

3.

Literatura e cinema no Brasil, encontros e desencontros

A despeito de todo o esforço para afirmação distintiva do campo literário, a relação dos escritores com outros meios e ofícios é praticamente contemporânea à própria fabulação do conceito moderno de literatura. A democratização e a ampliação da noção literária estão diretamente ligadas ao advento do livro impresso. Pouco adiante, a própria difusão da imprensa vai ajudar a configurar o jornal como lugar de excelência para o encontro do escritor com outras práticas sociais. Essa aproximação foi razão de algumas transformações no estilo e mesmo nos gêneros literários. Os romances incorporaram um tom realista, se folhetinizaram. Novos gêneros começaram a despontar, sendo a crônica possivelmente o mais característico dessa interação. Em *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, Vera Follain de Figueiredo aponta para essas mudanças:

Em função da nova economia da escrita instalada com a multiplicação e transformação dos jornais, os romances passaram por mutações, em decorrência, inclusive do fato de serem publicados em capítulos, sob a forma de folhetins, nos jornais. Dentre outras alterações, foram divididos em capítulos menores, instituindo-se o gancho entre eles, com o objetivo de estimular a curiosidade do leitor. (Figueiredo, 2010, pg. 12).

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Cândido também se depara com as mesmas questões, - mas em âmbito mais restrito - quando trata de discutir o esforço para instauração de um circuito literário no Brasil. Ao se indagar sobre o papel social do escritor, percebe que o deslizamento entre diversos campos de atuação aqui se apresenta como uma necessidade inescapável. A precariedade do sistema literário impede que se possa imaginar um campo autônomo para essa criação. O diagnóstico de Cândido é cruel, até o fim do século XIX no Brasil o escritor não existia enquanto papel social. Em um país com uma imensa maioria de analfabetos, a literatura ainda era algo a se inventado.

Desafio análogo enfrenta o cinema ao longo das primeiras décadas do século XX. Durante anos, a fragilidade do circuito de produção e exibição no país se apresentou como uma condição intransponível. Do ponto de vista estético, a tentativa de afirmação da arte cinematográfica brasileira enfrentou barreiras tão fundamentais que muitas vezes o cinema brasileiro se percebeu como uma arte estrangeira em seu próprio país. Na busca por superar esses obstáculos, a aproximação com a literatura muitas vezes se mostrou um mecanismo interessante e revelador. Convém traçar um breve percurso pela história dessa interação e sublinhar alguns momentos em que se estabeleceram laços mais estreitos entre as duas artes.

A tentativa de traçar um breve percurso histórico da relação entre cinema e literatura no Brasil esbarra em alguns obstáculos metodológicos. Embora a relação entre os dois meios tenha sido profícua e recorrente, construir o caminho desse encontro supondo uma parceria sistemática e consistente é desviar o olhar de uma história que também foi em alto grau constituída por aproximações circunstanciais, interrupções e lacunas. Nota-se aí uma grande diferença em relação ao caso francês, e mesmo ao norte-americano, de que tratamos no capítulo anterior para discutir a questão da autoria. Na França, a articulação com a literatura pautou a produção cinematográfica tanto pela sua referencialidade artística e simbólica quanto pelo volume de produção. A literatura foi a fonte primordial de temas e enredos para os filmes franceses. Em vários momentos representou a matriz dramaturgica que sustentou o modelo estético da sua mais elevada filmografia. Foi justamente contra esse modelo que se levantaram os jovens críticos liderados por François Truffaut no ataque contra aquilo que com sarcasmo iconoclasta batizaram de “tradição da qualidade” do cinema francês.

O contexto brasileiro apresenta características bastante distintas do que informou o padrão hegemônico do cinema europeu ou Hollywoodiano. Qualquer abordagem histórica calcada nesses modelos corre o risco de consolidar incorreções e conduzir a temerários desvios de entendimento. É essa a crítica feita por Jean Claude Bernardet aos estudos dos primeiros anos do cinema brasileiro empreendidos por Paulo Emilio Salles Gomes e Alex Vianny. *Em Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, Bernardet aponta para uma imprecisão basilar na maior parte dos escritos históricos sobre a produção nacional: a suposição de uma cinematografia embasada no filme de ficção. Bernardet faz

notar que, como regra, o que sustentou a realização audiovisual brasileira (pelo menos no que diz respeito à primeira metade de sua história) foram os documentários, os cine-jornais e os filmes de cavação. O discurso histórico calcado nos chamados filmes de enredo seria uma tentativa (muitas vezes inconsciente) de transplantar conceitos estranhos à realidade do Brasil:

A tendência dos historiadores foi aplicar no Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que se deu no Brasil. O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta. Dependente o cinema brasileiro e sua história, dependente a metodologia com que se estuda essa história.” (Bernardet, 2009, p. 41)

Mesmo quando são obrigados a reconhecer o predomínio dos filmes de não-ficção no quadro da produção nacional o fazem como se tratasse de um equívoco, uma aberração histórica que infelizmente não pode ser corrigida. É o caso, por exemplo, do comentário de Paulo Emílio encerrando a sua análise em relação à produção brasileira até o ano de 1922.

Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa; os sessenta filmes posados encerram uma porcentagem considerável de curtas-metragens destinados à mais variada publicidade comercial. (...) Tudo ocorreu como se não existissem no Brasil pessoas capazes de realizar um filme posado (Salles Gomes, 1996, p. 49)

Tendo sempre essa ressalva no horizonte podemos percorrer a história dos filmes de ficção e, nesse caminho, pontuar alguns momentos emblemáticos dos encontros de cinema e literatura no Brasil. De antemão, se estabelece com clareza uma oposição entre um cinema popular e um cinema supostamente culto. As primeiras fitas de ficção de grande sucesso foram filmes de caráter policial, mais precisamente encenações de crimes violentos que impressionaram a sociedade da época. O grande sucesso de público até 1912 foi a fita *Os estranguladores*, de Julio Ferrez, que tem uma estimativa de mais de oitocentas exibições (Gomes, 1996). Tratava-se de um enredo baseado no assassinato de dois adolescentes, sobrinhos de um joalheiro da Rua da Carioca. O crime foi mote para diversos folhetos de cordel, para uma peça apresentada no teatro *Dulcina*, e para o drama *A quadrilha da morte* (1908), escrito pelos jornalistas Figueiredo Pimentel e Rafael

Pinheiro. Apesar de curiosamente, nunca ser citado como uma das adaptações literárias do cinema brasileiro do princípio do século XX, o texto escrito pelos dois jornalistas serviu de roteiro base para o filme.

Essa omissão acontece provavelmente porque, para a maior parte da historiografia, um papel muito mais nobre estava reservado à literatura na consolidação do cinema no Brasil. Era necessário fundar uma imagem nacional. Desta feita o projeto ganhava contornos mais concretos na medida em que havia realmente uma imagem projetada sobre uma tela branca. O cinema trazia a possibilidade de uma experiência especular do mito nacional. Para tal efeito, foi preciso que esse cinema de finalidade mais elevada recorresse essencialmente aos clássicos da literatura romântica e à encenação dos grandes feitos históricos de cunho patriótico. Os produtores procuraram levar às telas temas elevados como *A vida do Barão de Rio Branco*, *O Grito do Ipiranga* ou *Tiradentes*. O cinema devia cumprir o seu dever de consolidar os grandes vultos nacionais.

Contudo, cumpre registrar a ainda forte presença de um abastado público de origem lusitana que cerrava as fileiras das sessões em busca de clássicos da história portuguesa. Tendo essa audiência em vista, em paralelo aos filmes em louvor da independência brasileira, produziram-se com relativo sucesso dramas históricos como *Dona Inês de Castro*, *A Restauração de Portugal em 1640* e *A república Portuguesa*.

Mas o propósito da afirmação identitária brasileira mobilizou a procura por temas da nossa literatura que pudessem reforçar o sentido de um mito de fundação. O escritor que mais eficientemente parecia endossar esse propósito foi José de Alencar. Entre 1912 e 1922, o escritor cearense teve cinco de seus romances levados ao cinema: *O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*, *A viuvinha* e *Senhora*. Entre eles, certamente *O Guarani* foi o livro que mais parece ter alcançado a preferência dos produtores dentro desse quadro. Entre 1916 e 1939, o romance entre Peri e Ceci deu origem a três diferentes versões cinematográficas. A ele se juntaram outras obras que pretendiam ajudar a traçar o perfil da identidade brasileira. A partir de 1915 surgiram filmes inspirados em *A retirada de Laguna* e *Inocência*, de Taunay, *O caçador de esmeraldas*, de Bilac, *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães e *O mulato*, de Aluisio Azevedo. Mas, entre todos esses filmes, o que logrou maior repercussão entre o público e o que causou forte impressão na incipiente crítica da época foi *Lucíola*, produzido por Antonio

Leal. Para Paulo Emílio, o alcance dos efeitos do filme escapava ao tema ou à abordagem do filme. Na verdade, a comoção estava ligada aos atributos da atriz Aurora Fulgida que interpretou a heroína de Alencar. Nos anos que se seguiram ao filme vários cronistas ainda repercutiram o encantamento erótico provocado pelo jovem atriz romena, cujo nome de batismo era Amélia Cocaneanu.

Curiosamente os mais eminentes produtores das adaptações dos nossos romances de origem foram essencialmente os imigrantes (em sua maioria os italianos) que percebiam nessas fitas uma possibilidade de serem aceitos na pátria em que estavam aportando. Um pouco em busca de ascensão social e bastante em função da tentativa de serem incorporados à sociedade em que passavam a viver, buscavam na literatura e nos temas pátrios uma maneira de assegurar essa integração. O mais destacado entre os estrangeiros que se ligaram à realização cinematográfica a partir da segunda década do século XX foi Vittorio Capelaro. Entre 1915 e 1919, ele foi o principal responsável pela feitura de uma série de filmes baseados em obras literárias brasileiras, tendo produzido nesse período as adaptações de *Inocência*, *Iracema*, *O Guarani*, *O mulato* e *O garimpeiro*.

Diante de tantas adaptações literárias, salta aos olhos a completa ausência de qualquer filme inspirado na literatura modernista. O cinema brasileiro atravessa as décadas de 1920 e 1930, sem sofrer qualquer influência mais evidente da Semana de 22 ou do manifesto antropofágico. Apesar da proximidade de alguns escritores modernistas com a linguagem cinematográfica, em nenhum momento suas obras mobilizaram os cineastas brasileiros antes da década de 1950. Até então valia muito mais se referenciar em uma literatura já consolidada, com menor risco estético e político. Qualquer movimentação iconoclástica parecia ameaçar o delicado processo de constituição identitária que estava em marcha. Os intelectuais mais próximos da realização cinematográfica da época pertencem a um grupo estético mais conservador. Alguns deles, como Olavo Bilac ou Medeiros de Albuquerque, inclusive ensaiaram escrever especificamente para o cinema, o que representaria a primeira geração de intelectuais roteiristas do cinema brasileiro. A mais célebre dessas tentativas quase sempre infrutíferas foi a encomenda feita pelo Presidente Epitácio Pessoa a Coelho Neto para roteirizar um filme em comemoração ao centenário da Independência. Apesar de um intenso movimento para a produção do filme, ele nunca chegou a ser feito. Fato que serviu de mote a uma crítica corrente à época. Com cáustico deboche, afirmava-se

que o governo jamais deveria ter confiado a responsabilidade da realização de um filme com tema tão importante quanto a independência nacional a produtores brasileiros. Desenhava-se aí, em contornos nítidos uma oposição que marcaria para sempre as discussões em torno da qualidade dos filmes feitos no Brasil.

Ao longo de sua história o cinema brasileiro foi forçado a se deparar com um dilema. De um lado o desejo de uma representação genuína do país e de outro a percepção de uma capacidade de realização cinematográfica insistentemente aquém dos referenciais estrangeiros. No primeiro caso, a questão sempre ganhou matizes nacionalistas, com um discurso que preconizava a valorização do elemento nativo per se. Nesse sentido, o ímpeto patriótico do cinema brasileiro se apresentou sistematicamente a partir de um viés conteudístico. Era forçoso apresentar os elementos definidores do caráter nacional nas telas dos nossos cinemas. A busca dos valores autênticos teve uma diretriz predominante. Em geral, o cinema brasileiro buscou os traços do caráter nacional nos personagens e tipos que remetessem a um Brasil genuíno, um país que se revelasse pelas suas raízes. Por conta dessa procura, matutos, sertanejos e malandros se multiplicaram nas telas.

Paradoxalmente, foi justamente contra essas marcas do atraso nacional que se levantou a patriótica crítica elegante. Já não era admissível consolidar a imagem de um país subdesenvolvido e primitivo. A vocação para uma nação moderna deveria estar impressa em nossos filmes. Mas nesse ponto, a mesma crítica identificava um obstáculo difícil de ser transposto: a nossa incapacidade técnica. Para alcançar a imagem de um país desenvolvido, os críticos entendiam que era necessário reproduzir o padrão estético do cinema internacional, especialmente o norte-americano. Até o final da década de 1930, esse padrão se referia a uma série de elementos como cenário, luz, atores e, sobretudo, enredo. *Em Cinema Brasileiro – propostas para uma História*, Jean Claude Bernardet elenca uma série de publicidades e críticas de filmes que, em um período que abrange sessenta anos, endossam essa necessidade de se equiparar ao parâmetro internacional. Os filmes alcançariam o prestígio necessário justamente quando se equiparassem às obras estrangeiras:

‘De resto podemos garantir que em nitidez e perfeição *Le filme du diable* [filme brasileiro com título original em francês] é um trabalho que pode sofrer confronto

com os melhores que as diferentes fábricas nos têm enviado.’ (*O Estado de S. Paulo*, 18/05/1917). O cavaleiro negro é uma fita ‘apta a competir com as produções estrangeiras’ (idem, 01/07/1923). A afirmação de qualidade pode ganhar curiosa forma: O guarani: ‘Há partes, principalmente a sétima, a oitava e a décima segunda, em que a nitidez fotográfica faz inveja aos melhores filmes europeus’ (idem, 04/06/1916). Essas afirmações ainda vigoram hoje: ‘Na linha das grandes comédias...nada fica a dever às melhores produções estrangeiras do gênero (Uma verdadeira história de amor, 1971). E a publicidade de Dona Flor e seus dois maridos (1976): ‘Um filme brasileiro de padrão internacional.’ Ou procura-se uma forma mágica de osmose. A respeito de Sofrer para gozar: ‘A direção de cena esteve a cargo de um profissional competente e profundo conhecedor dos meios cinematográficos norte-americanos’ (*O Estado de S. Paulo*, 27/06/1924). Manifestação não de qualidade, mas de um arraigado complexo de inferioridade. (Bernardet, 2009, p. 31)

A situação se agrava quando, a partir do desenvolvimento do cinema sonoro, entra em cena um fator determinante para os argumentos em favor da incapacidade estética do cinema brasileiro: o som. E, como derivação não menos importante, outro fator também é colocado em xeque: a língua portuguesa.

A passagem do mudo para o sonoro foi um momento crucial para definição dos trilhos do cinema brasileiro. De antemão, surgiu uma previsão exageradamente otimista. Para muitos dos realizadores e críticos de cinema no Brasil, embarcar no aventura do cinema sonoro seria ir contra a própria essência do cinema e, portanto, condená-lo à morte. Tendo isso em vista, a opção equivocada de europeus e norte americanos por abandonar o cinema mudo iria reservar um lugar de destaque para o Brasil no cenário mundial. O brasileiro seria um dos poucos a realizar o verdadeiro cinema. O completo equívoco dessa primeira hipótese ficou explícito com o grande sucesso quase imediato das primeiras fitas sonorizadas.

Surgiu então uma segunda perspectiva, mais sensata, mas não menos otimista. Dentro do reinado do cinema falado o filme brasileiro levaria uma evidente vantagem em relação ao seu concorrente estrangeiro. Naturalmente o público preferiria assistir a fitas na sua língua natal a se ver obrigado a acompanhar uma projeção com os olhos fixos nas legendas. Surpreendentemente, nem mesmo essa hipótese se sustentou. Por um lado, com incrível capacidade de

adaptação ao que lhe é estranho, o espectador brasileiro se habituou a “ler” filmes. Por outro, foi a própria presença da língua portuguesa no cinema que causou estranhamento e instaurou algumas polêmicas.

A primeira contenda se instaurou diante do desafio de determinar qual acento do português iria povoar nossas telas. Assistiríamos a filmes com o português pautado pela norma culta, expressão de uma nova elite ilustrada que assumia as rédeas de um país em franco desenvolvimento? Ou abriríamos espaço para o português das ruas, o “brasileiro” que o malandro pronunciava com voz macia? Diante da segunda hipótese a crítica mais sofisticada torceu o nariz. O fantasma do padrão de qualidade assombrava a nossa produção e era primordial realizar filmes em alto nível. Para atingi-lo era preciso utilizar o cinema como exemplo regenerador, um parâmetro para boa instrução do público. Com esse intuito alguns enredos se sofisticam, os dramas se aburguesam, as cenas se glamorizam. Provavelmente, a experiência mais paradigmática desse modelo de cinema elevado foi a empreitada Vera Cruz.

No princípio da década de 1950, parte da burguesia industrial paulistana intuiu o cinema como um negócio lucrativo. A pretensão era a de produzir um cinema de estúdio que se aproximasse do modelo Hollywoodiano. Para isso, os melhores técnicos e cineastas, equipamentos de última geração, uma gigantesca estrutura de estúdios e enredos condizentes com o refinado propósito da aventura. A empreitada não durou muito. Seu ciclo, iniciado em 1950, chegou ao fim em 1954. Coube a uma das mais incensadas adaptações literárias até então, *Floradas na Serra* o papel de pontuar a conclusão da empresa. A partir do livro de Dinah Silveira de Queiroz, o italiano Luciano Salce dirige o melancólico melodrama que seria o décimo oitavo e derradeiro filme do ciclo Vera Cruz. Um dos raros casos de aproximação entre o cinema e sua literatura contemporânea não logrou o resultado que pretendia. Esse projeto de cinema era tão estritamente regido por regras de decoro do drama burguês que acabou por afastar grande parte do público corrente do cinema que na mesma época se esbaldava com as Chanchadas da Atlântida. As comédias populares, em que se ouvia o falar das ruas, foram os filmes que alcançaram sucesso. No entanto, eram exatamente esses filmes aqueles desprezados pela crítica refinada que recusava a vulgaridade e o mau gosto reinante nessa cinematografia.

Mas as regras do bom gosto não caíram no gosto do espectador médio que custava a se reconhecer nesse cinema. Foi certamente pensando nesses prestigiosos projetos cinematográficos que Paulo Emilio cunhou a frase: “o cinema é uma fala literária e dramática envolvida por imagens”. Os adjetivos literário e dramático surgem aí como impeditivos da plena realização cinematográfica. Se por um lado a fala remetia à histórica polêmica entre cinema mudo e sonoro que ainda ressoava na década de 1940, para Jean Claude Bernardet ela também expressava a condição de espectador mutilado imposta ao Brasil. A imperiosa necessidade de realizar filmes nos moldes norte-americanos ou europeus havia conduzido o cinema brasileiro à condição de estrangeiro em sua própria tela. O exílio vinha sob duas formas: a imposição de um modelo internacional de cinema refinado e a invasão concreta das fitas estrangeiras que ocuparam nossas salas de projeção. Ao espectador, via de regra, a experiência oferecida não era a de fruição de imagens e sons e sim, a de leitor das legendas sobrepostas ao filme. Por outro lado, aos filmes de alto nível era interdito buscar inspiração narrativa nas histórias contadas nas ruas, ou beber na fonte do palavreado popular. A elegância estava no português castiço, respeitador da gramática, e, como lembra Bernardet, “muitas vezes com sotaque lusitano devido à presença de atores portugueses no cinema brasileiro” (2009, p. 34).

Como se vê, o cinema brasileiro viveu uma experiência de radical desencontro com sua própria língua. Por um lado a impiedosa invasão de filmes estrangeiros, majoritariamente falados em língua inglesa. Por outro, entre os filmes brasileiros a experiência de mútuo estranhamento. O cinema popular das chanchadas capaz de provocar grande interesse e comoção no espectador médio, mas severamente condenado pela crítica que enxergava nele uma vulgar manifestação da baixa cultura. E o cinema refinado nos moldes da Vera Cruz tentando fazer valer uma expressão erudita que soava absolutamente estranha ao espectador comum. Diante desse dilema cunhou-se a terrível e canhestra acusação que encontrou eco em vários redutos da intelectualidade brasileira: “A língua portuguesa não serve para o cinema.” Foi então sob a sombra de uma impossibilidade fundamental que o cinema brasileiro buscou caminhos para acontecer.

3.1.

Diálogo entre o Cinema Novo e o Modernismo

“Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, estes eram os nossos papas. A literatura havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema.” (In: Avellar, 2007, p. 05). Assim se refere aos escritores modernistas o hoje “imortal” Nelson Pereira do Santos. A fala revela o estreito corpo a corpo entre o Cinema Novo e a Literatura Modernista. Mas o depoimento de Nelson Pereira diz mais. Antes de qualquer coisa, exprime o desejo primeiro dos cineastas cinemanovistas: fundar um código estético em sintonia com uma linguagem brasileira.

A partir do final da década de 1960, começa a se desenhar com contornos nítidos um projeto de cinema não mais submetido ao modelo estrangeiro. A idéia de que a qualidade dos filmes estaria nos cânones do cinema internacional é fortemente questionada na medida em que programas de um cinema sofisticado nesses moldes (como a empreitada Vera Cruz) naufragam, e as tentativas de repetir um cinema de gênero - apostando no faroeste ou no cinema policial - rapidamente se esgotam.

Mas, sobretudo, há uma nítida percepção de que os modelos formais e narrativos estrangeiros se mostram insuficientes e incapazes para tratar das questões brasileiras. Se antes o cinema buscava os mitos pátrios ou os heróis românticos para definir o perfil da nação, a partir do Cinema Novo a tentativa de criação de uma imagem original surge absolutamente atrelada à vontade de inventar uma linguagem própria. Essa busca por um projeto estético que combinasse uma inovação na linguagem à capacidade de abordar as questões nacionais conduziu os cineastas a um diálogo com outros campos do saber como a sociologia, no caso de Gilberto Freyre, a crítica, especialmente Antonio Cândido, mas, antes de tudo, levou a um encontro com a literatura modernista. Órfão de uma referencia cinematográfica anterior com que pudessem dialogar estreitamente, foi nos romances da década de 1930 e 40 que o cinema descobriu a matéria e forma para tratar das questões que lhes apresentavam como urgentes na década de 1960. Ainda segundo Nelson Pereira (referindo-se à década de 1950): “o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha a representatividade cultural como a literatura dos anos 30.” (Avellar, 2007, p.05)

Para alcançar o projeto de uma civilização que pensa a si mesma, para que a ficção pudesse realizar o intento de expressar a figura do brasileiro era absolutamente necessário romper com a concepção de cinema que pretende repetir o modelo de uma outra sociedade. Em outro depoimento, Nelson Pereira retoma a questão: “o Cinema Novo representou a descolonização do cinema como o que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há a influência da literatura Nordeste, dos anos 30, de Jorge Amado, de Graciliano. E não podemos esquecer dos nossos paulistas como Oswald e Mario de Andrade”. (Ridenti, 2000, p.90)

Aí emerge o segundo aspecto determinante na relação entre Cinema Novo e Modernismo: uma declarada postura reverencial dos cineastas em relação aos escritores. A literatura nessa chave representou um norte a ser seguido pelo cinema. Se em parte essa postura pode ser compreendida pela defasagem temporal entre as obras, ela também desvela com clareza a relação hierárquica entre literatura e cinema na escala cultural de até então. À literatura era assegurado um status artístico que o cinema ainda não tinha logrado alcançar. Por isso os escritores podem receber a alcunha de papas. Estavam no mais alto degrau da experiência intelectual brasileira, lugar que - veremos adiante - muito em função da penetração do Cinema Novo, os cineastas também passarão a ocupar.

A referencialidade do cinema em relação à literatura modernista não se deu apenas sob a estreita forma da transposição do livro para a tela. A relação profícua entre o Cinema Novo e o Modernismo também foi marcada por uma influência que ultrapassou as adaptações. José Carlos Avellar faz notar as semelhanças entre alguns apontamentos (feitos em 1957) de Glauber Rocha sobre os romances de José Lins do Rego e as bases narrativas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filmado sete anos mais tarde. Para Avellar, Glauber identificou nos livros de José Lins a abordagem do Nordeste que iria nortear *Deus e o Diabo*. Glauber lê um lugar:

dominado por quatro elementos vigorosos: o coronel, o tenente das volantes, o santo e cangaceiro. São quatro poderes de opressão e desses os únicos que amam o povo, embora o torturem, são o cangaceiro, vingador natural, e o santo, redentor dos pecados e misérias. (Glauber, op. cit. Avellar, p. 117)

Além de José Lins do Rego, *Deus e o Diabo* também traz muito presente a sombra de *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. A apropriação

criativa de elementos da cultura popular tendo como resultado uma exuberância estética com contornos barrocos é um sensível ponto de convergência entre as duas obras. Em *Brasil em tempo de cinema*, Jean Claude Bernardet sublinha outras identificações:

Como Guimarães, Glauber Rocha parte de um material selecionado na tradição popular e reelabora em matéria erudita, faz do sertão o mundo, coloca sua personagem principal entre dois pólos antagônicos; poder-se-iam até perceber afinidades entre o uso da elipse narrativa em *Grande Sertão: Veredas* e em *Deus e o Diabo*, assim como certas semelhanças literárias entre os diálogos do filme e o estilo de Guimarães Rosa. (Bernardet, 1978, p. 144)

Já nos primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos podemos identificar as duas formas de aproximação com a literatura. Antes mesmo de *Vidas Secas*, já estão presentes sinais de uma sensível influência de outro autor nordestino nos primeiros filmes do cineasta carioca:

Meu primeiro filme, *Rio, 40 graus*: é uma história original, porque eu escrevi, eu inventei aqueles personagens. Mas, passado um certo tempo, revendo o filme, está na cara: por trás dele está o Jorge Amado de *Capitães de Areia*, o Jorge daqueles meninos de rua que vão para a praia, tentando viver, correndo atrás das coisas, brigando com a polícia. O livro se passa na Bahia, eu inventei a história aqui no Rio de Janeiro. Mas tomei emprestado do Jorge muitos personagens, e principalmente o ambiente da favela- sem me dar conta disso na hora em que fazia o filme (In: Avellar, 2007, p. 06).

Aquele que foi um dos nossos primeiros filmes de contornos neo-realistas, uma tentativa de contato direto do cinema com a realidade das ruas e, sobretudo, das favelas, surgiu mediado pela ficção literária. Para Avellar, Jorge Amado parece ter percebido esse atravessamento no momento em que assistiu ao filme, mas sem deixar de reconhecer o impacto emocional daquela temática transposta em imagens:

O espectador não poderá mais esquecer o negrinho vendedor de amendoim com a sua lagartixa, único bem que ele possui, sua afeição maior, dona de todo o carinho desse pequeno órfão da cidade. Os conflitos inúmeros da cidade imensa, as tristezas e alegrias do povo são fixados pela câmera, por vezes uma onda de emoção sacode o espectador (Ibid, p. 07)

Alguns anos mais tarde Nelson Pereira iria filmar sua primeira adaptação literária em sentido estrito, realizando um filme que seria considerado um dos

pilares do Cinema Novo brasileiro: *Vidas Secas*. E, nesse caso, a reverência aparece explícita já nos letreiros iniciais. O título *Vidas Secas* é seguido da indicação “de Graciliano Ramos”. Para Nelson Pereira, o livro vinha tão preenchido de um senso cinematográfico que a leitura já se lhe apresentava como um roteiro. Nelson reconhece o cinematográfico na visualidade e na precisão da escrita. E citando alguns trechos, esclarece a sua impressão:

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. (...) Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derrubar a água salobra (...) Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. (Ibid, p. 47)

Sobre esse trecho, o cineasta comenta: “Tem até posição de câmera: Fabiano agachou, pegou a cuia...olhou e viu os beiços de Sinhá Vitória. O plano está feito. A câmera começa em Fabiano, e depois, de baixo para cima, focaliza Sinhá Vitória.” Para Avelar, esse absoluto respeito e o fascínio com a escrita não significam um posição subserviente em relação ao livro. O cineasta teria encontrado no romance uma força motriz, um ponto de partida para a realização do filme que deveria ser semelhante ao que impulsionou a escrita do livro. Essa coincidência remete certamente às questões que atravessam o livro. Nelson Pereira enxergou em *Vidas Secas* uma chave estética que lhe permitiu participar da discussão sobre desigualdade social e reforma agrária que já tomava conta de parte do país.

Naquele tempo, grandes discussões sobre reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje (in Ridenti, 2000, p. 94)

A percepção da atualidade de *Vidas secas* permitiu ao diretor produzir um filme que denuncia uma estrutura de poder arcaica e opressora. A história de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e a cadela Baleia é tomada como o microcosmo de um nordeste sob a égide da exploração do povo pelos poderosos; e em progressão se manifesta como uma metonímia do Brasil do princípio da década de 1960.

José Carlos Avellar entende que não foi apenas a capacidade de representar o país que estabeleceu a conexão entre o Cinema Novo e Modernismo. O próprio modo de escrever dos autores modernistas transformou o código estético do programa cinemanovista. Para Avelar, o principal diálogo do movimento cinematográfico brasileiro não foi com as vanguardas internacionais, como a *Nouvelle Vague*, que estabeleciam novas aberturas para a linguagem que iria caracterizar o cinema moderno. A matriz estética do Cinema Novo estaria na experiência da vanguarda literária dos anos 1920 e 30, que por sua vez incorporava ao seu repertório as invenções das vanguardas do final do cinema mudo.

Como nos textos modernistas, passamos a filmar planos mais longos, a movimentar mais livremente a câmera e o gravador, a gravar o som no instante da filmagem, a fotografar em cores, a alterar o tamanho e a proporção do quadro, a trocar o firme suave passeio da câmera em um carrinho pela corrida nervosa e insegura com a câmera na mão (Avellar, 2007, p. 66)

Avelar propõe que os procedimentos estilísticos do cinema da década 1960 estariam previstos nos livros da primeira metade do século XX. Pode-se aceitar a pertinência dessa interlocução, mas é impossível desconsiderar alguns termos do diálogo que o cinema brasileiro de então estabeleceu com os questionamentos da vanguarda cinematográfica no resto do mundo. A aspiração vanguardista de inovação formal está impressa nos primeiros filmes de alguns artífices do Cinema Novo. As mobilizações estéticas do curta *Pátio* (1959), de Glauber Rocha, apontam muito mais para um estrito experimentalismo da linguagem (mesmo em termos plásticos), do que para um pretenso engajamento social ou mesmo para a afirmação de uma linguagem brasileira.

Mas entre os termos que compuseram o intenso diálogo do Cinema Novo com os movimentos internacionais, certamente a questão da autoria - como já apontamos no capítulo anterior - mereceu lugar de destaque. A perspectiva do autorismo abriu aos cineastas a possibilidade de um novo posicionamento em relação às práticas correntes no cinema brasileiro. Essa mudança de posição se reflete em vários aspectos do sistema cinematográfico nacional, como a relação com o público, com a crítica e a penetração no estrato intelectual do país.

O reconhecimento de uma postura autoral permitiu mais do que isso. A releitura brasileira dos termos da política do autor empreendida essencialmente

por Gustavo Dahl e Glauber Rocha agregou um outro elemento à equação: o papel social do cineasta. Entre os atributos da autoria passa a figurar o desejo e a prática da transformação social. Na pauta do autorismo brasileiro, a afirmação da subjetividade do diretor como fator determinante da obra só fará sentido se essa subjetividade se apresentar com um sentido revolucionário. Mais do que a simples assinatura, o que está em jogo é a assunção do sujeito enquanto agente transformador da história.

Sintomaticamente, na abertura do primeiro capítulo de seu livro *Em busca do povo brasileiro*, Marcelo Ridenti escolhe epígrafes retiradas do pensamento de três cineastas cinemanovistas. Podemos nos aproximar dessas frases para melhor entender a dimensão de engajamento da prática cinematográfica no contexto social da década de 1960. O depoimento de Cacá Diegues é o que encabeça as epígrafes: “Tudo aquilo pertencia ao mesmo universo, era a tentativa de fundação de uma cultura nacional e popular no Brasil.” O pensamento de Cacá repercute na declaração de Nelson Pereira dos Santos que vem logo a seguir: “Amo o povo e não renuncio a essa paixão”.

Nas primeiras páginas de seu livro, Ridenti tenta circunscrever os lugares de encontro privilegiado daquilo que ele chamou de “a grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 60”. Tenta identificar os fatores e circunstâncias do florescimento de um movimento revolucionário com a participação orgânica de parte da classe artística. De antemão, Ridenti sublinha na frase de Cacá Diegues o desejo de fundação de uma cultura nacional e popular. Desejo que parece retomar termos e motivos que antes sustentaram, em chaves distintas, tanto o romantismo quanto o modernismo brasileiros. Ridenti de fato faz uso, repetidas vezes, da noção de ‘romantismo’ para se referir aos movimentos dos anos 60. A palavra surge com nova significação, dessa vez atrelada à crença de uma revolução popular. Contudo, para que esse projeto pudesse ser posto em marcha, era preciso antes de mais nada assegurar a existência de um povo. A idéia de fundação denuncia o desejo de uma construção mitificada de um homem do povo, autêntico representante do país que surge sempre ligado a traços arcaicos. Em geral tratava-se ou do camponês (sertanejo), ou do migrante ou do favelado, sem que as alternativas necessariamente se excluíssem. Nelson Pereira identificava no ambiente de *Rio Zona Norte*, por exemplo, muitos aspectos de uma atmosfera rural. “Você pode reparar no filme que todas as casas têm um

espaço, não estão grudadas umas nas outras. A maioria das casas tinha um quintal, com alguma criação, uma horta. As pessoas estavam reproduzindo condições que tinham no campo, fora da cidade. (Ridenti, 2000, p. 25).”

Mas esse retorno a um passado mitificado surge prenhe de um movimento em direção ao futuro. O homem do povo é aquele responsável pela revolução, pela mudança do país. O mito tem a função de acionar a utopia de invenção de um homem novo, de um país transformado. O movimento de resgate do autêntico homem do povo tem a função de encontrar aquele que será responsável por implementar a revolução e o progresso.

Desta feita, o processo de reafirmação da identidade nacional surgia absolutamente contaminado por uma abordagem marxista. Mas o termo marxista - extremamente difundido na época - parece permitir um vasto espectro semântico. A rigor, o marxismo de então se referia muito mais a uma vontade de engajamento e de transformação social do que propriamente a uma filiação ao pensamento do filósofo alemão. Mais uma vez, Nelson Pereira dos Santos confessa a impropriedade do termo: “Todos nós naquela época nos chamávamos de marxistas. É uma mentira porque ninguém lia [Marx]. Em geral não havia ninguém nas minhas relações que fosse tão estudioso a ponto de ler Marx” (Ridenti, 2000, p. 68).

Ainda assim, Nelson foi um dedicado militante do Partido Comunista Brasileiro nas décadas de 1940 e 50. Curiosamente, foi executando algumas tarefas para as células partidárias que o cineasta se aproximou dos elementos que iriam compor seus primeiros filmes. Entre as atribuições de Nelson Pereira, estava a de vender revistas do partido nos morros próximos a Santa Teresa. A partir dessa experiência, os personagens populares e os cenários da favela se tornaram muito mais palpáveis para aquele que seria o diretor de *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. A ironia está no fato de que Nelson só foi obrigado a executar essas funções porque insistia em propor à direção do PCB a filmagem do roteiro de *Rio 40 graus*. Para aplacar essas pretensões pequeno-burguesas, a direção partidária “rebaixou” o aspirante a cineasta a vendedor de jornal no morro. Em relação a *Rio 40 graus* o Partido Comunista foi pioneiro. Tentou impedir a realização do roteiro muito antes da proibição imposta pela polícia do Distrito Federal à época do lançamento do filme.

Poucos anos mais tarde, a atuação dos artistas já aparece totalmente integrada ao projeto de revolução nacional popular. A utopia da transformação social deveria implicar também uma renovação da linguagem artística, especialmente, a cinematográfica. Essa articulação se revela de maneira muito evidente nos manifestos *Estética da fome* e *Estética do Sonho* de Glauber Rocha. Pode também ser compreendida de maneira sintética em uma frase com que Cacá Diegues tenta fazer uma revisão para exprimir a atmosfera que tomava conta do cineastas da década de 1960. “O que nos mobilizava na época eram três desejos bastante simples, bastante modestos. Primeiro, a gente queria mudar o cinema brasileiro. Depois, queria mudar o Brasil. E, em seguida, a gente queria mudar o mundo!”.

Transformar a linguagem do cinema era uma etapa primordial não só para o projeto nacional progressista, mas também para provocar uma ampla mudança nos costumes. A vontade de mudar o mundo se refletia na esfera íntima. O sentido da transformação planetária pressupunha uma nova abordagem no campo dos afetos, das relações amorosas e familiares. A liberalização dos costumes fazia parte do programa revolucionário. Com tom de escracho, Cacá Diegues provocava: “*a mulher e a revolução, o Brasil e dor de corno, tudo era uma coisa só.*” Em seu livro, Ridenti encontra um depoimento de Cacá em que a questão surge de maneira mais decomposta e ajuizada:

Era como se não nos permitíssemos separar as coisas, (...) Estávamos de tal modo convencidos de que iríamos construir um mundo melhor que nem alimentávamos dúvidas: no dia seguinte o mundo seria mais feliz e risonho graças aos nossos filmes, peças, etc. Então, isso implicava uma responsabilidade tão grande que a vida privada deixava de existir. A escrita privada e a vida pública tinham se tornado um só universo. (...) O trabalho cotidiano e até mesmo as idéias já não nos pertenciam, e sim à comunidade que participava daquilo. (Ridenti, 2000, p.107)

O pensamento utópico de um mundo melhor a partir dos filmes cinemanovistas infelizmente ficou circunscrito ao registro da utopia. E mesmo o projeto de uma articulação das questões da vida privada aos interesses da comunidade não se concretizou da maneira que Cacá imaginava. Com efeito, se o Cinema Novo não foi capaz de mudar o mundo ou o Brasil, certamente ele foi responsável por reposicionar o cinema no cenário do pensamento brasileiro. Uma

combinação de fatores, entre eles a intensa participação dos cineastas nas discussões sobre os destinos do país e, sobretudo, o reconhecimento de seus filmes pela crítica e por importantes festivais internacionais, fizeram com que o cinema alcançasse outro status na escala cultural do país. O cinema brasileiro terminara a década de 1950 ainda era entendido sob o prisma de uma defasagem. Ou representava um infeliz decalque de um ofício que só os estrangeiros logravam realizar com maestria, e, portanto, lhe restava o inútil esforço de tentar copiar os modelos que lhe ofereciam as cinematografias americanas ou européias. Ou, quando alcançava algum respaldo do público popular como no caso das chanchadas, era enxergado como um exemplo da baixa cultura, uma manifestação rebaixada na hierarquia artística.

A partir da década de 1960, o cinema passa a ser determinante na vida intelectual brasileira, desempenhando um papel de protagonista na construção da cena do pensamento nacional. O Cinema Novo havia sido capaz de inventar um novo personagem nessa cena: o cineasta intelectual, sujeito apto a pautar tanto as discussões estéticas quanto as que envolviam, mais uma vez, a fundação da identidade nacional. A atuação dos cinemanovistas implicou uma revisão estatutária do cinema brasileiro como um todo. Os depoimentos de Nelson Pereira: “o cinema brasileiro não é mais uma atividade divorciada das demais atividades culturais de nível mais alto do país. (...) O Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão de nossa cultura” (ibid, 97); e de Paulo César Sarraceni: “A ligação dos cineastas com os romancistas, longe de tornar o cinema literário, acaba com todo o complexo de inferioridade que o cinema tinha para com as outras artes.”(Ibid, 99) confirmam esse entendimento. Se para o Cinema Novo a aproximação da Literatura Modernista também trazia embutida a vontade de uma contaminação estatutária, poucos anos adiante os cineastas alcançariam o reconhecimento de um lugar simbólico muito similar ao que antes coube aos escritores modernistas.

Convém investigar as razões que fizeram com que esse diálogo entre o cinema brasileiro e a literatura modernista acontecesse com tamanha defasagem temporal. Simbolicamente podemos falar em quarenta anos de atraso se elegermos como marcas a semana de arte moderna de 22 e o ano de 1962, quando *Vidas Secas* é filmado. Os motivos que impediram a aproximação do cinema brasileiro

dos romances modernistas de alguma forma já foram abordados acima. As experimentações estéticas dos escritores em busca de uma linguagem própria pouco atraíram a atenção dos cineastas da primeira metade do século XX. Até então, diferentemente do que acontecia em outros campos artísticos, o cinema brasileiro, atormentado pela sua própria precariedade, praticamente não manifestava nenhum desejo de exercitar qualquer tipo de ruptura estética ou mesmo temática. A exceção está presente na criação de dois cineastas: Humberto Mauro e Mario Peixoto. Não por acaso, são os únicos diretores que escapam à crítica demolidora feita por Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica do cinema brasileiro*, sendo que o primeiro é entendido como uma possibilidade de filiação histórica (“Humberto Mauro e a situação história”) e o segundo, dentro do registro mítico (“O mito limite”). Mas, para além das exceções, entre as décadas de 20 e 50 os cineastas do país se movimentavam por uma dupla atração aparentemente contraditória. Por um lado, se remetiam ao modelo do cinema estrangeiro como o padrão a ser alcançado, por outro, se rendiam a um discurso nacionalista, promovendo uma insistente busca pelos mitos e feitos pátrios para serem filmados sempre por um viés romantizado.

Contudo, o descompasso entre as duas artes no Brasil não se deu somente devido ao desinteresse dos cineastas. Em nenhum momento a cinematografia nacional conseguiu comover, ou mesmo, seduzir os escritores modernistas. Em primeiro lugar, havia um natural estranhamento pela escolha temática e estética dos filmes de então. Em um artigo em que se aprofunda na investigação sobre a relação de Mario de Andrade com o cinema, Eduardo Scorel consegue recolher exemplos bem claros de filmes que poderiam justificar o distanciamento do escritor. Cita especialmente *Pátria Brasileira*, cujo título auto-explicativo anuncia a história da relação de fidelidade de um soldado para com a bandeira nacional. O filme teve suas legendas escritas e, especula-se, mesmo algumas cenas dirigidas por Olavo Bilac. Scorel sublinha a distância estética dos dois projetos a partir da oposição pacifismo-militarismo:

Enquanto Mario lançava versos pacifistas e delirava de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A estudante russa* - , enquanto isso, o príncipe Olavo Bilac, tomado de fervor militarista, escrevia as legendas e, segundo alguns, dirigia a cena de *Pátria Brasileira* em que um soldado, jurando fidelidade, beija a bandeira nacional. (Scorel, 1997, p. 56)

Para Escorel, o panorama de uma ficção que se sustentava em histórias de um patriotismo primitivo – e ele cita outros exemplos, como *O cruzeiro do sul*, *O grito do Ipiranga*, ou *Os heróis brasileiros na Guerra do Paraguai* – seria o principal motivo do afastamento de Mario de Andrade em relação aos filmes brasileiros. Alguns trechos da crítica cinematográfica de Mario apontam também para uma certa impressão de inconsistência nos filmes aqui produzidos. São dele diagnósticos peremptórios como: “não há por aqui artistas e fábricas que se dediquem a produzir fitas de ficção” (ibid, p. 53). E quando acontece de ocasionalmente se deparar com uma dessas raridades, os comentários de Mario revelam uma condescendência que se tem com aqueles que ainda apenas ensaiam primeiros passos em seus ofícios. Para ele graças a essas realizações “os costumes atuais do nosso país, conservar-se-iam (...) em documentos mais verdadeiros e completos”, então “É preciso continuar(...) Aplauso muito sincero” (ibid, p. 48). Os valor dos filmes estaria no seu registro documental e no esforço de seus realizadores em transplantar o que ele chama de “a arte norte-americana” para o Brasil.

São os filmes estrangeiros que vão verdadeiramente mobilizar Mario de Andrade. Em suas crônicas ele declara seu fascínio pelo cinema americano, dedicando espaço privilegiado para a obra de Charles Chaplin. Nesse cinema, sim, se poderia encontrar o verdadeiro artista e a verdadeira arte. Quando nos deparamos com esse fascínio de Mario pela filmografia internacional, podemos depreender que o cinema brasileiro e a literatura modernista não se enxergaram ou reconheceram porque ambos estavam, com olhos embasbacados, voltados para um terceiro ponto: a produção cinematográfica internacional.

O contato com cinema norte-americano e europeu terá um papel quase tão determinante para o percurso artístico de Mario de Andrade quanto os ecos das vanguardas literárias européias como o futurismo ou o cubismo. Mario se dedicou a estudar detalhadamente os experimentos do cinema mudo e a partir disso recolheu algumas reflexões que levou para a sua criação literária. Eduardo Escorel afirma que a partir do reconhecimento da grande capacidade do cinema de representar a vida real, Mario cunha em um curto espaço de tempo dois possíveis caminhos distintos a serem percorridos pelas demais artes.

Em 1922, percebe o cinema como uma ruptura libertadora para que as artes plásticas e literatura encontrem suas verdadeiras essências sem a

obrigatoriedade de imitar a natureza. Um pouco como a perspectiva que se abriu para a pintura depois da fotografia, o cinema também teria descortinado para a literatura a possibilidade de experimentar a sua própria matéria, a palavra, sem se preocupar apenas com a tarefa da representação. Mario sugere em *A escrava que não era Isaura* que “por realizar as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição”, o cinema teria “libertado as artes plásticas e a das palavras” (ibid, p. 57) da necessidade de reproduzir o mundo real. Livres dessa obrigação, a literatura, a pintura e a escultura podem se voltar para a sua vocação, podem finalmente ser “artes puras”.

No ano seguinte, Mario de Andrade inicia a criação de seu romance *Amar verbo intransitivo*, que tinha como primeiro título Fraulein. Durante a escrita desse livro Mario enviou uma carta a Sergio Millet em que classificava a sua obra como um “romance ...Cinematográfico”. Era o sinal de que estava se apropriando dos elementos do cinema para fazer sua literatura. Aquela que até um ano antes parecia ter vislumbrado o caminho da estrita vocação de arte das palavras, agora aparece contaminada pela arte das imagens em movimento. O contato com o cinema dava a possibilidade da literatura se realizar como arte “impura”, mas agora em outra chave, com um teor de impureza que de certa forma contaminou toda a arte moderna. No caso específico do mundo das letras, a penetração do mundo técnico-industrial também acontece a partir da mediação dos operadores da linguagem (e da própria escolha da palavra) cinematográfica.

A afirmação de Mario de Andrade serve como pedra de toque para que José Carlos Avellar desenvolva a hipótese da profunda influência exercida pelo cinema sobre a literatura modernista, especialmente nos casos de Mario de Andrade e Oswald de Andrade. “O cinematográfico está na estrutura de composição do romance, apoiada no que então o cinema pesquisava: a montagem.” (Avellar, 2007, p. 61). Avellar faz a interpretação da expressão “romance cinematográfico” essencialmente a partir da fragmentação e aceleração da narrativa literária, com a transposição de procedimentos estilísticos análogos aos experimentos com a montagem no cinema:

O cinematográfico está na estrutura de composição do romance, apoiado no que então o cinema pesquisava: a montagem. Fragmentada e de ritmo ágil, partida num sem-número de planos, a narrativa corre quase sem pausas, e aqui e ali um capítulo dura só três palavras (ibid, p.61)

Impressão similar tem Haroldo de Campos quando se volta para a obra de Oswald de Andrade. Ao analisar os romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* percebe neles também uma fragmentação e uma aceleração da estrutura narrativa que permite que Campos os use como exemplos de “prosa cinematográfica”. Tendo esses exemplos em vista, José Carlos Avellar com exagero provocativo afirma que “No Brasil da década de 1920, os mais cinematográficos de nossos filmes talvez tenham sido os romances modernistas.” (Avellar, 2007, p. 16). Para ele, não tivemos um cinema modernista, mas uma literatura modernista que partiu do cinema. Quando buscaram a literatura modernista como principal interlocutor para os seus filmes, os diretores do Cinema Novo encontraram não apenas a temática social e o projeto de uma linguagem brasileira que lhes interessava; encontraram também uma literatura que já vinha imbuída de procedimentos cinematográficos. Avellar reconhece então uma sistemática conversa entre as duas artes. A literatura buscou no cinema temas e modos de narrar, e vice-versa, em uma mútua contaminação ininterrupta. Para ele, o Cinema Novo foi buscar um referencial político e estético em uma literatura que já estava prenhe de cinema.

Ao se nutrir das experiências estéticas modernistas, o Cinema Novo, entretanto, também se viu forçado a tentar digerir os desafios e encruzilhadas que se apresentaram aos escritores das décadas de 20 e 30. O principal deles provavelmente foi o de articular o desejo de ruptura estética, política e temática à necessidade de mitificação que o projeto de construção de identidade nacional propunha. Havia a necessidade de promover o encontro entre uma iconografia genuinamente brasileira, capaz de desenhar nossos traços identitários, com uma linguagem nova e universal. Em um artigo sobre Tarsila Amaral e a antropofagia, Karl Erik Schollhammer destaca a ambivalência que marcou o projeto modernista: “Nesta ambigüidade criativa, o movimento modernista se orientava, por um lado, pela vontade de transgressão de uma tradição e, por outro, pelo desejo de remissão e redenção ao passado.” (Schollhammer, 2007, p. 111). Um passado que ainda não tinha logrado um reconhecimento sólido dentro de uma lógica histórico-linear, e que, portanto, era passível de ser mitificado.

Para o Cinema Novo, o problema da representação de uma essência brasileira atrelada à necessidade urgente de rupturas surge de maneira mais sensível quando toca à tentativa de criar a imagem do povo enquanto elemento revolucionário. Em um pequeno artigo, o crítico Ruy Garnier expõe esse dilema de maneira sintética:

Se há uma tensão que permeia todo o cinema novo, é a que poderia bem ser expressa pela seguinte questão: pode-se mitificar o povo? Esse é o ponto de fissura desse movimento, e mais profundamente, o ponto de fissura de dois projetos estéticos advindos do modernismo literário. (Garnier, 2001, p. 09)

Garnier entende que o Cinema Novo também reproduziu uma grande divisão que se estabeleceu no movimento estético-político do modernismo. De um lado estavam o grupo filiado a Mario de Andrade que respondeu afirmativamente à questão do mito, e, de outro, um grupo que retomaria Oswald de Andrade para recusar a necessidade de mitificação. Ligado a essa última vertente, destoando da grande maioria das obras cinemanovistas, estaria Glauber Rocha de *Deus e o Diabo* e *Terra em transe*. De alguma maneira, o cerrado diálogo que Joaquim Pedro de Andrade estabeleceu com a antropofagia oswaldiana em sua adaptação de *Macunaíma* também indica uma filiação a esse segundo grupo.

A percepção de uma fissura no projeto cinemanovista é provavelmente indicativo de abalos mais profundos. O programa do Cinema Novo que floresceu sob a égide otimista do Brasil pré-1964 começa a sucumbir rapidamente à medida que os anos 60 avançam. A partir daí, o próprio modelo de diálogo com a literatura começa a ser colocado em xeque. Se, por um lado, ao seguir a trilha das letras, o cinema conseguiu um diálogo fino com a elite intelectual, por outro, com aquele que seria o elemento basilar do seu projeto, o povo, a interlocução se revelou incipiente e ineficaz. Em 1965, começam a surgir dentro do próprio movimento os primeiros sinais de autocritica a esse modelo em filmes como *O Desafio*, de Paulo César Sarraceni e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, em que a personagem do intelectual angustiado é colocada na berlinda. Quando a aproximação com o discurso literário se revela improfícua surge o questionamento sobre a validade da palavra e também do personagem que constrói seu projeto político e pessoal apenas a partir dela. O corte mais radical nesse sentido é provavelmente *Terra em Transe*, em que acompanhamos a angústia dilacerante do poeta Paulo até o momento em que a contradição entre

letra e voz explode. Tampando a boca do personagem popular, o poeta grita “*Fala, povo!*”.

A angústia dos cineastas é reflexo da impossibilidade de dar uma resposta concreta à violenta reação conservadora que se seguiu ao golpe militar de 1964. Reação que se manifestava explicitamente nas perseguições, na censura, nas prisões e no exílio, mas que também soube mostrar a sua faceta propositiva. A gestão oficial, com declarado intuito político, intervinha diretamente na relação entre cinema e literatura. Em 1972, o Ministério da Educação estabelece um prêmio de incentivo à realização de adaptações literárias. Mas, perniciosamente, determina uma condição: os filmes devem ser adaptados exclusivamente a partir da obra de autores mortos. Revela-se então uma tentativa explícita de afastar a produção dos cineastas das candentes questões contemporâneas. Há ainda outro fator que determina essa política oficial. No princípio da década de 1970, o governo enxergava com maus olhos o avanço da pornochanchada, que representava para eles os aspectos mais baixos e vulgares da sociedade brasileira. Com o incentivo às adaptações de autores mortos, o pensamento oficial pretendia se apropriar da sofisticação da literatura para se reaproximar do status adquirido pelo Cinema Novo, sem o efeito colateral de um contundente questionamento dos dilemas do país. Havia um esforço deliberado de tentar provocar uma fratura entre o cineasta e seu tempo.

Entretanto, já em *Brasil em tempo de cinema*, Jean Claude Bernardet reagia com algum espanto à escolha espontânea dos cineastas por ambientar no passado muitos dos primeiros filmes do cinema novo. Dois marcos inaugurais do movimento, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, situam-se entre os anos de 1938 e 42. Para Bernardet, esse deslocamento natural, sem que houvesse qualquer imposição oficial, seria sintoma de uma incapacidade de encarar frontalmente os desafios contemporâneos. O recuo no tempo representaria “um adiamento na abordagem dos problemas que deve encarar a classe média. Quando se aborda o presente, a fronteira entre cultura e política não é nítida.” (Bernardet, 1978, p. 87). Bernardet entende que a volta ao passado nos primeiros filmes do Cinema Novo (mesmo carregada de uma atualização, como no caso da conexão de *Vidas Secas* com o problema da migração e da reforma agrária) representa uma tentativa de dissimular a consciência culpada dos realizadores oriundos da classe média. A insistente busca pelas raízes do país retira de cena a burguesia, os

operários e a própria classe média. A escolha do povo ou do marginal como personagens principais de seus filmes evitaria que a classe média questionasse a si mesma.

Poucas linhas adiante, no entanto, o próprio Bernardet reconhece razões de cunho mais profundo para esse deslocamento temporal. Ao mesmo tempo em que o recuo ao passado permite uma visão mais abrangente dos mecanismos que constituem os conflitos nacionais, no campo mais específico, parece haver ainda a necessidade de ecoar os efeitos da era Vargas e as ressonâncias de sua política populista:

Sendo assunto passado ainda virgem e com repercussões profundas até hoje, nada mais natural que os cineastas quisessem enfrentá-lo, tanto mais que passaram sua infância numa época em que Vargas, pai dos pobres, encontrava-se em todas as bocas. (Ibid, p. 88).

Na intensa relação com a literatura que se seguiu ao princípio do Cinema Novo os dilemas que afligiram o país nas décadas de 30 e 40 seguem em vigor e passíveis de atualização. É o caso da reflexão feita por Leon Hirzman a respeito de *São Bernardo*. O cineasta reconhece as mudanças sociais, econômicas e culturais que diferenciam o momento do escritor daquele em que a obra é adaptada; mas afirma que a temática do filme, a autodescoberta de um personagem no caminho “para se consolidar no quadro de produção capitalista” é um “fato que poderia acontecer nos anos 30, 40 e 50 como pode acontecer agora sem qualquer contradição”. As questões do romance seguiam tão atuais quando no momento de sua escrita. Ainda mais atual seria a construção formal que pela sua riqueza seria capaz de ultrapassar a “limitação temporal”. Leon descobriu no próprio processo de criação de Graciliano Ramos uma operação absolutamente inspirada no cinema, em que identifica vários procedimentos análogos ao da montagem nos filmes. Diferentemente de Bernardet, Leon Hirzman supunha uma interlocução com uma escrita que, pela aproximação com a linguagem cinematográfica, se apresentava como atemporal, e que, nesse sentido, também era capaz de oferecer uma abordagem interessante para problemas que apenas se agudizavam.

Diante do impasse entre essas duas abordagens, certamente será de grande valia percorrer, a título de contraponto, os efeitos do encontro dos filmes com livros que lhes sejam contemporâneos. Esse tipo de aproximação é a que pode ser

percebida como regra no diálogo estabelecido entre a literatura e o cinema brasileiro atual.