

Cinema e literatura: conflitos e tensões na modernidade brasileira

Maurício de Bragança
Elizabeth Maria Mendonça Real

As relações entre o cinema e as outras artes sempre apresentaram uma permanente tensão que se refere à própria especificidade dos modelos de representação que cada expressão manifesta em sua forma mais íntima. Ainda que o cinema tenha sido tributário, até certo ponto, da linguagem de várias outras manifestações artísticas, como a literatura, o teatro, o vaudeville, o circo, a fotografia, a música, a arquitetura, ou as artes plásticas, é notório que desde muito cedo, o cinema tenha percebido sua especificidade de linguagem e formulado estratégias próprias de representação.

Podemos notar, por exemplo, nos filmes de D. W. Griffith da década de 1910, que os procedimentos narrativos levados à tela já apontavam para a organização de uma gramática específica da expressão cinematográfica, distanciando-se do que era particular às outras linguagens. No entanto, o diálogo entre cinema e literatura nunca deixou de se manifestar de forma complexa e espinhosa, ainda que, ao longo da história, esta relação tenha ajudado a orientar questões importantes não apenas com relação à natureza do debate intersemiótico, mas sobretudo no que diz respeito aos limites da própria paisagem cultural em que os universos artísticos se desenvolveram.

Neste artigo, pretendemos esboçar a complexidade do diálogo entre cinema e literatura tomando por base um momento específico e extremamente produtivo das expressões artísticas brasileiras: aquele período marcado pelas vanguardas históricas, concentradas, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930. Poderemos perceber que as tensões destas trocas ganham dimensão num horizonte cultural que revela importantes desdobramentos dos próprios processos de reflexão sobre o nacional numa perspectiva expansiva no que concerne ao diálogo com movimentos e ex-

periências estrangeiros. Pretendemos indicar que essa relação se desenvolve para além da discussão sobre os procedimentos de linguagem referentes aos processos de adaptação intersemiótica *stricto sensu*, indicando uma abordagem focada nos estudos estilísticos¹.

A relação entre cinema e literatura concentra um importante foco de atenção para os estudos cinematográficos, uma vez que aponta não apenas para o diálogo entre as formas históricas de representação e os procedimentos estilísticos da literatura e do cinema, mas também para momentos de uma cinematografia específica, em que o contato entre essas duas artes pode iluminar aspectos tanto de um quanto de outro (Barreto Silva, 2013: 205).

Para isso, adotamos uma perspectiva centrada nas questões culturais brasileiras tentando, na medida do possível, destacar também um paralelismo comparatista com outras experiências latino-americanas, a fim de desvelar contextos particulares, sobretudo no que diz respeito à constituição de capitais simbólicos específicos ao longo da história. Desta forma, no âmbito do diálogo entre cinema e literatura, pretendemos realçar a contribuição das experiências estéticas e políticas marcadas por aquilo que Beatriz Sarlo identifica como “modernidades periféricas” (2010).

Ao analisar o processo oblíquo da experiência da modernidade em Buenos Aires desde o fim do século XIX, Sarlo (2010: 325-326) destaca que a capital argentina

(...) se converteu numa cidade em que a margem é imediatamente visível, em que a margem inclusive contamina o centro e os bairros respeitáveis. É um processo que, iniciado na última década do século XIX, se acelera e potencializa os contatos entre universos sociais heterogêneos, com a ênfase complementar da forte presença imigrante e da mistura, na trama urbana, de diferentes perfis culturais e diferentes línguas.

É nessa perspectiva, semelhante à nossa própria experiência histórica, que os embates em torno do moderno se configuram, e na qual se constitui aquilo que Antonio Candido (1976) compreende ser uma lei maior que rege toda a nossa vida espiritual, a dialética do próprio e do alheio, do localismo e do cosmopolitismo.

As principais capitais latino-americanas acompanhavam de forma periférica, marcada pelas contradições próprias do subdesenvolvimento, os novos modelos de reconfiguração do espaço urbano. As reformas empreendidas pelo barão de Hausmann na cidade de Paris foram seguidas em capitais como a cidade do México, durante o governo de Porfirio Díaz, e Buenos Aires. O Rio de Janeiro vivia uma espécie de “tripla ditadura” (Sevcenko, 2002) sob o projeto de reforma do porto empreendida pelo engenheiro Lauro Müller, o projeto de saneamento do sanitarista Oswaldo Cruz e o novo desenho urbano traçado pelo engenheiro Pereira Passos. A ditadura do “bota-abaixo” trazia a fórceps a modernidade para a capital brasileira.

Um tempo mais acelerado, impulsionado por novos potenciais energéticos e tecnológicos, em que a exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inelutável do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização “a qualquer custo” (Sevcenko, 2002: 27).

Numa análise do processo de modernização ocorrido na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, Nicolau Sevcenko alerta para as características neocoloniais presentes no empreendimento carioca, onde o “prodigioso afluxo de riquezas decorrente” fazia com que “alguns subissem na escala social e outros, literalmente, subissem expulsos para os morros da cidade” (Sevcenko, 2002: 541). No impulso modernizador, nossas elites buscavam nos padrões de gestão e sociabilidade europeia e norte-americana as matrizes que formatariam a complexa realidade social e cultural brasileira.

A indústria cultural incipiente que dinamizava as atividades de uma cultura do entretenimento urbano assumiu novos padrões de consumo, presentes em uma abrangente carga publicitária que invadia os espaços da cidade e infestava de forma preponderante as páginas das revistas ilustradas que marcavam o momento histórico. Novos comportamentos e padrões de sociabilidade e de convivência urbana, divulgados por estas revistas, definiram a produção cultural dessa *Belle Époque* carioca, que teve nas práticas desportivas, no ainda tímido surgimento de uma indústria fonográfica marcada por ritmos sincopados e na prática de frequentar as sessões de cinema, três importantes manifestações da cultura urbana carioca (Oliveira; Velloso; Lins, 2010).

Assim, como muito já se falou, o cinema se assume como um importante índice da vida moderna, instaurando novas práticas sociais e novos estatutos de espetacularidade narrativa no interior da indústria do lazer. O cinema surge como um signo incontestável do progresso, denotando uma espécie de novo estágio civilizatório. No início do século passado, os jornais anunciavam, em suas crônicas da cidade, uma nova sociabilidade moderna na prática de frequentar as sessões de cinema. Ir ao cinema expressava um ato social significativo de novos comportamentos e de uma nova postura de vida, como se uma mentalidade colonial pudesse ser transformada ou superada pela adoção do cinema como hábito cotidiano.

E a partir dessa nova prática social, a produção de filmes ia constituindo um repertório importante que acabava por descortinar o capital simbólico daquelas épocas. Paulo Emílio Sales Gomes (1996: 11) afirma que entre 1908 e 1911, uma grande produção cinematográfica ganhou corpo no Rio de Janeiro. Dentre este conjunto de películas, tiveram destaque as narrativas ligadas aos crimes da cidade, as adaptações de revistas musicais relacionadas aos temas da atualidade, e os melodramas de feições urbanas.

A partir de 1915, vemos surgir uma série de adaptações de clássicos da literatura nacional. Sales Gomes (1996: 41) lista um vasto número deles, como *Inocência* e *A retirada da Laguna* (de Visconde de Taunay), *O caçador de esmeraldas* (de Olavo Bilac), *A moreninha* (de Joaquim Manuel de Macedo), *O garimpeiro* (de Bernardo de Guimarães) e *O mulato* (de Aluísio Azevedo), que resultou no filme *O cruzeiro do sul*. No entanto, seguramente, o autor brasileiro que mais inspirou adaptações cinematográficas com mais frequência nesse período foi José de Alencar, que teve vários de seus romances adaptados: *Iracema*, *Ubirajara*, *A viuvinha*, *Lucíola*, *Senhora* e duas versões de *O guarani*².

Se nos primórdios o cinema sofrera influência da literatura popular, do folhetim, do teatro mambembe, dos melodramas encenados em praça pública, aos poucos vai buscando prestígio e tendendo a uma maior aproximação da literatura mais culta, do letramento e daquilo que já era, de certa forma, consagrado pela crítica, a fim de deixar de ser visto como um mero entretenimento popular e ser tomado, de fato, como uma expressão artística capaz de produzir, também, filmes considerados sérios e sofisticados.

A literatura romântica brasileira parecia oferecer o prestígio junto à crítica que o cinema buscava. Além disso, esse repertório literário já problematizara de forma notória, e a seu modo, a questão do nacional a partir, sobretudo, de sua verve indigenista, que apontava interessantes discussões também para o cinema daquele momento³. Sobre o processo de adaptação das obras literárias do romantismo brasileiro Marcel Vieira Barreto Silva (2013) afirma:

Um dado característico desse período, que vai de fins da década de 1910 até o início da década de 1930, é a recorrência de adaptações cinematográficas de romances românticos brasileiros, que se sustentava por uma dupla motivação: de um lado, o sucesso obtido pelos livros atravessava décadas, estabelecendo uma conexão direta com o público leitor; e de outro lado, esses romances – em especial, os indigenistas – compunham em suas obras um painel identitário referente à formação do povo brasileiro.

Mas se, por um lado, de fato, o cinema desse período tinha, em uma de suas vertentes, as narrativas literárias brasileiras do século XIX, por outro, os escritores e intelectuais, de uma forma geral, ainda desprezavam a experiência do cinema. A maioria dos intelectuais parecia ignorar ou mesmo condenar a novidade. No entanto, a geração de escritores modernistas pronto manifestaria seu interesse pelo cinema, emblema da modernidade, ainda que suas referências não alcançassem o cinema brasileiro especificamente⁴.

As vanguardas brasileiras, e latino-americanas de uma forma geral, curiosamente, não contemplaram com a mesma importância a literatura e o cinema. Se as experiências, na literatura, nas artes plásticas, na produção ensaística e na música

foram fundamentais na expressão dessa modernidade brasileira – uma modernidade problemática, contraditória, complexa, paradoxal – o cinema não cumpriu, no país, um papel de destaque como as outras expressões artísticas, no que diz respeito a uma intensa realização de obras que se ligassem especificamente ao espírito vanguardista.

Não podemos deixar de mencionar, no entanto, algumas experiências marcantes do diálogo entre cinema e vanguarda em filmes brasileiros como *São Paulo: sinfonia da metrópole* (Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny, 1929) e *Limite* (Mario Peixoto, 1930), por exemplo. No México, podemos destacar a presença fundamental de Sergei Eisenstein no país, onde rodou *Que viva México* em 1932. O expressionismo alemão serviria de inspiração estética para *Dos monjes*, dirigido em 1934 por Juan Bustillo Oro e, por fim, mencionamos a colaboração entre Emilio Gómez Muriel e Fred Zinnemann em *Redes*, de 1936, filme tributário da experiência de Eisenstein.

Também vale a pena destacar a importante produção no exterior do brasileiro Alberto Cavalcanti que, “após trabalhar com o diretor Marcel L’Herbier e como decorador de cenários para Louis Delluc, dramatiza o gênero documentário, criando verdadeiras ‘sinfonias urbanas’, em filmes que se tornaram clássicos do cinema, como *Rien que les heures* (1926) e *En rade* (1927)” (Cunha, 2004: 16).

Cavalcanti não manteve contato com os movimentos de vanguarda brasileiros oriundos da Semana de 22, como atesta João Manuel dos Santos Cunha (ibidem: 17). Entretanto, numa determinada perspectiva,

(...) o crítico Leandro Tocantins acredita ser possível situar Cavalcanti “dentro de uma dinâmica adotada por Mário de Andrade no Modernismo”, ao comparar o filme *Rien que les heures* com Paulicéia desvairada, sendo ambas obras que memorializam grandes cidades - Paris e São Paulo - num ritmo vertiginoso: “se estivesse entre nós, teria se juntado aos modernistas de 22” (ibidem: 17).

O cinema, porém, foi de fato o grande ausente da Semana de Arte Moderna de 1922. O agito vanguardista multifário promovido pelos modernistas no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, contou com a participação de pintores e escultores, escritores e poetas, músicos, arquitetos, intelectuais e mecenas, mas não incluiu entre suas atrações nenhuma exibição de filme, nem mesmo contabilizou entre os participantes um único representante do setor cinematográfico ainda incipiente no país.

Esse desligamento dos modernistas em relação ao cinema brasileiro não deixa de ser curioso, já que um componente ativo do grupo atuava no setor. Menotti Del Picchia foi sócio de uma produtora que realizava cinejornais e que chegou a ser contratada para fazer uma série de documentários encomendados pelo governo federal a título de propaganda, a serem produzidos especialmente para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (Morettin, 2012). Menotti

participou ainda da produção de filmes de ficção, como argumentista ou roteirista, como *Alvorada de glória*, de 1931, que exaltava o heroísmo dos participantes da Revolta de 1924, e *Vício e beleza*, de 1926, este um grande sucesso classificado como “impróprio para crianças e senhoritas”, pois envolvia sexo e uso de drogas, temas bastante ousados para a época.

A verdade é que, em nossas primeiras experiências cinematográficas, os realizadores mantinham-se ainda atados a uma linguagem marcadamente teatral – a câmera permanecia parada diante do quadro onde se desenrolava a ação –, e somente a partir dos anos 1920, assimilaram o modo de filmar e as técnicas de montagem próprias da narrativa cinematográfica clássica que se disseminava mundialmente. Alguns cinegrafistas da época chegaram a publicar textos sobre técnicas de montagem ou de roteiro, como Antônio Campos e Adalberto de Almada Fagundes.

Para Jean-Claude Bernardet, essa assimilação da técnica de montagem griffithiana pelos cineastas brasileiros denota o empreendimento de uma atualização conservadora de nosso cinema, inspirada no modelo americano. A estabilização do sistema de produção e distribuição a nível internacional, na década de 1910, dificultou o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Distantes da intenção de empreender uma experiência artística que pudesse aproximá-los dos objetivos dos modernistas, o que nossos cineastas pretendiam, em primeiro lugar, era a inserção no mercado dominado pelo produto estrangeiro. Já naquele período, os filmes importados eram hegemônicos no circuito exibidor (Bernardet, 2002: 270). O que mantinha um certo fluxo de filmes brasileiros nas telas eram os cinejornais e os documentários, os filmes de cavação em que figuravam personalidades da elite política do país ou acontecimentos concernentes à população local. Longe de formularem uma visão crítica ou autônoma sobre o país, os filmes corroboravam uma versão oficial dos fatos. Segundo Bernardet, “a câmera do documentarista da época era a câmera do poder” (Bernardet, 2009: 41).

No entanto, se entre os produtores e realizadores do cinema brasileiro da década de 1920 não despontava ainda o interesse em explorar o meio novo em suas possibilidades artísticas, o cinema como campo autônomo, que contém suas características estéticas específicas, ou apenas como tema moderno por excelência chamava atenção dos artistas e intelectuais da época, indo além do próprio grupo dos modernistas paulistas. João do Rio e Monteiro Lobato⁵ rapidamente absorveram o meio como o mais legítimo representante do estilo de vida moderno.

O Modernismo, como movimento de renovação de ideias e projeto de atualização cultural, ultrapassou os limites da capital paulista, estando presente, em outros estados, como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco. Ao estendermos no tempo e no espaço o desenvolvimento das ideias modernistas, percebemos mais amplamente o movimento de renovação artística e cultural a partir de uma pluralidade de experiências que dialogam entre si (não sem conflitos), e que tomam parte

no projeto de formulação da identidade. Tal projeto envolve também embates entre diferentes visões das culturas regionais e nacional, marcadas por temporalidades diversas, no contato avassalador com o cosmopolitismo que se afigurava com a modernização crescente do país.

O Modernismo de vertente carioca, já na década de 1910, vislumbrava as mudanças fundamentais que o cinema empreendia na cidade e nas práticas sociais. O cronista João do Rio foi um atento observador da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, cujo movimento ele percebia semelhante ao registrado pelo cinema.

Percebe ele o Rio de Janeiro como uma fita cinematográfica em velocidade inacreditável, e vai representá-lo como tal. (...) A analogia com o cinematógrafo não só se relaciona à crônica enquanto gênero adequado para fixar a Capital Federal em transformação, mas à própria maneira fragmentada, superficial e fugaz de vê-la (Gomes, 1996: 98).

Numa crônica de 1912, o observador do Rio comentava as mudanças que o cinema inscreveu nas práticas religiosas durante a Semana Santa. Diferentemente do comportamento de 20 anos antes, a devoção religiosa levava os fiéis não mais às igrejas durante os festejos católicos, mas às salas de cinema, onde assistiam aos filmes sobre a vida de Cristo: “O cinematógrafo acaba de fazer a grande revolução. Venha vê-los. É Cristo em espetáculo⁶” (João do Rio apud Gomes, 2005: 85). A crônica segue descrevendo uma perambulação pela cidade a fim de constatar a enorme presença do público nas salas de cinema, causando confusão na entrada, tumultuando o tráfego, manifestando-se revoltosa contra a falta de ingressos e persistente mesmo com a pesada chuva que caía sobre a cidade. Sobre o novo ritual religioso, que esvaziava os bancos das igrejas e lotava os assentos das salas de exibição, João do Rio conclui:

E é um mal para a religião? Não. É um bem. Na igreja, o espetáculo é sempre o mesmo: triste de aparência, mas obrigando o povo a pensar, a trabalhar o cérebro para se comover. Três partes e meia dos visitantes não se comovem, antes se entregam a um passeio de excitação sensual. No cinematógrafo, logo, imediatamente, a multidão se sente presa ao fato visível, a multidão vê a agonia, a multidão sofre a tremenda injustiça, e chora, e treme, e melhora. A sugestão eleva-a. Melhor do que visitar vinte igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir a uma dessas sessões, ingenuamente crente. Sabe-se renascido com o exemplo, sabe-se com a bondade – esse sentimento lírico que decai – muito mais aumentado. Nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Maria com as suas conferências (ibidem: 88-89).

Assim, percebem-se as relações possíveis entre o cinema e a literatura no cerne das observações daqueles que diagnosticavam uma nova maneira de ver o

mundo, na escritura daqueles expoentes que traduziam uma nova visão sobre a cidade, numa percepção particular sobre o tipo de modernidade que se instalava nessa periferia do capitalismo. Para estes intelectuais, o cinema era mais do que um simples entretenimento, era um verdadeiro emblema que diagnosticava de forma decisiva a nova subjetividade do homem moderno, e aquilo que, no âmbito de uma sociedade marcada pelo iletramento, poderia subsidiar novos repertórios coletivos em torno do popular.

Os modernistas paulistas também testemunhavam mudanças cruciais e a convicção da necessidade de empreender tais mudanças partia da própria constatação do abismo que se criava entre as transformações por que passava a cidade e formas culturais e artísticas estabelecidas há muito que não mais resistiam à passagem do tempo. A nova realidade, pontuada pelas conquistas materiais trazidas pelo progresso, exigia a criação de uma nova linguagem capaz de expressar o mundo, em sintonia com o paradigma moderno ocidental sem deixar de confrontá-lo, porém, com nossos ajustes mais particulares. Com o aceleração do processo de urbanização, a cidade se constituía como principal paisagem a ser desfrutada. No entanto, nesse processo de atualização, o novo não se podia desvincular da busca e afirmação das raízes culturais indígenas e negras que constituíam as tradições populares do Brasil e, de forma mais ampla, da América Latina. A valorização das peculiaridades nacionais é que tornaria possível inserir a cultura brasileira no cenário internacional.

Apesar do interesse de escritores modernistas pela linguagem cinematográfica e pelo próprio cinema como fruto do espírito moderno, suas obras não despertaram interesse nos realizadores antes do advento do cinema moderno no país. O diálogo entre literatura e cinema nas vanguardas históricas, na década de 1920 e 1930 no Brasil, não se deu, portanto, pela adaptação cinematográfica de obras literárias modernistas, ou mesmo pela ruptura mais radical com os procedimentos narrativos convencionais do cinema clássico, de forma mais ampla. Havia uma espécie de descompasso entre o alcance da modernidade na literatura e no cinema naquele contexto.

O cinema brasileiro do período ainda tateava para a criação de um sistema de produção contínuo e articulado que desse vazão, de um lado, a preocupações estéticas próprias da modernidade artística e, de outro, a um contato mais direto com o público capaz de sustentar o investimento de capital numa empreitada cinematográfica. O cinema – e não só o brasileiro, diga-se de passagem – sofre do problema de uma modernidade diacrônica, ou seja, enquanto gradativamente estabelece as bases para uma representação figurativa, realista e narrativa em suas obras, convive com as outras artes em um processo radical de quebra dessas mesmas estruturas de representação que há tanto marcavam a sua história (Barreto Silva, 2013: 220).

Estes diálogos, portanto, não se davam na ordem do interesse do cinema pelas rupturas estilísticas e narrativas empreendidas pela literatura moderna, nem tampouco pelo interesse de adaptação destas obras. Essa relação se constituía, sobretudo, pelo enorme interesse que os escritores da vanguarda modernista – dentre eles destacamos Blaise Cendrars e Mario de Andrade – nutriam pelo cinematógrafo, tido como um meio de expressão capaz de traduzir com maior precisão os elementos estéticos vertiginosamente modernos que estes escritores tanto apreciavam.

Mário de Andrade foi, sem dúvida, dentre os componentes do grupo modernista, o mais interessado na arte cinematográfica, pelo menos em escrever sobre ela. Em quase todos os números da revista *Klaxon*, publicação que sucedeu a *Semana* e principal espaço de divulgação das novas ideias artísticas, foram publicados artigos sobre cinema, considerado pelos modernistas como a forma de expressão mais representativa do tempo presente. Entre 1922 e 1943, o escritor publicou vários comentários críticos sobre cinema em periódicos brasileiros. Ainda que fosse um espectador cinéfilo, suas críticas não priorizaram a produção nacional, tendo publicado apenas uma única apreciação de um filme brasileiro, *Do Rio a São Paulo para casar*, dirigido em 1922 por José Medina (Cunha, 2011: 164). Entre tantos problemas advindos da precariedade técnica e dramática, Mário aplaude a iniciativa da produtora Rossi Film, principalmente a disposição de fazer uma comédia em vez dos dramalhões de sempre. Nessa crítica, o autor ressaltava, ainda, o papel importante do cinema como registro da sociedade da época, sugerindo que os cineastas se limitassem a transplantar do cinema americano apenas a competência técnica, mas que evitassem copiar gestos e costumes que, entre os brasileiros, soariam artificiais: “É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes”⁷ (Mario de Andrade apud Cunha, 2010: 6).

De fato, ainda que acompanhasse como espectador o desenvolvimento do cinema nacional, Mario de Andrade não se sentia suficientemente empolgado pelo que via na tela que justificasse um empreendimento intelectual em produzir comentários críticos em torno do cinema brasileiro. A distância entre os realizadores paulistas e a vanguarda do pensamento literário modernista produzia um abismo intransponível naquele momento.

Nessa época, em São Paulo, uma barreira estética e social separava dois mundos, cada um com sua própria visão do cinema. De um lado, imigrantes fazendo filmes com suas câmeras de manivela, em estúdios improvisados e laboratórios precários; de outro, os modernistas fazendo a consagração teórica do cinema. Uns, tratados com desprezo como carcamanos, inventando expedientes para poder filmar; outros, patrocinados pela oligarquia do café, escandalizando a burguesia com sua estética renovadora. Com toda certeza, os filmes dos pioneiros paulistas não poderiam atender às grandiosas expectativas formuladas por Mário de Andrade em relação ao cinema (Escorel, 2005: 127).

Em outra crônica, o escritor atestaria: “O cinema realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual. (...) O cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística⁸”. Nas palavras do célebre escritor modernista, já existia uma consciência da especificidade da linguagem cinematográfica, que parecia indicar um desejo de que o cinema deveria se distanciar do universo das letras para atingir a plenitude da sua expressão criativa⁹. Se, naquele então, o cinema parecia alheio às contribuições da literatura modernista, o contrário, seguramente, não acontecia.

O romance moderno brasileiro mudou com a atenção dada ao cinema, sobretudo àquele aspecto que tanto empolgava as vanguardas: o movimento, o ritmo, a velocidade, relacionado ao trabalho de montagem no cinema. Cunha (2011) destaca uma crítica literária da importante ensaísta brasileira dos anos de 1930, Lúcia Miguel Pereira que, na década seguinte à Semana de 22, percebia a mudança de ritmo nos romances, a qual ela atribuía à experiência do cinema:

Se, como o creio, essa desromantização do romance foi sobretudo determinada pelo mal-estar do tempo, é preciso não esquecer um outro elemento que, substituindo-o num ponto, veio libertá-lo do papel de fornecedor de emoções. O cinema. Mais tarde, sem dúvida, se verificará que a nova arte exerceu uma influência decisiva sobre a literatura em geral e particularmente sobre o romance. Por enquanto, ainda é cedo para poder apreciar devidamente a sua ação. O movimento, a rapidez do romance moderno, a sua feição direta, apresentando os fatos cruamente, sem preparação nem comentários, são indubitavelmente cinematográficos (Lúcia Miguel Pereira apud Cunha, 2011: 105).

Como se percebe nos comentários acima, a própria literatura que faziam deixava-se contaminar pela técnica específica do cinema. No discurso crítico, ainda no início do movimento, Mário e outros escritores exaltaram o romance de Oswald de Andrade, *Os condenados* – cujo primeiro volume foi publicado em 1922 – por sua estrutura segmentada que remetia à narração descontínua, em sequências, típica da linguagem cinematográfica. Esse tipo de experiência toma feições mais radicais nos livros posteriores do escritor, em especial *Serafim Ponte Grande*.

Mais tarde, Mário escreveria um romance que ele mesmo considerava “cinematográfico”. Publicado em 1927, *Amar, verbo intransitivo* caracteriza-se pela simultaneidade; efeito com que o autor procura dar conta da multiplicidade de estímulos, ideias e imagens que vêm à tona no momento da construção da narrativa. Mário de Andrade se vale de recursos (como a pontuação e a variação do ponto de vista dos personagens) que aproximam a narrativa literária da forma cinematográfica, especialmente o ritmo e a sobreposição de tempo e espaço conferidos pelo corte das cenas e pela montagem.

Alinhando-se aos preceitos mais caros à arte modernista, segundo as vanguardas europeias, Mário defendia, em seus escritos na *Klaxon*, o cinema puro, livre de artifícios próprios de outras artes, especialmente o teatro. Sintonizado com as ideias da vanguarda europeia, sem, porém, querer abrir mão da possibilidade narrativa explorada pela indústria americana (embora rejeitando o maniqueísmo explorado em suas histórias), ele clamava por um cinema dinâmico, cujo ritmo incessante acompanhasse o fluxo da vida, livre do excesso de legendas explicativas que interrompessem o dinamismo da ação, prejudicando a sensação estética advinda do movimento (Xavier, 1978: 156).

Baseando-se nessa ideia do dinamismo como característica marcante do cinema em consonância com a própria condição da vida moderna, ficou famoso um artigo seu, publicado no primeiro número da *Klaxon*, em que compara as performances de duas atrizes de origens diferentes diante da câmera¹⁰. De um lado, a americana Pearl White, heroína à frente de seriados de ação e suspense que faziam grande sucesso junto ao público. De outro, a grande diva francesa do teatro, Sarah Bernhardt. Segundo o artigo, a primeira podia ser considerada como a representante autêntica do novo meio artístico. Já Sarah mostrava-se em cena totalmente inadequada, ostentando trejeitos teatrais e sem poder usar seu maior trunfo: a voz e suas modulações dramáticas. A atriz americana dos filmes de ação era puro século XX, enquanto a diva francesa mantinha-se presa ao século anterior (Escorel, 2005: 133).

Além da *Klaxon*, não houve maior interesse de outras publicações ligadas ao Modernismo em empreender reflexões sobre cinema. Mesmo a revista *Verde* (1927-29), de Cataguases, limitou-se a publicar três artigos sobre cinema, com poucas referências aos filmes do conterrâneo cineasta Humberto Mauro. A verdade é que o trabalho de Mauro não dialogava com a proposta modernista do grupo, que encontrava mais afinidade com o que se produzia de inovador no campo literário em São Paulo, embora a presença das paisagens e dos personagens regionalistas, representantes de uma realidade tipicamente brasileira, nos filmes do cineasta mineiro, denotasse o nacionalismo que também permeava as ideias dos intelectuais à frente de *Verde*¹¹.

Nesse sentido, é muito importante ressaltar a importância de Humberto Mauro que, embora não tenha sido percebido como um autor moderno pelos seus contemporâneos, e nem tivesse uma aproximação com o grupo modernista, foi reconhecido, mais tarde, como um autor paradigmático no estabelecimento de uma consciência da modernidade do cinema pela geração do Cinema Novo. Sobre a importância de Humberto Mauro na sua aproximação meio enviesada à geração modernista, escreveu Glauber Rocha (2003: 46):

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está

bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou O descobrimento do Brasil.

Humberto Mauro e Mário Peixoto, ambos distantes do meio modernista brasileiro, seriam consagrados, posteriormente, na história do cinema brasileiro, como os dois principais diretores do início do nosso cinema. A visão de Glauber sobre os dois, porém, é praticamente antagônica. Mauro é valorizado por sua simplicidade e lirismo diante da paisagem e do homem brasileiros. Para o cinemanovista, em sua forma de filmar, Mauro identifica-se com a visão de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, Villa-Lobos. Já Mário Peixoto, afinado com as propostas esteticistas da vanguarda francesa, é criticado por seu desligamento da realidade, por ser excessivamente voltado para seu mundo interior. Humberto Mauro, então, constitui-se como elo, como matriz do cinema moderno brasileiro, um cinema crítico, na forma de lidar com a realidade e com a própria expressão artística, que dialogava principalmente com a literatura realista da década de 1930, em especial Graciliano Ramos.

Assim ia se construindo uma relação de natureza bastante complexa entre estas gerações e grupos de escritores e cineastas que denotam uma sofisticada e nada óbvia contaminação entre os campos artísticos. Percebemos que o diálogo entre cinema e literatura também apresenta dimensões para além de uma perspectiva de adaptação cinematográfica de obras literárias. Tais discussões devem ser levadas em consideração, numa abordagem mais ampla, para que se perceba de uma maneira mais abrangente a complexidade deste debate no interior das dinâmicas culturais. Os modelos de inserção das práticas narrativas – sejam literárias ou cinematográficas – no horizonte cultural mudam de acordo com os contextos históricos, criando novas dinâmicas de sociabilidade e políticas de leitura. Na América Latina, estas relações ganham características específicas em função da própria particularidade de nosso projeto de modernização, no qual os meios de comunicação de massa assumem papéis definidores na construção de narrativas coletivas.

Maurício de Bragança

Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF)
mauriciode@yahoo.com

Elizabeth Maria Mendonça Real

Doutoranda da Universidade Federal Fluminense (UFF)
real.beth@gmail.com

Recebido em fevereiro de 2014.

Aceito em maio de 2014.

Notas

1. Marcel Vieira Barreto Silva (2013: 36) enfatiza três tipos de abordagens que, convencionalmente, marcaram os estudos de literatura e cinema: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso.
2. Uma terceira versão de *O guarani* seria dirigida em 1939. O romance de José de Alencar voltaria às telas do cinema em versão dirigida por Norma Bengell, em 1996, além de uma minissérie para TV, produzida e exibida pela Rede Manchete em 1991.
3. Nesse sentido, podemos citar o clássico artigo de Machado de Assis, publicado em 1873, *Instinto de nacionalidade*, como um importante ponto de reflexão acerca dessa ânsia pelos traços do nacional na literatura brasileira. No ensaio, Machado constatava o impulso que a literatura do século XIX apresentou na busca dos traços da especificidade nacional que pudessem viabilizar uma efetiva independência cultural brasileira. Essa foi uma questão fundamental das literaturas latino-americanas por todo aquele século e que só vai encontrar uma alternativa mais potente na experiência das vanguardas literárias nas décadas de 1920 e 1930.
4. É importante ressaltar aqui, entretanto, que Arthur Azevedo e Olavo Bilac talvez tenham sido os maiores entusiastas do cinema dessa geração anterior ao Modernismo. Ainda que tenha falecido em 1908, o dramaturgo chegou a escrever comentários críticos sobre o novo invento tecnológico em colunas de jornais cariocas, como a crônica publicada em *O Paíz* em 03 de dezembro de 1906, intitulada “Comovido por um cinematógrafo”, na qual tece o seguinte comentário: “graças ao admirável aparelho meus netos poderão fazer ideia de quem foi Sarah Bernhardt” (Arthur Azevedo apud Escorel, 2005: 116). Olavo Bilac também manifestara seu entusiasmo pelo cinema em uma crônica publicada no *Correio Paulistano* em 20 de março de 1908, ao falar de sua importância para as classes trabalhadoras: “Para essa criatura, moída de canseira, o cinematógrafo, nos domingos à noite, é o palácio encantado da Ilusão e da Ventura. Abençoado seja o cinematógrafo! Nunca deixo de bendizer essa invenção, quando vejo, apinhada às portas fulgurantes em que se anunciam maravilhas em cartazes iluminados, as famílias de operários, disputando a entrada, correndo a comprar, por quinhentos réis, alguns minutos de divertimento e de sonho...” (Olavo Bilac apud Dimas, 2006: 137-138). Apesar do efusivo comentário, percebe-se nas palavras de Bilac a impressão do cinema como um produto de mero entretenimento, ressaltando inclusive sua capacidade de alienação. A aproximação de Olavo Bilac ao cinema é atestada também por Paulo Emílio Sales Gomes (1996: 42), que informa que nosso eminente poeta seguiu de perto as filmagens em São Paulo de *Pátria brasileira*, interessado nas questões patrióticas. Alex Viany, em seu *Introdução ao cinema brasileiro*, afirma que o parnasiano Bilac escreveu a legenda do filme e chegou a dirigir uma cena “em que um soldado, jurando fidelidade, beija a bandeira nacional” (apud Escorel, 2005: 125). Outras referências de prestígio literário interessadas no cinema também são citadas no estudo de Sales Gomes, como Coelho Neto ou Medeiros e Albuquerque (idem: 48).
5. Em 1909, João do Rio publica o livro *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*, no qual descreve a experiência de caminhar pelas ruas da cidade, assumindo, em sua ob-

servação dos fatos e personagens, um olhar cinematográfico. Já Monteiro Lobato considerava o cinema um poderoso propagador de ideias, vislumbrando ainda seu potencial como instrumento didático para a população ser entronizada no estilo de vida moderno (Fabris, 2010: 91).

6. Crônica intitulada “A revolução dos films”, publicada na coluna Os dias passam... da *Gazeta de Notícias* e editada em 1912 pela Livraria Chardron (Porto).

7. Publicado na Revista *Klaxon: mensário de arte moderna*, n. 2, de 15 de junho de 1922.

8. Artigo publicado com o pseudônimo G. de N., em *Klaxon: mensário de arte moderna*, n. 6. São Paulo, 15 de outubro de 1922, p. 14 (apud Cunha, 2010: 15).

9. Podemos pensar na tensão dessa inscrição do letramento no ambiente das imagens cinematográficas a partir dos intertítulos, por exemplo. Estes se constituíram um recurso frequente na cinematografia brasileira a partir da década de 1910 e formaram uma espécie de “dicção parnasiana” no filme, ao impregnarem de adjetivos a imagem, construindo um sentido para além de seu registro. Desta forma, Olavo Bilac, uma das figuras mais proeminentes da Primeira República, constituiu-se uma referência maior para a construção literária dos intertítulos disseminada na prática dos cinegrafistas brasileiros. Cabe-nos analisar tal relação entre imagem e intertítulos também como um interessante diálogo entre cinema e literatura ainda no início do cinema brasileiro.

10. Trecho da revista *Klaxon* n. 1: “*Klaxon* sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”. (*Klaxon*, disponível em www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005510/010055-1_COMPLETO.pdf, acessado em 10/06/2013).

11. Em um livro sobre o Modernismo em Cataguases, Ana Lúcia Guimarães Richa faz apenas uma referência a Humberto Mauro, numa nota ao pé da página: “Mauro e *Verde* não partilharam a mesma proposta de renovação, embora fossem contemporâneos e amigos, especialmente Mauro e Rosário Fusco, que acompanhou o cineasta na montagem do primeiro rádio da região e apareceu em uma das cenas do filme *Tesouro perdido*” (Richa, 2008: 163). Já Luiz Ruffato, em livro sobre o mesmo tema, afirma que “o nacionalismo de Mauro (...) foi, coincidentemente ou não, umas das principais plataformas pregadas pelos membros da *Verde*. É justo pensarmos em influência de Mauro na formação de uma cosmovisão dos novos escritores” (Ruffato, 2009: 53).

Referências

BARRETO SILVA, Marcel Vieira. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro. Propostas para uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

- _____. Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural. In: *Brasil: da antropofagia a Brasília. 1920-1950*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira (FAAP) / Cosac & Naify, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- _____. Avant-garde, Literatura e Cinema. In: *O olho da história*. Salvador, Bahia, v. 6, n.10, 2004.
- CUNHA, Paulo José da Silva (Org.). *Mário de Andrade. No cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas: volume 2*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, EDUSP, Editora da Unicamp, 2006.
- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil* (Org.). Porto Alegre: Zouk, 2010.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio/por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/RioArte, 1996.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Um apóstolo do Modernismo na Exposição internacional do centenário: Armando Pamplona e a Independência Film. In: *Revista Significação*. São Paulo: USP. Ano 39, n. 37. p.75 a 92. 2012. Disponível em www.usp.br/significacao/pdf/37_morettin. Capturado em 23/01/2014.
- OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Monica Pimenta e LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- RICHA, Ana Lúcia Guimarães. *Uma vanguarda à moda de Cataguases*. Cataguases: Francisca de Souza Peixoto, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RUFFATO, Luiz. *Os ases de Cataguases*. (Uma história dos primórdios do Modernismo). Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SALES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. (Org.) *História da vida privada no Brasil, vol. 3*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. (Debates, 142). São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Resumo

As relações entre o cinema e a literatura apresentam uma permanente tensão que se refere à própria especificidade estética que cada linguagem manifesta em sua forma mais íntima. Neste artigo, pretendemos esboçar a complexidade do diálogo entre cinema e literatura tomando por base o projeto modernista brasileiro desenvolvido entre as décadas de 1920 e 1930. A geração de escritores modernistas brasileiros logo manifestaria seu interesse pelo cinema, percebido como um dispositivo capaz de desenvolver uma linguagem marcada pela dimensão da modernidade. O cinema brasileiro, por sua vez, ainda apresentava uma construção narrativa mais formal, sem deixar de desenvolver uma relação particular com a tradição literária brasileira. É nessa tensão que percebemos os embates entre o cinema e a literatura no contexto da modernidade histórica nacional.

Palavras-chave

Cinema. Literatura. Modernismo brasileiro.

Abstract

The relationship between cinema and literature shows a permanent tension which refers to the specific aesthetic that each language expresses in its most inner form. In this article, we intend to outline the complexity of this dialogue between cinema and literature from the Brazilian modernist project developed between 1920 and 1930. The generation of Brazilian modernists writers soon manifest his interest in cinema, perceived as a device able to develop a language marked by a modern dimension. The Brazilian cinema, however, still had a more formal narrative construction, while developing a particular relationship with the Brazilian literary tradition. It is in this tension that we see the conflicts between cinema and literature in the context of Brazilian historical modernity.

Keywords

Cinema. Literature. Brazilian modernism.