniques de la banda sonora («Farolito», cantada per João Gilberto; «Aquarela do Brasil», en versió de Tom Jobim) subratllaven el paral·lelisme entre el passat i el present, i restablien permanentment una visió crítica de la història. La poètica s'ajustava a la política sense detriment de l'espectacle.

El caràcter brasiler i la seva representació tragicòmica mai es van mostrar tan cruelment a la pantalla com a GUERRA CONJUGAL, una col·lecció de contes de Dalton Trevisan primorosament entrelaçats en un guió de permanents troballes. Gairebé una extensió de les caricatures de MACUNAÍMA, Joaquim Pedro avança en direcció a allò confessional, i exposa les seves observacions més íntimes respecte a l'organització familiar amb una franquesa arrasadora. La dimensió d'allò humà aquí pren una forma inusitada i traspassa el que ja s'esperava de l'autor. La repulsa al film va tenir una relació directa amb la seva força, amb la seva capacitat dilaceradora. A GUERRA CONJUGAL estem més enllà de la comprensió cristiana de la institució del matrimoni: l'infern conjugal és un sagrament negociat segons unes regles absolutament amorals en les quals els valors humans es justifiquen.

Mestre absolut de l'humor i de la ironia fina, Joaquim Pedro de Andrade, abans de donar-nos la seva última obra de ficció, O HOMEM DO PAU-BRASIL, els valors de la qual encara estan per descobrir-se, ens donaria una petita obra prima d'humor anomenada VEREDA TROPICAL, un deliciós curtmetratge en què una història d'amor es va revelant a partir de la passió d'un home per una síndria. La comprensió política de l'amor com expressió d'egoisme i possessió, i la seva relació amb les forces de la naturalesa, s'ofereixen com contrapunt per a un discurs caricaturesc del nostre erotisme, i això és suficient perquè tinguem algun dels diàlegs més brillants de la comèdia cinematogràfica brasilera.

O HOMEM DO PAU-BRASIL adopta la verborrea com a font d'observació de les nostres aventures de creació. Centrat en la Setmana d'Art Modern de 1922, el film considera novament la nostra indole llibertària, les nostres obsessions sexuals i la nostra inclinació cap allò modern amb una brillantor fulgurant i una gosadia desmesurada. Malgrat la distància que va establir amb el públic en la seva estrena, certament O HOMEM DO PAU-BRASIL oferirà en els dies que corren lectures més provocants i reveladores sobre el que el mestre Joaquim Pedro de Andrade va pretendre en fer-ho.

*Walter Lima Jr.* (Vida en movimento: Joaquim Pedro de Andrade, editat per Filmes do Serro amb el patrocini de Petrobras, 2007) ▶

## BIBLIOGRAFIA: JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

### Monografies:

- Corrêa de Araújo, Luciana. O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo. En *Cine documental en América Latina*. Madrid: Filmoteca Española, 2003. p. 296-299.
- Joaquim Pedro de Andrade. En *63. mostra internacional d'Arte Cinematogràfica*. Veneza: Biennale di Venezia; Milano: Mondadori Electa, 2006. p. 235-247.
- Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade. En *30ª Mostra Internacional de Cinema São Paulo*. São Paulo: Mostra Internacional de Cinema São Paulo, 2006. p. 58-65.

- *Vida en movimento: Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2007.

### Articles de revista:

- Ciment, Michel. *Os inconfindentes*. "Positif", no. 144-145 (nov-déc 1972), p. 89.
- Jacob, Mario; Wainer, José. *Macunaíma: política indirecta, una tarde con Joaquim Pedro de Andrade*. "Cine Cubano", no. 66/67 (dic. 1970), p. 32-37.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Lorenzo, Codelli. *Guerra conjugal*. "Positif", no. 171-172 (juil.-août 1975), p. 65.
- Paranagua, Paulo Antonio. *Joaquim Pedro de Andrade: entre realitat i utopia*. "Positif", no. 290 (avril 1985), p. 47-50.
- Pierre, Sylvie. *Joaquim le majeur, et les autres*. "Cahiers du cinéma", no. 359 (mai 1984), p. 24-28.
- Vieira, João Luis. *Bibicos e tataronas para Brasil*. "Filme Cultura", no. 40 (ago-out 1982), p. 78-80.