

# Roteiros do cinema e do modernismo brasileiro<sup>1</sup>

Regina Mota\*

## **Resumo:**

Este artigo discute algumas continuidades entre os movimentos modernista brasileiro e do cinema novo, retendo o que de comum conecta os fios de suas idéias. Mostra ainda a presença do cinema na linguagem revolucionária e inovadora da expressão artística do início do século, e como suas características se prestaram à atualização dos elementos da arte e cultura populares, sobretudo em Mário e Oswald de Andrade.

**Palavras chave:** Cinema; Modernismo; Oswald de Andrade; Mário de Andrade.

## **Abstract:**

This article debates the common ideas that link the brazilian modernism and the Cinema Novo. It shows how movies kinetic properties promoted a revolution in the artistic experience in the beginning of twentieth century, and how this procedure was appropriated within the popular cultural values, in the artistic expression.

**Key Words:** Cinema; Modernism; Oswald de Andrade; Mário de Andrade.

---

\* Professora da Universidade Federal de Minas Gerais com Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e Pós-doutorado em Cinema brasileiro pela Universidade de São Paulo (2007). regina.mota07@gmail.com

O modernismo brasileiro e o cinema novo são movimentos culturais que pretenderam renovar o pensamento por meio de um processo de renovação da linguagem como forma e expressão de idéias, deixando visível os rastros de um duplo movimento que transita entre vida e obra. Para seus participantes, tratava-se de produzir um ato voluntário e determinado de fazer da linguagem um instrumento revelador de aspectos conflitantes da cultura brasileira pelo uso e abuso de estratégias de transgressão, roubo e trapaça, que visavam de um lado o 'esquecimento' da cultura europeia e de outro o avivamento da memória da tradição, como espelho capaz de destorcer as imagens do país, e dos brasileiros. Esse esforço resultou na produção de objetos estéticos fortemente perturbadores do senso comum, dos valores recalcados da nacionalidade e do auto-reconhecimento. A paródia, o humor, a parábola, a alegoria e a metáfora foram as armas de destruição da couraça civilizada que limitava a percepção do leitor, ouvinte ou fruidor da nova obra de arte.

Alguns elementos criativos alinhavam os dois movimentos, interligando a malha do seu fino tecido: - a valorização da língua, enquanto materialidade viva da expressão humana, com suas especificidades sonoras e lingüísticas distintivas dos habitantes do país; a geografia e paisagens brotando no humano que emerge da floresta, da cidade, do sertão, através de personagens emblemáticos recriados em palavras, imagens e sons; a criação intertextual, cuja inspiração pode ter origem literária, musical, folclórica, ou das artes plásticas, transformada e impressa na materialidade do produto. Há, em ambos os momentos, uma pesquisa ampla e sistemática das manifestações da cultura popular de todo o país, resultando numa complexa apropriação dos seus elementos estruturais, que vão informar a nova obra de arte. Tanto no modernismo como no Cinema Novo há o reconhecimento dos valores estéticos do acervo popular, herdados das tradições indígenas, africanas e ibéricas e seus sincretismos, com acento no aspecto miscigenado e híbrido dessas manifestações.

### **Movimento cultural e de produção coletiva**

Os manifestos produzidos pelos principais artistas desses movimentos culturais constituem ainda hoje material rico para reflexão e ao mesmo tempo testemunho das visões e sonhos que constituíam as plataformas de suas propostas. Eles são também exercícios de experimentação de linguagem, unindo referentes históricos, conceituais e sensuais, construídos como uma logomaquia ou verdadeira guerra de palavras. Do *Prefácio Interessantíssimo*, de Mário de Andrade, *Manifestos Pau Brasil* e *Antropófago* de Oswald de Andrade, *Arte Moderna* de Menotti del Picchia, a *Procura da Poesia* de Carlos Drummond e *Estética da Fome* e *Estética do Sonho* de Glauber Rocha, entre outros,

temos a defesa de ideários originais erigidos em princípios estéticos radicais. Os manifestos são um efeito demonstração daquilo que poderia mover o espírito coletivo da época. Mas é preciso realçar o aspecto provocativo e belicoso desse instrumento, sendo ele próprio uma ação, mais do que recomendação.

O prefácio de Mário, que introduz *A Escrava que não era Isaura*, funda o movimento do *desvairismo*, que tem início e fim durante a leitura do mesmo, afirmando o caráter transitório e inútil do texto. Menotti del Picchia anuncia que “*A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira.*” (TELLES, 1976:288). Em *Pau Brasil*, a questão língua se faz presente no choque com a tradição parnasiana, destrocada por Oswald nas citações paródicas de Olavo Bilac. No seu metapoema, Drummond afasta amadores do ofício da lírica, interditando o que não dá poesia, deixando o leitor em contato com o risível e insignificante da vida aparente. Em todos eles se pode depreender enunciados teóricos cuja demonstração já vem impressa na própria obra.

O Manifesto *Antropófago* de 1928, que marca o ápice do movimento modernista no seu amadurecimento propositivo e estético, pode ser considerado um equivalente do Manifesto *Estética da Fome*, de 1965, pela violência dos seus argumentos, teor e rigor das rupturas que eles representam e materializam. O primeiro coroa o período, evoluindo as questões evocadas no *Pau Brasil*, radicalizadas na antropofagia, que inverte o sinal da visão nacional, declarando a revolução caraíba a maior de todas as revoluções. “*A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.*” (ANDRADE: 1995, p.48). Não interessa discutir aqui ou em qualquer outro lugar a propriedade ou não dessa afirmação. Mas sim o fato inaugural de Oswald retirar da sua sócio-história antropológica a perspectiva da inferioridade que sempre marcou as interpretações do país.

Glauber explica que a fome, cuja mais autêntica manifestação era a violência, seria a única forma de mostrar ao colonizador (interno e externo) a força da cultura que ele explora. Era preciso a realização de filmes feios e tristes, que traziam para o primeiro plano a face da nossa miséria, como parte de um processo de sua superação, que viria pelo contato e vivência do horror (ROCHA, 2004:63).

O que se depreende desses textos, para além da evidente iconoclastia modernista, é o mesmo caráter independente, autônomo, liberto e anti-hierárquico que os ‘líderes’ já possuidores do espírito tentavam evocar em seus leitores. É, sobretudo, a concretização de uma perspectiva que ignora o lugar do atraso e se afirma na expressão do conflito

pela violência como um sucedâneo simbólico da agressão física, metáfora do ponto culminante do ritual antropofágico Tupinambá, quando o executor e o inimigo capturado trocavam ofensas verbais que demarcavam o sentido da vingança ancestral - o reconhecimento da existência do outro, entendido como o que limita e concretiza a margem da nossa própria existência.

Nenhum desses textos faz proselitismos, elenca comportamentos a serem observados ou convoca seguidores. Tanto o movimento modernista como o cinema novo são atravessados por divergências internas, tendências e debates dentro de uma total liberdade às idéias e processos criativos individuais, estimulados por trocas, correções e sugestões. Isso porque a atitude antropofágica que os caracteriza não é cordial, mas simpática.

As inúmeras cartas publicadas depois da morte de Mário de Andrade são a prova da sua generosidade e do seu papel e influência sobre uma geração de escritores, que puderam compartilhar seus manuscritos e suas idéias com o escritor. Salta aos olhos nesses documentos o cultivo da amizade como um valor supremo que a distância nunca limitou, e mesmo incentivou. A forma epistolar era para Mário de Andrade formato para o texto modernista porque permitia o exercício da liberdade das palavras, prescrita para a poesia modernista.

O cineasta Glauber Rocha escreveu textos para jornais, um romance, reflexões sobre cinema e arte e cartas, muitas cartas (BENTES, 1997). Como estrategista de um movimento revolucionário, estava atento aos problemas e questões que envolviam políticas culturais no Brasil e na América Latina e fez do recurso epistolar seu instrumento político por excelência. Também nas cartas de Glauber sobressai o valor e cultivo da amizade e igual ódio aos inimigos, ambos manifestos de maneira apaixonada.

## **A kinese modernista**

O cinema já povoava corações e mentes no modernismo, mesmo considerando a contradição expressa na falta de articulação do movimento com a produção cinematográfica nacional<sup>2</sup>. Humberto Mauro foi um modernista sem movimento, sem Oswald, sem Mário e sem Drummond, e só foi reconhecido como um grande cineasta pelos realizadores do cinema novo, do qual se tornou um paradigma. Mesmo Mário Peixoto, mais próximo da corte modernista, não foi integrado a ela pelo cinema, mas pelo texto, já que também era poeta. A presença do cinema no modernismo se dá menos pelos filmes do que pela descoberta do dispositivo - motor propulsor da mudança

perceptiva e da expressão, e assim explicaria, por hipótese, a proximidade estética e a escolha de adaptação de obras e atualização das idéias modernistas pelo Cinema Novo.

A leitura das reflexões de Oswald de Andrade sobre arte, cultura e filosofia, registradas em manifestos, poesias, peças de teatro e romances, permite perceber como a prosa cinematográfica atravessa e impulsiona o movimento desse rio inesgotável de idéias originais. O uso de uma geografia livre de limites, que o roteiro cinematográfico permite, está esboçado também nas idéias (simultaneidade e polifonia poética) e na obra de Mário de Andrade (*Macunaíma*). A formarroteiro permite que o fluxo da vida não seja interrompido pela mudança de espaço e tempo, que por meio de caracteres próprios da linguagem cinematográfica soluciona as maneiras de se transitar entre imagem, som e movimento. Como os modernistas declararam em Klaxon, "A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição." (XAVIER, 1978:143).

*Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade e *Macunaíma*, de Mário de Andrade são exemplos do dever de casa e são também considerados como dois dos mais importantes marcos do modernismo brasileiro. Segundo Afonso Ávila (2002:35), esses livros se distanciavam do romance tradicional, estando mais próximos de uma linha de prosa fragmentária ou prosa-montagem esboçada ainda na ancestralidade barroca com o *Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira ou das *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, de Matias Aires. A contribuição nova dessas obras, segundo o crítico, seria um tipo de frase, que, "à maneira da tomada cinematográfica em cortes rápidos e simultâneos ou da imagem partida em superfícies cúbicas, resulta num estilo marcado pela síntese e concreção".

Haroldo de Campos, na introdução de *Miramar* (ANDRADE,2000:54), qualifica de prosa cinematográfica a técnica de descontinuidade cênica e a tentativa de simultaneidade utilizada pelo autor. Segundo Haroldo,

Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo..." seria como um filme.

Oswald dá total prevalência ao visual, como exemplificados nesses trechos do livro:

Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede.  
O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos de bebês.

demonstrando na operação de corte e intersecção dos planos, *a volta ao material* citada no prefácio do livro, pelo crítico Penumbra convocando todos a verem com olhos livres, sem nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo (ANDRADE, 1995:41). O estilo conciso revela na montagem a presença do cinema no processo de criação desse novo texto.

A *volta ao material* significava re-trabalhar a matéria lingüística recalcada pelo decoro gramatical com o que ele rompia, para reencontrar a matéria-prima sob aquelas camadas falseadas até revelar o osso, a madeira, a terra ou o belo, o feio. Segundo Nunes (2002:50), a operação de decalque em Oswald é errar mais ainda, ao editar o material específico das várias pautas do discurso, caricaturados e parodiados, concorrendo para fazer de *Miramar* "um dicionário satírico de imbecilidade e de ignorância".

Um crayon de um arquiteto de Paris que tínhamos visto antes do casamento dera-nos a inveja desesperada de uma calma existência a dois, de pijama e abat-jours, sob a guarda dos antigos deuses do home. (ANDRADE, 2005:101).

Nesse *Idiotismos*, figura o exemplo da prosa de estilo telegráfico, de narração sincopada, por justaposição de episódios, como fragmentos de uma realidade sociolingüística reduzida a instantâneos que se sucedem em ritmo cinematográfico, com a mesma rapidez, síntese e simultaneidade verbais com que Mário havia precisado para a poesia *strictu sensu*.

Oswald acrescentava outro ponto de vista que antecipava a estrutura e a perspectiva da poesia *Pau Brasil*, delineado no manifesto homônimo. O texto ratificou a volta ao material, possibilitada pela escala da sensibilidade moderna, do ponto de vista da realidade de fatos da cultura extraídos de acontecimentos pictóricos, folclóricos, históricos e étnicos, econômicos, culinários e lingüísticos que poeta verteu em poemas breves, ágeis, e cândidos. Segundo Nunes (2002:50), os fragmentos substituem a descrição pelo instantâneo, a rememoração subjetiva pelo lembrete anedótico e a efusão lírica pela paródia (ANDRADE, 2004:100).

Vinham motivos como gafanhotos para eu e Célia comermos amoras em miotas de bocas.

Requeijões fartavam mesas de sequilhos. Destinos calmos como vacas quietavam nos campos de sol parado. A vida ia lenta como poentes e queimadas.  
Um matinal arranjo desenvolto de ligas morenava cochas e cachos.

Mário de Andrade, no prefácio de *Miramar* diz que o livro saiu a “*mais alegre das destruições*” e realça que a volta ao material, além de ser a tentativa de apresentação do material literário puro, “*em toda sua infante virgindade*” dava toda atenção à língua brasileira que estava se formando, usando apenas o essencial expressivo. “*Rosas vermelhas buscaram madama Rocambola na gare cautelosa do Brás.*” (ANDRADE, 2004:11).

### **Eu sou trezentos**

Em Mário de Andrade, a presença do cinema se dá por meio das funções de simultaneidade e polifonia combinadas na sua idéia de *polifonismo*. Esse conceito, fruto da pesquisa incansável das características da arte, tinha o intuito de demonstrar de que maneira a música pensa, se contrapondo ao senso comum de que ela seria a menos intelectual de todas as artes (ANDRADE, 1995).

O *polifonismo*, abóbada da poética de MA, em que a síntese e a rapidez se reúnem, consiste no procedimento característico da poesia da justaposição de palavras, sem conectivos ou com um mínimo deles. Mas na perspectiva polifonista, não é qualquer justaposição que serve para produzir a euritmia, fenômeno musical que faz soar novos harmônicos na união das notas de um acorde. Na idéia transposta para a poesia, não interessa a qualidade do material mas a sua montagem, que produz a complexidade tonal final. Mário encontrou na teoria do *polifonismo* uma primeira solução à antítese entre o impulso lírico, espontâneo e caprichoso e a forma da linguagem, na qual atuam as disposições inconscientes.

Como analisa Ismail Xavier (1978:142), a importância do cinema para Mário de Andrade não era a força exclusiva do poder reprodutor da imagem, mas essa expressão polifônica capaz de empreender uma perspectiva crítica aos estímulos modernos.

No fragmento abaixo, o conceito de simultaneidade nasce ao mesmo tempo da observação dos meios técnicos que colocavam o homem moderno em todos os pontos do planeta, mediados pelo jornal, pelos meios rápidos de locomoção, levando ao embaralhamento das línguas e raças, até chegar ao autor que se pergunta de quantas raças ele é feito. Apenas três?

Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admito e estudo Uidobro e Unamuno. Os Estados Unidos me entusiasma como se fossem pátria minha. Com a aventura de Gago Coutinho fui português. Fui russo durante o congresso de Genova. Alemão no congresso de Versalles. Mas não votei em ninguém nas últimas eleições brasileiras.

- traidor da pátria!

- Calabar!

- Anti-brasileiro!

- Nada disso. Sou brasileiro. Mas além de ser brasileiro sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nênia dos povos ensangüentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquirí venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefonio, o Fox-jornal existem e que a SIMULTANEIDADE EXISTE. (ANDRADE, 1980:266)

Ao descrever o procedimento simultâneo, o autor nos devolve a operação da montagem cinematográfica que, ao assumir a perda do ponto de vista único na percepção do todo, reconstitui criticamente o mundo, pela sua análise em planos. Mário afirma que o poeta modernista, observando o fenômeno das sensações simultâneas interiores, faz a sua transposição para a ordem artística. A isso denomina *Polifonia Poética*, que une os conceitos de simultaneidade como a coexistência de coisas e fatos num momento dado e de polifonia enquanto a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final (ANDRADE, 1980:268). Essa forma seria a expressão de uma sensação complexa que mobiliza os sentidos para assimilar uma superposição de idéias, como expressa no poema de Ronald de Carvalho, citado pelo autor:

Um pingo d'água escorre na vidraça.  
Rápida, uma andorinha cruza no ar.  
Uma folha perdida esvoaça,  
Esvoaça...  
A chuva cái devagar.

Para Mário, a rapidez e a síntese resumem a qualidade das operações mais freqüentes do poeta moderno e explicam, além dos aspectos formais característicos da poesia nova, a vigência do poema curto ou mínimo da literatura contemporânea. A brevidade, a condensação, a feição elíptica que distinguem a forma da linguagem poética, dependem do mecanismo associativo das imagens e das idéias. Esse mecanismo, exacerbado pela própria época, constituiria, em parte, o resultado de uma adaptação da sensibilidade e da inteligência aos novos dados da ambiência da civilização industrial, como a velocidade, a rapidez dos deslocamentos no espaço e a aceleração do tempo. Essa é a tese da psicologia coletiva de Jean Epstein, adotada e reinterpretada por Mário (ANDRADE,



1980:251). Segundo o cineasta francês, a pressão dos estímulos, de vasta amplitude e de alta intensidade, devida aos novos meios de comunicação e de informação, conduziu o homem moderno a um estado de fadiga intelectual, cujo sintoma era a preponderância do pensamento associativo da literatura.

Mário assume a doença moderna como uma mudança antropológica que permite uma nova expressão, pelo treino cotidiano, ser mais rápido e menos lógico. A esse fenômeno dá o nome de *vitória do dicionário* ou a falta de sintaxe ligando o texto, permitindo os saltos sem elos explícitos como a imaginação sem fios. Segundo Nunes,

Se a liberação que franqueou o recuo à necessidade primitiva e permanente de que a arte deriva, e graças à qual se renova, é naturalmente destruidora, produzindo uma ruptura com o passado, a depuração das formas poéticas, que se efetiva através de um máximo de crítica do impulso lírico, que ainda não é poesia, visa à construção de uma linguagem que contenha o máximo de possibilidades expressivas (NUNES, 2002:49).

Pois é a arte mais nova e mais representativa das condições materiais da época, a cinematografia, que já nasceu dentro do ciclo da comunicação e da informação técnicas por ela mesma definidas e consolidadas – é ela a grande depuradora da percepção estética nas outras artes.

Segundo Mário, com seu advento percebe-se que

a pintura podia e devia ser unicamente pintura, equilíbrio de cores, linhas, volumes numa superfície; deformação sintética, interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida. Só então é que se pôde compreender a escultura como dinamismo da luz no volume, o caráter arquitetural e monumental de sua interpretação. Só então é que se percebeu que a descrição literária não descreve coisa alguma e que cada leitor cria pela imaginação uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu (ANDRADE, 1980:258-259).

O cinema para o escritor, além de realizar as feições imediatas da vida, condensou exemplarmente, no dinamismo das imagens, o princípio da simultaneidade, antecedido pelo estilo cinematográfico do Cubismo e ativador do máximo de possibilidades expressivas que a linguagem da poesia deveria visar para transformar-se, tal como já conseguira a música desde o século XVIII, numa “máquina de produzir comoções.”

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald. **Obras Completas**. Memórias Sentimentais de João Miramar. São Paulo: Globo, 2000.
- ANDRADE, Oswald. **Obras Completas**. A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, 1995.
- ANDRADE, Oswald. **Obras Completas**. Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2006.
- ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Belo Horizonte: Garnier, 2004.
- ANDRADE, Mário. Oswaldo de Andrade. *In*: ANDRADE, Oswald. **Obras Completas**. Memórias Sentimentais de João Miramar. São Paulo: Globo, 2000.
- ANDRADE, Mário de. **Introdução à Estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: 1965.
- ANDRADE, Mário. **Obra Imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ÁVILA, Afonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENTES, Ivana. **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 1997
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SOUZA, Eneida Maria de et alli (org.) **Mário de Andrade. Carta aos mineiros**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

## Notas

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da pesquisa *O Heterologos no cinema brasileiro – modernismo, antropofagia e transe*, desenvolvida com bolsa de pós-doutorado do CNPq, em 2006/2007.

<sup>2</sup> Sobre a relação entre a crítica modernista e a produção cinematográfica nacional, ver o capítulo Modernismo e Cinema (XAVIER, 1978:141-166), no qual Ismail investiga em profundidade a miopia dos críticos, cujo exemplo mais notável é o da revista *Verde*, dos escritores de Cataguases, incapazes de reconhecer em Humberto Mauro um autor modernista. O reconhecimento desses valores presentes no cinema de Mauro só veio a ocorrer com os realizadores do cinema novo. É evidente a adesão do grupo ao seu lirismo genuíno e dinâmico que se aproximava bastante daquilo que o texto modernista buscava (ROCHA, 2005).