

CINEMA NOVO E SUA RELAÇÃO COM O MODERNISMO LITERÁRIO: REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS SIMILARES

NEW CINEMA AND ITS RELATION WITH LITERARY MODERNISM: REFLECTIONS ON SIMILAR ASPECTS

Julierme Morais¹

RESUMO: No presente artigo visamos problematizar a relação entre os movimentos culturais brasileiros do Cinema Novo e do Modernismo literário, buscando demonstrar como o movimento cinematográfico potencializado nos anos de 1960 possui alguns aspectos similares ao movimento literário iniciado oficialmente na Semana de Arte Moderna de 1922. Para tanto, abordamos dois aspectos fundamentais. A saber: a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional, e a busca da “legítima” expressão artística nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema novo. Modernismo literário. Aspectos similares.

ABSTRACT: In the present article we aim to problematize the relationship between the Brazilian cultural movements of New cinema and Literary modernism, trying to demonstrate how the cinematographic movement that has been potentialized in the 1960s has some aspects like the literary movement officially initiated in the Modern Art Week of 1922. For we address two fundamental aspects. Namely: the adoption of avant-garde artistic achievements, accompanied by the disintegration of traditional (or current) artistic language and the search for “legitimate” national artistic expression.

KEYWORDS: New cinema. Literary Modernism. Similar aspects.

INTRODUÇÃO

O Modernismo literário e o Cinema Novo brasileiros, desde que tornaram-se públicos, foram, indubitavelmente, os movimentos culturais nacionais mais debatidos e fruto das maiores controvérsias nos campos de abordagem que elegeram literatura e cinema, respectivamente, como objeto privilegiado de pesquisa no Brasil. Em face disso, nunca é tarefa fácil escrever uma linha sequer sobre eles sem que haja uma série de problemas envolvidos e que sistematicamente já foram matrizes de uma série de investigações, seja efetuada por estudiosos renomados, seja empreendida por neófitos no campo acadêmico, cujos interesses recaíram nos movimentos no propósito de resolverem questões que não

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); docente da área de Teoria e Metodologia da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e pesquisador do Núcleo de Estudos de História da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM) da Universidade Estadual de Goiás (UFG). E-mail: juliermemorais27@gmail.com

foram esmiuçadas a contento.

Em entrevista publicada no ano de 2003, o pesquisador Randal Johnson², perguntado sobre as relações entre o movimento modernista de 1922 e o *Cinema Novo* brasileiro teceu consideração valiosa, afirmando:

Pode-se pensar nesta relação em termos de analogia, e em termos de influência ou intertextualidade. Por analogia, o Cinema Novo representa no cinema brasileiro o que o movimento modernista representa na literatura. Os dois eram movimentos de vanguarda. Rejeitaram o tipo que produção que vinha antes e se engajaram na criação de novas formas de expressão artística e novos modos de pensar o Brasil (JOHNSON, 2003, s/p).

A asserção do estudioso norte-americano, por mais que à época não tenha sido novidade aos interessados na temática, possui seu valor porque pode ser tomada como chave de entrada no propósito fundamental do presente artigo. A saber: problematizar alguns aspectos estéticos e temáticos de congruência entre os movimentos culturais do modernismo literário³ e do *Cinema Novo*. Nossa proposta se justifica devido ao fato de que grande parte das *investigações* que fazem dialogar modernismo literário e Cinema Novo enveredam-se na discussão da influência do primeiro sobre o segundo movimento, especialmente passando pela análise das transposições de obras literárias modernistas para a estética cinematográfica cinemanovista. Em vista disso, cabe ressaltar que o intuito aqui não é debater as influências do primeiro movimento no segundo, mas efetivamente extrair alguns aspectos de congruência entre eles⁴, fator que eleva o nível de complexidade de nosso empreendimento, pois nos incumbimos de tal tarefa, não no sentido de resolver todas as questões, mas de colocá-las à luz dos leitores para reflexão e, quem sabe, incitar mais problematizações.

Para tanto, é necessário imediatamente adentrar no recorte temporal em que são enquadrados estes movimentos culturais. Sobre o modernismo, Afrânio Coutinho propõe que foi dividido em uma primeira fase “heroica”, de 1922 a 1930, quando ocorreu um processo de desconstrução e experimentação cultural; uma segunda de “consolidação”, de 1930 a 1945, na qual o movimento se consolidou e politizou-se; e uma terceira “reflexiva”, de 1945 em diante, cuja reflexão e universalidade temática foram marcas fundamentais (COUTINHO, 1976, p. 277).⁵ Já o Cinema Novo pode ser dividido em um primeiro período, de meados de 1955 a 1964, cujas preocupações com a renovação da linguagem cinematográfica e aprofundamento na realidade política, social e econômica brasileira

² Johnson publicou um brilhante trabalho acerca das relações entre modernismo e Cinema Novo tomando como objetos de análise o romance-rapsódia *Macunaima*, de Mário de Andrade, e a película homônima, de Joaquim Pedro de Andrade, lançada em 1968. Cf. (JOHNSON, 1982).

³ A partir deste ponto tomaremos modernismo literário somente por modernismo ou modernismo brasileiro.

⁴ Nesse intento, sem querer fazer um levantamento exaustivo que a economia desse texto não permite, nos ateremos às interconexões mais gerais, de modo a introduzir o tema e sua complexidade.

⁵ Há controvérsias acerca desse recorte, porém, não compete-nos entrar em interpretações de diversas correntes que estudam o modernismo, pois o intuito aqui é abordar um contexto mais geral para dele extrair as similaridades com o Cinema Novo.

foram constantes; um segundo de reavaliação, de 1965 a 1968, em que buscou-se ajustar minimamente à linguagem narrativa mais convencional;⁶ e um terceiro de radicalização, de 1969 a 1973, que deu origem ao “Cinema do lixo”, pautado na anarquia como embate ao insucesso do projeto nacionalista e inovador.⁷

Em face das vicissitudes e da extensão temporal desses processos culturais, nosso recorte dará ênfase às respectivas primeiras fases dos movimentos em tela, pois acreditamos que, ao problematizá-las com base em nossa preocupação fundamental, será possível deixar mais clarividente os aspectos de intersecção entre as perspectivas estéticas e temáticas modernista e cinemanovista. Para tanto, nos deteremos em dois pontos dessa intersecção entre estas as primeiras fases: a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional, e a busca da “legítima” expressão artística nacional. Enfim, passemos à reflexão pretendida.

1. MODERNISMO E CINEMA NOVO: VANGUARDISMO E REFUTA DO TRADICIONAL

Tanto o modernismo de primeira hora (1922-1930) quanto o Cinema Novo em sua fase inicial (1955-1964), se constituíram com base no procedimento de adoção das conquistas artísticas de vanguarda europeia e, ao mesmo tempo, refutaram as linguagens artísticas tradicionalmente constituídas em seus momentos de eclosão. Fustigados pela intenção em construir uma “nova” linguagem com parâmetros nacionais, os intelectuais dos respectivos movimentos se inseriram na criação e reflexão dessa mesma criação à luz da aceleração do mundo moderno, concomitantemente antenados com as produções mundiais e parâmetros estabelecidos no sentido de novidade estética.

No caso do modernismo, Antonio Candido nos dá mostras da importância da adesão às vanguardas, quando enfatiza: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2006, p. 117). Naturalmente, o teor de cosmopolitismo pode ser atribuído, em parte, ao seu débito estético para com as conquistas das vanguardas europeias. No contexto europeu dos três primeiros decênios do século XX, surgem Futurismo (1909), Cubismo (1913), Dadaísmo (1918) e Surrealismo (1924). Conforme expressa Antonio Candido, no período supracitado, aos modernistas,

[...] colocava-se de modo indissolúvel o problema da sua expressão literária. No campo da pesquisa formal os modernistas vão inspirar-se em parte, de maneira algo desordenada, nas

⁶ Haja vista *Macunaíma* (1968), de Joaquim Pedro de Andrade, que obteve sucesso de público devido à incorporação de elementos estéticos do cinema mais popular da chanchada.

⁷ Cumpre ressaltar que esta periodização geralmente ganha diversas interpretações. Alguns, como Ismail Xavier, buscam na segunda metade do decênio de 1950 as origens do movimento cinemanovista com as películas de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de acatarmos essa primeira perspectiva, refutamos a ideia de unidade defendida pelo historiador e crítico, que estabelece um recorte que vai até 1984, período de abertura política. Cf. XAVIER, 2001).

correntes literárias de vanguarda na França e na Itália. [...] alguns estímulos da vanguarda artística europeia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionava em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade. Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia (CANDIDO, 2006, pp. 128-129).

O futurismo italiano foi o primeiro movimento de vanguarda a ditar as tendências modernistas. Seus principais princípios foram os de higiene mental na busca de uma definição de identidade nacional; de antimuseu na rejeição ao passado; de anticultura, sinalizando uma necessidade de retorno às origens; de antilógica, enfatizando o irracionalismo; de culto ao moderno, evidenciando o enquadramento artístico ao processo de mecanização e velocidade do mundo moderno; e de destruição da sintaxe, propugnando a necessidade de liberdade linguística. Por seu turno, o cubismo literário francês trabalhou com a questão da *destruição* e da *construção*, pois destruir os ideais de exotismo esnobe, da harmonia tipográfica, do sublime artístico e do tédio, todas características formais de um ideal de arte considerado ultrapassado, consistia, ao mesmo tempo, em construir o ilogismo, a simultaneidade, o instantaneísmo e o humor, e significava adquirir nuances através do pensamento e da visão e não do sentimento antiquado. Já o Dadaísmo procurou ressaltar o caráter acidental, casual e lúdico da arte. Desse modo, repudiar o bom-senso fazendo uso do humor consistia em uma oposição frontal a qualquer hierarquização, bem como ao equilíbrio da forma e do conteúdo. Por fim, o Surrealismo pretendeu aprofundar-se em conteúdos ainda não explorados pelos movimentos artísticos que o antecederam, trabalhando a questão do inconsciente, do maravilhoso, do sonho, da loucura e dos estados alucinatórios. De modo geral, todos os conteúdos que vinham a contragosto da tradição lógica e racionalista (HELENA, 1986).

Em vista disso, todos esses movimentos de vanguarda, com seus manifestos inovadores dos códigos estéticos e a contrapelo dos moldes acadêmicos e conservadores de uma arte considerada envelhecida, serviram, de algum modo, como fontes de inspiração formal que ditaram uma renovação da linguagem artística brasileira proposta pelos nossos modernistas. Nesta medida, romper com o passado *pari passu* à exaltação das formas geométricas e mecânicas do mundo moderno, desfrutando de maior liberdade de expressão artística na busca uma definição da identidade nacional e utilizando de humor e irracionalidade, consiste na grande influência das vanguardas européias nos modernistas brasileiros da primeira fase. Tal fase, de destruição dos modelos passadistas e construção de novos códigos estéticos, também sinalizava um corte abrupto na tradição europeizada acadêmica, cujos códigos artísticos davam ênfase ao academicismo, ao romantismo e ao parnasianismo literário.

Com efeito, este processo de rompimento com a “tradição” também significava que os modernistas tinham como ponto prioritário uma renovação da linguagem estética. O passado servia de exemplo daquilo que não deveria ser a expressão artística nacional, pois, por um lado, era considerado cerceador da liberdade criadora e, por outro, não permitia uma relação mais direta entre a arte e o cotidiano de seus interlocutores, promovendo assim uma “cópia” da realidade. Por exemplo, foi embebido desta atmosfera que Manuel

Bandeira parodiou, com *Os sapos* (BANDEIRA, 1976, p. 24), a *Profissão de fé* (BILAC, 1922, pp. 5-10), de Olavo Bilac, símbolo do parnasianismo literário, de profunda preocupação com a forma; e Mário e Oswald de Andrade contribuíram na revista *Klaxon*, trazendo ao público a concepção de que a arte não é uma “cópia da realidade” e o culto ao progresso (HELENA, 1986).

Em suma, como argumenta Antonio Candido, o movimento modernista no Brasil constituiu-se em um processo de retomada, no entanto aparece especialmente como ruptura (CANDIDO, 2006), cujo viés de despreocupação linguística, de inovação da tradição academicista vigente, de experimentalismo e individualismo vinha a contrapelo da linguagem formal e preocupada. Nesse passo, as vanguardas artísticas europeias contribuíram sensivelmente para uma libertação dos modelos de expressão vigentes e, ao mesmo tempo, moldaram as possibilidades de sua articulação com um novo considerado nacional.

De modo similar ao que ocorrera com os modernistas, obviamente resguardando sua historicidade, os cinemanovistas receberam profunda influência das vanguardas européias. Por um lado, o *Neo-realismo* (1943)⁸ italiano e, por outro, a *Nouvelle Vague* (1958)⁹ francesa

⁸ Surgido no contexto da Segunda Guerra, tendo como marco o filme *Obsessão*, de Luchino Visconti, de 1942, o *Neorealismo* italiano se diferenciava por inovar as técnicas do processo cinematográfico consagrados pelo cinema hollywoodiano. Suas principais características inovadoras foram: a utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades; a recusa dos efeitos visuais; a predileção por uma imagem acinzentada, seguindo a tradição dos documentários; uma montagem sem efeitos particulares; a filmagem em cenários reais; certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso frequente à improvisação; a utilização de atores não profissionais; a preocupação com diálogos simples e realistas; a filmagem de cenas sem gravação e a utilização de orçamentos modestos. Do ponto de vista ideológico, a cinematografia neo-realista se ocupou de denunciar o fascismo, as mazelas sociais italianas, tanto no campo como na cidade, e a discriminação de gênero (HENNEBELLE, 1978).

⁹ Surgida na década de 1950, a *Nouvelle Vague* francesa constitui-se em um movimento intrinsecamente ligado à revista *Cahiers du Cinéma*, pois críticos como Jean-Luc Godard e François Truffaut se transformaram nos principais articulistas e diretores do movimento cinematográfico francês. Do ponto de vista estético, a concepção da *Nouvelle Vague* colocou em prática a teoria do “cinema de autor” elaborada e defendida pelo crítico André Bazin, que já era propugnada no *Cahiers du Cinéma*, enfatizando que o estilo de filme de um cineasta é atestado por uma visão de mundo particular que leva em consideração a unidade e coerência interna. Essa perspectiva possibilitou a valorização de cineastas inseridos no modo de produção hollywoodiano e outros que trabalhavam na indústria cinematográfica mundo afora, porém, ao salientar a idéia de autenticidade do diretor, tomado como “autor”, valorizava um momento chave de criação: a *mise-en-scène*. Em outros termos, o diretor agiria como um autor, utilizando códigos estéticos em suas películas no sentido de criar um estilo. Guy Hennebelle, através das considerações de Claire Clouzot, resume as contribuições da *Nouvelle Vague* acerca da inovação do estilo: “Até 1958, o cinema francês se caracterizou tecnicamente por um cuidadoso trabalho de profissionais desprovidos de imaginação e a serviço de uma concepção muitas vezes teatral do cinema, o que significava utilização maciça de estúdios, câmara-parada, abuso do campo e contra-campo, utilização de procedimentos cinematográficos (flash-backs, transparências, encadeamentos, etc.), prioridade da interpretação e dos atores, ao invés de prioridade da *mise-en-scène*... Esteticamente, isto se traduziu por um novo estilo de imagens, uma gramática fílmica muito flexível (montagem, movimentos de câmara e uma direção de atores rejuvenescida...) A montagem não é para a *Nouvelle Vague* um meio de demonstração (ideológica ou de outro tipo) ou de explicação (psicológica, por exemplo). Obcecados pela noção de tempo, que haviam estudado e criticado nos filmes de outros diretores, os membros do *Cahiers* fabricaram um ritmo rápido de montagem narrativa, composto de numerosos cortes, o que acresce o número de planos nos filmes. Esta novidade é seguida pela supressão da obrigatória continuidade entre dois planos e das trucagens da montagem objetiva: véus, fusões, etc. Os diretores jogam ao mesmo tempo com a duração do plano... De modo geral, a montagem acelerada típica da *Nouvelle Vague* confere leveza à narrativa e tende a uma autenticidade maior que a montagem paralela ou em contraponto, que caracterizava o cinema tradicional. Ela assume, definitivamente, uma função semelhante à da reportagem televisada e se torna pura e simplesmente um meio de desenrolar a intriga. Os movimentos de câmara também denotam uma vontade de romper como o vocabulário do passado. O zoom, o “congelamento” da imagem, os *travellings* e as

sensivelmente ditaram os rumos da produção cinematográfica proposta pelos cineastas do Cinema Novo em sua primeira fase. Em um contexto de conscientização e debate acerca do caráter de transplante mimético das formas cinematográficas estrangeiras no país, sobretudo a hollywoodiana, assim como de malogro da tentativa paulista de industrializar o cinema brasileiro, o *Neorrealismo* italiano e a *Nouvelle Vague* francesa constituíram-se em modelos de renovação da linguagem vigente, desgarrada dos padrões industriais, que introduziam formas de expressão cinematográfica consideradas “alienadas”, dado à crença em nossa conjuntura subdesenvolvida.

O *Neorrealismo* trouxe uma inovação na linguagem cinematográfica que implicava um enfoque humanista e realista do ambiente circundante, com maiores preocupações acerca das mazelas sociais e despreocupação com o profissionalismo dos atores. Filmes como *Obsessão*, de Luchino Visconti, *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisá* (1946), de Roberto Rossellini; e *Ladrão de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, transformaram-se em uma fonte propulsora do enfoque cotidiano e da desnecessidade de grandes orçamentos das grandes produções de até então. Por sua vez, a *Nouvelle Vague* repeliu o chamado “cinema de qualidade”, comercial e acadêmico, promovendo um ideal de “cinema de autor”, cuja maior liberdade de câmera e do diretor para realizar a *mise-en-scène*, bem como a profunda dose de existencialismo, se contrapunha ao ideal de cinema previsível, de narração rigorosa com relação ao fluxo temporal. Filmes como *Le Beau Serge* (1958), de Claude Chabrol, *Acosado* (1959), de Jean-Luc Godard, e *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, rejeitavam o cinema de estúdio e o rigor narrativo, voltando-se para o descompasso e os conflitos internos das personagens, que poderiam ser identificadas no cotidiano francês.

Em uma visão de conjunto as experiências neorrealista e francesa apontavam para a necessidade de experimentações cinematográficas novas, desvinculadas do ideal de “qualidade artística e formal” estabelecido pelos grandes estúdios, que cerceava a liberdade do diretor (autor para as novas tendências), assim como impunham a desnecessidade de utilização de estúdios, atores profissionais, fluxo narrativo e enquadramentos rigorosos. Desse modo, romper com um passado cinematográfico recente sinalizava ao mesmo tempo se impor com um novo estilo, ou seja, revolucionar a linguagem cinematográfica vigente, e romper com os padrões impostos por uma indústria que estava se sobrepondo ao ideal de arte. O “espírito” renovador neorrealista influenciou Nelson Pereira dos Santos a filmar *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1955) — considerados filmes dos quais se ramificou o Cinema Novo —, uma vez que a fuga do artístico facilitado pelos estúdios, acompanhada da predileção por ambientes, personagens e situações de uma realidade mais imediata são marcas profundas dessas películas. Como próprio cineasta assinalou com muita ênfase, “[...] a maior lição do neorrealismo aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A idéia é ir para a rua e filmar o próprio povo” (SANTOS, 2007, pp. 236-237). Um pouco mais tarde o *Neorrealismo* ganhou companhia da *Nouvelle Vague* no débito de influências cinemanovistas.

panorâmicas prolongadas, os reenquadramentos visíveis, o tremular da câmera, estão entre as novas formas da sintaxe cinematográfica” (HENNEBELLE, 1978, p. 84).

Para não ser exaustivo, dessa junção surgiram *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, cuja ação menos compacta e escassa de som atribuíram dosagens de originalidade à obra; *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, no qual o cinema reflexivo de câmera tensa e móvel “na mão”, com montagens de rupturas, desequilíbrios e contrastes foi consagrado nos meios intelectuais; e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, de estrutura dramática estranha ao naturalismo conservador (XAVIER, 2001).

Ao cabo dessa análise atinente às influências do *Neo-realismo* e da *Nouvelle Vague* nos cinemanovistas, podemos recorrer a Ismail Xavier e sua concepção de “cinema de autor”, especialmente em relação aos filmes de Glauber Rocha, ícone do Cinema Novo. De acordo com Xavier,

“Cinema de autor” significa, ao mesmo tempo, independência frente aos mecanismos burocráticos da produção, independência frente às convenções do filme narrativo usual e independência ideológica frente à censura ideológica da indústria. O autor [...] monta seus próprios esquemas de financiamento, via de regra torna-se produtor e, na base dos baixos orçamentos, tenta dar viabilidade ao projeto, dentro de condições em geral adversas, por diferentes motivos (XAVIER, 1983, p. 62).

Em última instância convém ressaltar que a adesão de vanguardas artísticas nitidamente logrou resultados tanto nos modernistas como nos cinemanovistas. Do mesmo modo que a concepção segundo a qual, do ponto de vista formal, os passados literários (para modernistas) e cinematográfico (para cinemanovistas), respectivamente, eram considerados desserviços às linguagens artísticas nacionais, a concepção de que a refuta desses passados sinalizava a necessidade de descarte para a construção de um novo código estético para se expressar. Nesse sentido, um novo “legitimamente” nacional surgiu no horizonte de expectativas dos agentes culturais dos movimentos.

2. MODERNISMO E CINEMA NOVO: A “LEGÍTIMA” EXPRESSÃO ARTÍSTICA NACIONAL

Como já dito, se a adesão às vanguardas engendra um fundo preciso de refutação do passado, por outro lado ela também congrega a necessidade de um “novo legitimamente nacional”. Esse é o outro ponto de intersecção entre modernismo e Cinema novo a ser abordado, pois a busca da “legítima” expressão artística nacional constitui-se em um movimento em que o universal serviria de parâmetro, porém deveria ser “deglutido” e transformado em uma expressão artística considerada “verdadeiramente” brasileira. Vejamos esse aspecto no caso modernista.

O fato de o modernismo se propor a uma retomada do passado como ruptura, como dito por Antonio Candido, é emblemática para nossa análise. Em um país colonizado, a adesão das vanguardas possibilitou uma leitura peculiar da realidade brasileira, logrando um profundo mergulho no nacionalismo. Como expressou Lúcia Helena, tal fato se deve ao contexto brasileiro profundamente marcado pelo grande latifúndio, pela incipiente industrialização e pela desigualdade social promotora de um perene hibridismo cultural (HELENA, 1986). Concordando com Candido, pode-se asseverar que:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte Européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro (CANDIDO, 2006, pp. 128-129).

Nesta medida, surgiram diversas correntes representativas desse mergulho no detalhe brasileiro. De revistas como *Klaxon*, *Antropofagia* e *Terras Roxas e Outras Terras*, de São Paulo, *Estética e Festa*, do Rio, e *Revista*, de Minas, surgiram os movimentos *Pau-Brasil*, *Verde-Amarelo* e *Antropofágico*, bem como as correntes regionalista e espiritualista. Vale a pena destacar os movimentos *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, que tiveram como arauto Oswald de Andrade, uma vez que a poesia Pau-Brasil e a Antropofagia exprimiram a atitude de devoração em face dos valores europeus (CANDIDO, 2006).

O *Manifesto Pau-Brasil* foi divulgado por Oswald nas páginas do jornal *Comércio da Manhã*, em 1924. De um modo geral, três temas formaram seu núcleo gerador: a valorização dos estados brutos da cultura coletiva, a decomposição irônico-paródica dos suportes intelectuais da cultura brasileira e a conciliação da cultura nativa brasileira com uma cultura intelectualizada (HELENA, 1986), ou seja, a renovação do modo de olhar a “legítima cultura nacional”. Como bem aponta Lúcia Helena, no *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald de Andrade

[...] se propõe a sintetizar uma concepção da cultura brasileira: uma cultura de tradição européia, mas que possui originalidade nativa outrora marginalizada. Seu projeto é libertar esta originalidade — matéria-prima da poesia pau-brasil — através de novos recursos, digerindo o produto final, o que significava tentar alcançar um equilíbrio entre a tradição original e a arte contemporânea (HELENA, 1986, pp. 73-74).

Em outros termos, a nacionalidade aparece na forma de resgate primitivo da cultura original do brasileiro. Oswald de Andrade, desse modo, pretendia criar uma linguagem poética que expressasse nossa história e fosse desgarrada de qualquer artificialidade literária.

Já *Manifesto antropófago* foi publicado por Oswald no primeiro número da *Revista Antropofagia*, 1928. Em linhas gerais, o ideal de nacionalidade se opunha a uma estrutura política, econômica e cultural implantada pelo colonizador e sob a qual se formara a sociedade brasileira, questionando a sociedade patriarcal com seus repressivos padrões de conduta, refutando sensivelmente a imitação “não digerida” das influências da metrópole colonizadora e constringendo o indianismo ufanista e romântico encabeçado pelas elites conservadoras (HELENA, 1986). Na esteira dessas pretensões, Oswald criou uma metáfora da História e do Brasil, onde a sociedade de “Pindorama” conheceu dois regimes: o precedente “Matriarcado” (positivo) e o sucessório “Patriarcado” (negativo). Nessa metáfora as origens primitivas matriarcais cederam lugar ao regime patriarcal, no entanto o processo de gênese matriarcal tende a voltar no fluxo histórico de maneira renovada, liberto do ufanismo conservador e do mimetismo de padrões culturais que regem as condutas no “Patriarcado”. Salta aos olhos uma intenção crítica diante do processo cultural brasileiro, no qual os padrões culturais do “Patriarcado” impostos pelo colonizador tendem a ficar obsoletos no processo utópico de retorno à matriz matriarcal. Essa, por sua vez, quando reposta, apresentar-se-ia de maneira renovada, assimilando o progresso técnico e político

do “Patriarcado”, porém evidenciando, sem ufanismo, a “legítima” identidade nacional, de origens matriarcais.

Como o próprio Oswald a definiu, a antropofagia seria o culto à estética instintiva da terra nova. Neste sentido, conforme argumenta Lúcia Helena, a antropofagia é uma *metáfora* porque demonstra o que deveríamos repudiar, assimilar e superar em benefício de nossa independência cultural; um *diagnóstico*, à medida que aponta a repressão imposta pela colonização predatória na sociedade brasileira; e uma *medida terapêutica*, porque era encarada como modelo eficaz contra a violência social, política, econômica e cultural praticada pelo processo colonizador (HELENA, 1986). Desse modo, Oswald recuperou as origens primitivas nacionais, articulando-as com uma reflexão anarquista e contestadora para estabelecer a necessidade utópica de recuperação da “verdadeira” brasilidade. Como expressou Antonio Candido,

O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. [...] As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura (CANDIDO, 2006, pp. 126-127).

Em suma, corroborando com a assertiva acima, Roberto Schwarz apontou:

Foi profunda, portanto, a viravolta valorativa operada pelo Modernismo [...] Em lugar de embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora (SCHWARZ, 1987, pp. 37-38).

No caso do Cinema Novo, também não há como negar que a influência do *Neorealismo* e da *Nouvelle Vague* ensejou uma proposta estética contrária ao ideal “tradicional de cinema convencional”, considerado expressão dominadora e cerceadora da “legítima expressão nacional”. Por esse motivo, se propunha um rompimento formal que se desdobrava no próprio rompimento com os conteúdos da linguagem artística anterior ao cinemanovismo. Tal rompimento era tomado por Glauber Rocha e os demais cineastas cinemanovistas como uma “revolução”. O cineasta afirmava com veemência:

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento. A cultura colonial *informa* o colonizado sobre sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. [...] A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais de colaboração humana, que se limita pelas reminiscências do falho significado burguês da individualidade (ROCHA, 1981, pp. 66-68).

Em poucas palavras, romper com o “subdesenvolvimento” desmitificando uma

imagem maculada do homem brasileiro passada por uma cultura colonizadora ensejava um aprofundamento na “legítima” identidade nacional. Nesse sentido, a arte revolucionária cinemanovista passava diretamente pelo ideal nacional-popular, pois os cineastas afirmaram mergulhar em nossa nacionalidade, na expressão “legítima” do homem brasileiro, articulando, num só tempo, questões políticas, sociais, econômicas e culturais nacionais.

Com efeito, o homem brasileiro, o “verdadeiro” homem brasileiro, agora era exposto em suas contradições, inquietudes e precariedades, em sintonia com a necessidade de transformação política e social. Como salientou Ismail Xavier, isso se constituiu em um movimento de totalização da experiência, no qual:

[...] a idéia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a idéia de “realidade brasileira”. A contestação do universal abstrato (convencional vigente) traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do “subdesenvolvimento”, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da “revolução brasileira”, por oposição à “mentira” do cinema colonizador (XAVIER, 1993, p. 63).

Ou seja, de acordo com o pesquisador, tal autenticidade não se traduziu essencialmente naquilo que era mostrado em nossas telas até o surgimento do Cinema Novo. Nesta medida, o ambiente urbano de classe média, tomado como exemplo de colonização em todos os sentidos, cedeu lugar às favelas e subúrbios, e o sertão, tão explorado e pobre, também ganhou ênfase na estética cinemanovista. Mostrar o autêntico homem brasileiro, em suas lutas, vicissitudes, miséria, exploração, em suma, flagelo, seria expor as vísceras de uma sociedade desigual, inconsciente e passiva, que precisa se voltar contra o *status quo*. Nesta medida precisa, em sua “estética da fome”, Glauber Rocha deixava isso muito claro, ao enfatizar:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora [...] (ROCHA, 1981, pp. 31-32).

Num contexto político populista de expectativa pelas reformas de base, o influxo neorrealista e do “cinema de autor” foi absorvido sob a perspectiva nacional-popular, cuja linguagem estética revolucionária definiu o embate contra os conservadores-colonizadores. Exatamente nesse sentido, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e os *Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, sinalizavam, no mínimo, a necessidade de revolução social, política, econômica e cultural. Do mesmo modo, o norte e o nordeste brasileiros passaram a ser, concomitantemente, locação cinematográfica e mais alta representação simbólica da realidade nacional, cujo regime de latifúndio e exploração camponesa se demonstrava perene.

De um modo geral, por mais que pese sua passionalidade com o movimento cinemanovista, Ismail Xavier colabora bem ao cabo dessa análise, enfatizando:

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial — terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética —, o cinema Novo foi a versão brasileira de uma política

de autor [e do neo-realismo] que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social (XAVIER, 2001, p. 57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo o pesquisador José Carlos Avelar, o que uniu o modernismo e o Cinema Novo brasileiro pode ser pensado pelo sentimento da vontade de inventar, de discutir o brasileiro, isto é, na vontade de inventar um instrumental capaz de nos revelar melhor para nós mesmos, pois:

É como se parte da inquietude e criatividade de 22, abafada depois de 30 e especialmente depois de 37, tivesse renascido em forma de cinema em 60. É como se a expressão dilacerada por uma intervenção de forças tivesse se rearmado. E ao nascer de novo indicou caminhos semelhantes (AVELAR, 1986, p. 224).

Tomados neste sentido, pode-se asseverar que o movimento cultural do Cinema Novo representou para o cinema nacional aquilo que os modernistas de 1922 representaram para a literatura brasileira. Dessa forma, parece não ter sido inócuo o posicionamento de Glauber Rocha ao avaliar que a *Bienal de São Paulo*, de 1961, teve para o movimento cinemanovista a mesma carga de importância que a *Semana de Arte Moderna*, de 1922, teve para o modernismo brasileiro (ROCHA, 1981).

Em face disso, não há como passar ao largo dos aspectos similares existentes nas primeiras fases dos respectivos movimentos culturais — a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional, e a busca da “legítima” expressão artística nacional, pois, a partir deles, tanto ao modernismo quanto ao Cinema Novo, se tornou possível a problematização e a prática de uma legítima expressão cultural nacional, cuja forma moderna e o conteúdo “legitimamente” brasileiro compusessem uma totalidade significativa de profundo valor artístico nacional, bem como fossem representados, respectivamente, em nossa linguagem poética escrita e nas telas de nossas salas de cinema.

Em linhas conclusivas, cabe ressaltar que a problematização da intersecção de perspectivas estéticas e temáticas existente entre modernismo e cinemanovismo, como se percebe, não foi esgotada no presente texto. Todavia, acreditamos que ele cumpre um papel interessante, sobretudo ao lançar os indícios de um problema mais profundo que merece ser pesquisado com maior fôlego. Em suma, agora a ponta do iceberg está à vista, restando mergulhos mais profundos para entender como é o funcionamento de sua base.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1976.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922, pp. 5-10.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986.
- HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- JOHNSON, Randal. Entrevista — Randal Johnson. Rio de Janeiro: **Diagrama – Revista acadêmica de cinema**, ano 1, n. 1, primeiro semestre de 2003. Entrevista concedida à Angélica Coutinho. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama>.
- _____. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos Avançados**, 21 (59), 2007, pp. 236-237. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido: 31/9/2017

Aceito: 6/10/2017