



A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

A LITERATURA VAI AO CINEMA E VICE-VERSA: DOS DIÁLOGOS ENTRE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO* E *MENINO DE ENGENHO*

Cláudio Cledson Novaes (UEFS)

Artigo recebido em 28/04/2009

RESUMO

Este artigo analisa a relação entre literatura e o cinema no Brasil, tomando a revolução da narrativa modernista de 1920/1930 em contraponto ao movimento modernizador do cinema brasileiro dos anos 1960/1970. Consideramos o diálogo ético e estético dos personagens nas narrativas neo-realistas brasileiras, no âmbito da manifestação nacional-popular capitaneada pelo escritor Mário de Andrade e pelo cineasta Glauber Rocha, respectivamente na política cultural literária e cinematográfica brasileiras em cada período.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Modernismo. Cinemanovismo.

A prosa modernista é envolvida pelas movimentações políticas e pelas novidades técnicas que inspiram os temas das renovações estéticas no século XX, como no livro *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que, segundo Soares Amora (apud SANTOS et al., 1995, p. 97), é uma das obras de maior importância para o movimento literário brasileiro, apesar de não ser imediatamente compreendido porque sua estética era revolucionária para a época. Ele repercutirá na literatura neo-realista apontando para a liberdade na linguagem cinematográfica, a mesma liberdade que será a marca dos romancistas de 1930, como José Lins do Rego, em **Menino de engenho**, ao encenar em seu romance os aspectos descritivos do neo-naturalismo na literatura moderna.

O romance modernista reescreve o caráter nacional brasileiro em linguagem sem os adornos academicistas dos românticos e sem as imagens estereotipadas do naturalismo positivista. Estas perdem a validade enquanto representações figurativas, principalmente com o avanço da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1996) das imagens, através da fotografia e do cinematógrafo, que passam a registrar o cotidiano com maior "fidelidade", no fotograma estático ou em movimento, liberando o realismo literário da mimese tradicional.

A apropriação pelas vanguardas literárias modernistas dos aspectos



Cláudio Cledson Novaes

sugeridos pelo cinema aprofunda a relação entre as artes. A linguagem fílmica alcançava efeitos como o da simultaneidade do discurso, que, reapropriada pela literatura, liberta a escrita literária do paralelismo descritivo clássico. Os críticos cinematográficos primeiro identificam esta intimidade entre as duas linguagens, para, em seguida, recortarem a singularidade do cinema na montagem por combinação e justaposição que evoca do espectador um sentimento diferente diante da imagem, em relação de complementaridade à sensibilidade do imaginário literário. O período seminal da relação entre literatura e cinema desperta uma hierarquia estética dos que consideravam a linguagem “pura” da literatura superior à linguagem híbrida da sétima arte. Mas, desde os anos 1920, com o *expressionismo* alemão, que tanto entusiasmou Mário de Andrade, e com o surrealismo cinematográfico, há uma superação dessa hierarquia. Através do tom caricatural dos personagens e dos cenários dos filmes, a performance do cinema joga com o caráter problemático de toda representação ficcional, ao assumir o traço reflexivo da literatura nos filmes. Octávio Paz diz que o cinema filosófico de Luis Buñuel consegue ultrapassar os limites do mundo melodramático e defrontar-se com elementos mais além, através de uma “imaginação violenta e livre a serviço de um silogismo cortante como um punhal” (PAZ, 2005, p. 239).

Na sequência deste diálogo, após o neo-realismo dos anos 1950 e das experiências francesas do *cine-roman*, a linguagem cinematográfica desenvolverá tanto a autonomia da sua gramática própria, quanto o surgimento dos primeiros ensaios críticos, teóricos e historiográficos sobre a nova arte. Incorporando na teoria cinematográfica elementos interpretativos da literatura e de outras artes, os historiadores e críticos de cinema construirão o seu próprio repertório.

Depois das experiências melodramáticas nos temas e da tentativa de industrialização cinematográfica, com criação das grandes companhias produtoras, fenômenos mundiais ocorridos entre os anos 1930-50 influenciam o pensamento brasileiro. Como conseqüência, o cinema nacional moderniza-se na proporção em que incorpora na linguagem as conquistas temáticas e discursivas do *modernismo* literário, nacionalizando os temas com a autenticidade da forma e da expressão. É no movimento entre o final dos anos 1950 e início dos 60, período do surgimento das teorias do autor e da produção independente, que a cinematografia engajada no nacional-popular define a estética de diretores como Glauber Rocha, que ecoam o que disse Mário de Andrade sobre o *modernismo*, quando falava da ruptura contra o passadismo, para ele, “o





A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 235).

É neste sentido que analisamos os romances **Amar, verbo intransitivo** e **Menino de engenho**, em relação a suas adaptações cinematográficas, tomando-os como montagens engajadas na ruptura com as linhas de força da história social e cultural brasileiras. Os romances e os filmes, em cada contexto, seja o da escrita ou o da realização fílmica, agenciam as características de uma linguagem na outra para representar os traços culturais enraizados na memória nacional, fazendo das narrativas, ao mesmo tempo, uma referência crítica ao passado e ao presente. Os filmes recuperam os temas dos romances de 1920-1930 e, concomitantemente, travam um diálogo com a época das adaptações cinematográficas, em 1960-1970. No caso da imagem cinematográfica, o espectador se aproxima visualmente do relato de época, suplementando a imagem verbal, que exige um movimento dentro da memória do leitor, onde a forma da imagem não tem o mesmo sentido da visão. Se a imagem literária é mais recordação diacrônica, a imagem fílmica se insinua como presença sincrônica, tornando visível a reminiscência do passado plasmada no texto escrito, que se configura vagarosamente durante a leitura, enquanto no cinema ela salta diretamente da tela para os olhos. Tanto a operação do imaginário cinematográfico, quanto o literário, segundo Ítalo Calvino (2007), passa pelo processo do “cinema mental”, que funciona continuamente em nós, dando forma às imagens. Neste sentido, a realização dos filmes adaptados cria uma nova obra, mas numa operação complexa sobre o texto pré-existente, para realizar uma espécie de cópia original. Como diz Ismail Xavier, as vanguardas modernas “apostam no poder analítico do registro cinematográfico” (XAVIER, 2003, p. 42).

Os filmes adaptados de **Amar, verbo intransitivo** e **Menino de engenho**, aparentemente decalam os romances em fotogramas, pois o *modernismo* dos anos 1920 preparou os caminhos da participação da literatura na vida social moderna, culminando no realismo socialista de 1930. Segundo alguns escritores, os regionalistas foram frutos dos modernistas de 1922, porque herdaram a liberdade de linguagem conquistada pelos precursores do movimento. A “fala brasileira” tornou-se natural e desenvolta e já não era mais necessário brigar por isso porque os “catadores de pronomes” haviam perdido a autoridade e, por





Cláudio Cledson Novaes

outro lado, também não era mais preciso escandalizar. Este discurso ecoa o que diz Mário de Andrade ao afirmar “que foi um movimento preparatório destruidor de tabus, treinador do gosto do público, arador de terrenos...” (ANDRADE, 1972, p. 187). No cinema brasileiro, o movimento de liberdade na linguagem é evidenciado a partir dos anos 1950, período em que se define o novo viés político e estético, renunciando o que será o *cinema novo*, trinta anos depois da consolidação do romance modernista. Da mesma forma que para Mário o papel dos pioneiros do modernismo foi encerrado em pouco tempo, após a destruição do passadismo, quando tudo que se fazia de novo e de diferente era “modernista”, para Glauber Rocha, o papel inicial dos pioneiros era acabar com a chanchada, e “tudo que não era chanchada passava a ser cinema novo para derrubar a chanchada” (ROCHA, 2003, p. 131).

Esses dois momentos críticos, na literatura e no cinema, aliam ficção e ensaio nos seus manifestos. Mário de Andrade atua em ambas as frentes, desde os primeiros poemas publicados em *Paulicéia desvairada* (1921), passando pela crônica, pela polêmica de jornal e escrevendo a síntese desse projeto em **Macunaíma** (1928). A teoria marioandradina sobre o neonaturalismo afirma que ser moderno não é falar das máquinas, dos aviões, das bolsas de valores, do cinema, mas sim abstrair na forma literária estes assuntos. Neste ponto, o começo por **Amar, verbo intransitivo** é mais elucidativo do que **Macunaíma**, porque reinterpreta o naturalismo na expressão do mundo urbano da metrópole vivida por dentro. Da mesma forma José Lins do Rego reinterpreta o naturalismo agrário brasileiro a partir da sua experiência vivida, representando ficcionalmente a tragédia rural da cana-de-açúcar, a começar por **Menino de engenho**.

Aliando ensaio crítico e ficção Mário de Andrade explicita o problema da representação para os modernistas. Para João Luiz Lafetá, Mário será, entre os modernistas, o mais bem sucedido esforço para ajustar numa posição única e coerente dois objetivos, ou seja, fazer da “revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional” (2000, p. 153). Da mesma forma, ao considerar a problemática social apresentada nas obras regionalistas, Antônio Candido observa exclusivamente a prosa e afirma que o romance brasileiro transforma o decênio 1930 no mais importante reflexo da *revolução de outubro*, porque encerra a fermentação anti-oligárquica e a literatura, para ele, é o pensamento novo apresentado nas produções desse





A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

período que se aparelha na “grande arrancada da prosa livre e madura” desenvolvida no romance “fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país” (CANDIDO, 2000, p. 113).

É nesta abertura de liberdade com maturidade que se insere a prosa de José Lins do Rego. Primeiro com a sua contribuição de jornalista e polemista dos anos 1920, e segundo como uns dos maiores animadores da política do ‘regionalismo’ tradicionalista do Nordeste, atuando no grupo do Recife, inclusive influenciando a poesia de Jorge de Lima, como em “Nega fulô”. A preparação do livro **Menino de engenho** coroará de sucesso imediato o seu modo cru de apresentar a decadência da aristocracia rural e a formação da nova sociedade burguesa nordestina, em diálogo com o pensamento de Gilberto Freyre. A ficção de José Lins do Rego se engaja no discurso sociológico, ao inserir a civilização agrária da cana-de-açúcar no universo dos temas modernistas. Gilberto Freyre, Caio Prado, Sérgio Buarque e Paulo Prado dinamizam os ensaios sobre a formação do Brasil pautados na necessidade de reforma da tradição econômica, política e cultural. Eles aprofundam nos estudos sobre os fenômenos materiais e psicológicos da sociedade brasileira as perspectivas abertas pelos textos literários do modernismo.

Os novos impulsos nacionalistas dentro desse contexto de tensão levam os cientistas sociais e artistas a situações antagônicas e, algumas vezes, preconceituosas. O escritor nordestino José Lins do Rego e o paulista Mário de Andrade chegam a trocar algumas farpas nos seus escritos. No âmbito do fervor e da decepção com as campanhas políticas que opunha São Paulo ao resto do país durante a *revolução republicana* de 1932, o intelectual modernista de São Paulo passa a escrever em suas crônicas que os traidores da república nova tinham “infestado” as instituições paulistanas com interventores “baianos”, generalização pejorativa e ainda comum nos hábitos paulistas.

Os dois romancistas problematizam a modernização burguesa no Brasil como uma revolução social diluída e débil e os filmes recuperam esta crítica em relação ao contexto da ditadura militar. As obras de Mário de Andrade e de José Lins do Rego são escritas engajadas na homenagem e na exaltação do país, mas não escondem os desencantos com os aspectos e clivagens negativas. Para Aleilton Fonseca não há dúvida de que a obra de Mário de Andrade marca uma “posição frente ao grupo social dominante da engrenagem urbana” e da





Cláudio Cledson Novaes

São Paulo, onde o burguês beneficiário dos novos tempos é visto em “seus aspectos mais eticamente duvidosos” (1997, p. 184). Os mundos particulares e coletivos dos personagens desvelam os engajamentos políticos dos escritores. Em **Amar, verbo intransitivo**, as sequências, cortes, planos, closes e panorâmicas são verdadeiras digressões sobre os fragmentos de vida urbana. Para Têlé Porto Ancona Lopes, as digressões no livro de Mário de Andrade são interpretações e a “separação dos episódios, a mudança de cenário, de espaço, a passagem do tempo, os cortes desviando a atenção do leitor”, e tudo isto é demarcado no estilo gráfico da obra que, segundo a autora: “acentua a idéia de sequência solta e divisão da narrativa em flagrantes” (LOPES apud ANDRADE, 1992, p. 13). As digressões do narrador flagram a complexidade coletiva e individual da burguesia paulista, modulando as classes sociais com os novos comportamentos burgueses, como Fräulein, que:

Tinha poucas relações na colônia, achava-a muito interesseira e inquieta. Sem elevação. Preferia ficar em casa nos dias de folga, relendo Schiller, canções e poemas de Goethe. Porém com duas ou três professoras a que mais se ligava pela amizade e instrução igual, discutia Fausto e Werther... (ANDRADE, 1992, p. 67).

A narrativa flagra a tensão da luta social e política da época através de elementos codificados nos hábitos da heroína, como a sutil menção da crise política do café-com-leite, quando os personagens se reuniam “na casa de Fräulein Kothen, professora de piano, línguas e bordados. Depois do café embaçado com um pingo arisco de leite, a conversa mudava de alegria. Todos sinceros.” (ANDRADE, 1992, p. 67)

Em **Menino de engenho** existem também pistas ficcionais que mostram na subjetividade dos personagens aristocratas e populares os aspectos observados friamente nas relações públicas e privadas na sociedade açucareira. As relações dos personagens com a natureza telúrica e com a economia política representam as ambições e interesses de todas as classes sociais. A formação aristocrática vivida pelo personagem Carlinhos de José Lins do Rêgo não impede o conflito com a sociedade nova do capitalismo industrial da usina que esmaga os engenhos. Da mesma forma, o **menino de engenho** percebe a contradição da religiosidade do avô, que “não conhecia penitência e esquecia alguns mandamentos de Deus”,





A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

pois “não ia às missas, não se confessava, mas em tudo que procurava fazer lá vinha um se Deus quiser ou tenho fé em Nossa Senhora” (REGO, 1987, p. 79). Carlinhos absorve as informações contraditórias ao conviver com todas as camadas sociais do engenho, do mais miserável trabalhador ao velho patriarca, apesar das recriminações da Tia Maria. Enquanto o menino burguês, Carlos Sousa Costa, precisava aprender com a governanta a selecionar as suas companhias na cidade capitalista, o **Menino de engenho** tinha o aprendizado da bagaceira. Quando ele era repreendido pela tia por causa das companhias, isto chamava a atenção na narrativa para a diferença dele em relação às primas burguesas da cidade, que, ao visitarem o engenho, não entendiam tanto rigor dos senhores coronéis e, ao mesmo tempo, a falta de punição aos extremos “relaxamentos” dos meninos.

A necessidade de reforma na economia e na cultura política do país leva as novas gerações ao combate contra as ambigüidades da vida social e familiar das classes aristocratas e burguesas, o que justifica o trauma vivido por Fräulein e Carlos, bem como a cisão entre o menino Carlinhos e o adulto Carlos de Melo. Eles representam os desencontros entre os interesses de classe e o desejo telúrico, como diz o narrador mariandradino, todos eles são “misturas incompletas e assustadoras incoerências”, porque “não existe pessoa perfeita, de São Paulo a São Paulo, a gente fazendo toda a volta deste globo, com expressiva justeza adjetivadora, chamado de terráqueo” (ANDRADE, 1992, p.79).

Os personagens espelham os destinos políticos do país. Carlinhos, apesar do seu vínculo com a liberdade da bagaceira é submetido à escola, onde entrou “para aprender as primeiras letras em casa dum Dr. Figueiredo” e pela primeira vez “ia ficar com gente estranha um dia inteiro” (REGO, 1974, p. 74). E Carlos Sousa Costa, o menino “machucador” e voluntarioso aprende a sua *Lição de amor* com um “bom susto” preparado pelo pai e pela governanta.

O imaginário brasileiro narrado por Mário de Andrade e José Lins do Rego é condensado criticamente nessas imagens engajadas na crítica social. Os romances são retomados nas adaptações da literatura modernista ao cinema moderno, quando desvelam com estas imagens outras conjunturas que refletem a permanência da sociedade brasileira refletida num espelho partido. O contexto modernista foi clímax literário da reflexão revolucionária burguesa, pois as eleições de março de 1930 unificaram grupos de oposição e as velhas oligarquias acabaram aceitando novas alianças. Os movimentos da literatura modernista e





Cláudio Cledson Novaes

do cinema moderno refletem estas tensões dos encontros e desencontros entre os principais grupos políticos e intelectuais do país nas respectivas gerações de 1920-30 e 1960-70. Os objetos narrados nas obras são oriundos da sociedade conservadora, mas são agenciados em narrativas críticas que transformam os valores éticos e estéticos tradicionais. O próprio Mário de Andrade neto de político da velha república vai ao encontro do nacionalismo-popular; e também José Lins do Rego neto de aristocrata senhor de engenho fica cindido entre a memória conservadora e a superação do patriarcado rural. Os reformadores no Brasil são vistos como episódios que se encerram em acomodações, mas os adventos do modernismo na literatura e do cinema no cinemanovismo não voltaram ao passado como busca da identidade passadista, mas como alteridade. Isto fica evidente na retomada do neo-naturalismo na literatura pós-1930, bem como no cinema neo-narrativo depois da revolução do cinema novo. O cinema moderno, ao retomar o relato realista do romance de 1930, faz a mesma guinada etnográfica e antropológica do texto literário regionalista.

Também é semelhante na literatura modernista e no cinema moderno a participação do Estado na cooptação de intelectuais para cargos públicos. O financiamento estatal de obras cinematográficas modernas é importante como mecanismo do *cinema novo* sem alterar o aspecto conservador ou revolucionário da obra. Mário de Andrade foi funcionário público e promoveu intervenções relevantes na cultura de São Paulo e do país, assim como José Lins do Rego tem fortes ligações com políticos que planejaram os novos rumos da política nordestina, como José Américo de Almeida, autor do primeiro romance regionalista modernista, **A bagaceira** (1928), e importante dirigente político do Estado de Alagoas.

No cinema, o imperativo governamental é ainda mais evidente, porque é a decisão econômica do poder público que muitas vezes viabiliza as produções, seja com financiamento direto ou com leis de incentivo. Humberto Mauro é um dos primeiros cineastas brasileiros conscientes da autoria moderna no cinema e vai trabalhar para o Estado Novo, atendendo a Getúlio Vargas no projeto de popularização da arte promovido pelo INEP, produzindo e dirigindo filmes educativos e documentários. Mas seu vínculo com o Estado não diminui a sua importância de mestre para os cinemanovistas.

Os diretores de filmes como **Menino de engenho** e **Lição de amor** apreendem as lições dos escritores dos romances, traduzindo o aprendizado





A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

da escola literária modernista e seus engajamentos para o caráter cineclubista radical dos filmes, retomam as experiências do cinemanovismo e dos elementos clássicos da narrativa cinematográfica para apresentarem roteiros que atendiam aos editais do regime militar para as adaptações em homenagem a grandes escritores brasileiros, e, ao mesmo tempo, tornando as obras dos escritores contemporâneas das críticas veiculadas subliminarmente nos filmes.

A cinematografia nacional até hoje é direta ou indiretamente financiada pelo Estado, portanto, a responsabilidade do diretor tem relação imediata com cidadania porque a obra torna-se um bem coletivo e pertencente a todos, seja devido ao teor da mensagem social, ou devido à verba pública aplicada na sua realização. Muitos filmes entre os anos 1960-70 participaram do programa de financiamento estatal de apoio às adaptações de obras da literatura nacional no cinema, com o intuito de difundir e valorizar a cultura brasileira, adaptando os clássicos literários. Mas, como realizar obras independentes com os ditadores apossados do Estado? Como usar verbas públicas e ser produtivo simbolicamente e politicamente diante da censura? Ou, conforme dizia Mário de Andrade, “como não se confundir com os patriotas de merda?” (apud MORAES, 2001, p. 340). Para Mário, a obra séria deve “manusear um caráter, beijar na boca uma alma de gente como a gente”.

Até hoje, os debates sobre literatura e cinema nacionalistas trazem questões recorrentes dos valores literários e cinematográficos modernos. Porém, várias abordagens usam critérios do senso comum, criticando as adaptações da literatura no cinema com comentários tipo: “o filme é melhor do que o romance”, ou vice-versa, sem delimitarem as bases para tais avaliações. Outras vezes, para disfarçar o senso comum, comenta-se que “são linguagens diferentes”, sem se problematizar a questão dos meios de comunicação e seus agentes sociais internos e externos à produção cultural. As semelhanças e diferenças na adaptação e recepção de filmes como **Menino de engenho** e **Lição de amor**, em relação aos romances, permitem examinar melhor as questões no campo da produção cultural brasileira, porque essas obras se engajam na discussão sobre as implicações conscientes e inconscientes dos contextos nos quais os escritores e diretores criaram, mostrando as questões históricas articuladas ficcionalmente. No entanto, as articulações entre história e ficção “não são propriamente mostradas, mas encenadas” (VANOYE; GOLIOT-LETE, 1999, p. 44).

Esses filmes são exemplos de como os romances se projetaram no





Cláudio Cledson Novaes

futuro ao descrever a sociedade brasileira em espelhos estilhaçados. Mas a originalidade dos filmes em relação aos romances é a forma de atualizar tais problemas, estabelecendo a relação complexa entre o passado e o presente, como forma de perspectivar o futuro. O filme “pode ser em parte reflexo, mas ele pode também ser a recusa” (VANOYE; GOLIOT-LETE, 1999, p. 44-5) do real. A montagem, aceitando e recusando certas concepções do senso comum, estabelece a diferença entre o clássico e o novo com a descontinuidade espaço-temporal e com a desmistificação do ilusionismo da ficção realista/naturalista tradicional.

João Luiz Lafetá (2000) discute um binômio crítico para se entender este jogo social/estético no *modernismo*. Se a literatura é a antiga forma de comunicar os hábitos da sociedade, ele pergunta em que medida os meios tradicionais e a expressão são afetados pelo poder transformador da linguagem neo-naturalista. Para ele, é necessário saber o teor e o grau da intervenção modernista na sociedade para se determinar quais as relações que esse movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural.

O cinema brasileiro evolui muito a partir deste mesmo binômio literário proposto pelos modernistas, por sua vez, os cinemanovismo também exerceu forte influência sobre a literatura nacional, ao propor os seus modos narrativos e as novas convenções e metáforas, como a sintaxe rápida que mimetiza a montagem. Se a literatura impôs ao cinema suas conquistas na representação social, o *cinema novo* as absorve para criar uma dialética nova diferente das experiências do *cine-roman* e do romance cinematográfico experimental na França dos anos 1940/50, quando Robert-Grillet e outros buscavam extrair novas expressões da colaboração entre as linguagens. As hierarquias estéticas entre o texto literário e o cinematográfico devem ser deixadas de lado nas análises de filmes como **Lição de amor** e **Menino de engenho**, para se flagrar a engenhosidade da/na linguagem moderna, tanto da literatura quanto do cinema.

No Brasil, várias adaptações e montagens de obras de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado e de outros escritores nos anos 1960, agenciam paixões revolucionárias e conservadoras, refletindo um tempo de homens partidos, como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade. Como no período literário modernista de 1920-30, no período cinematográfico de 1960-70 é inseparável o projeto estético do projeto ético, fazendo da crítica social e da crítica ao estilo passadista um único projeto ideológico. A euforia e a *blague* dos modernistas





A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

dos anos 1920 se consolidam na linguagem do *romance de 1930* e nos diversos grupos e tendências posteriores, desde os socialistas e comunistas, até os nazi-fascistas. Entretanto, a euforia democrática esbarra no refluxo provocado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas instalado em 1937. A partir do golpe político, a arte fica sob a pressão da censura e algumas saídas são as metáforas e a volta aos formalismos, ou o acirramento ideológico direto do romance dogmático do *realismo socialista* e dos “camisas verdes”, que representam campos políticos opostos.

A outra euforia desenvolvimentista dos anos 1950 envolve a direita e a esquerda nacionalistas, desdobrando-se nos movimento dos 1960, como o *cinema novo*. No momento em que o país continua a evolução da literatura modernista com o novo cinema, o novo teatro, a nova música e as artes plásticas em geral, radicalizando mais ainda as críticas às contradições sociais. Com o golpe militar de 1964, outra vez, a “sanfona” da política volta a fechar-se e a arte volta-se para as formas de expressão metafóricas e formalistas. **Amar, verbo intransitivo/Lição de amor – Menino de engenho** livro e filme homônimo são exemplos de algumas soluções dadas aos temas polêmicos e incômodos para as classes dominantes durante a censura. Eles tanto puderam viabilizar suas produções, quanto trouxeram questões permeadas de problemas que incomodam o imaginário nacional até hoje.

Enfim, no cinema e na literatura contemporânea continua o contraponto entre a história oficial e as narrativas contra-hegemônicas, porque os meios de comunicação pela arte situam-se na fronteira do ficcional e dos agentes históricos que “contribuem para uma tomada de consciência” (FERRO, 1992, p. 13).



Cláudio Cledson Novaes

LA LITTÉRATURE VA AU CINEMA ET VICE-VERSA: DES DIALOGUES ENTRE AMAR, VERBO INTRANSITIVO ET MENINO DO ENGENHO

RÉSUMÉ

Ce article analyse le rapport entre la littérature et le cinéma au Brésil, en prenant la révolution au sein de la narrative moderne des années 1920/1930 en contrepartie au mouvement de le cinéma moderne brésilien des années 1960/1970. Nous prendons en considération le dialogue entre la conception éthique et esthétique des personnages dans le manifeste nationale-populaire envisager pour l'écrivain Mário de Andrade et pour le cinéaste Glauber Rocha respectivement dans la politique culturelle littéraire et cinématographique brésiliennes dans chaque contexte.

Mots-Clés: Littérature. Cinéma Modernisme. Cinéma Nouveau.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José C. **Cinema e literatura no Brasil**. São Paulo: Companhia Brasileira do Livro, 1994.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Ana Moura. Lisboa: Horizonte, 1992.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: arte, magia e técnica**. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FERREIRA, Jorge.; SOARES, M. de Carvalho. **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERRO, M. **Cinema e história**. Trad. F. Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Aleilton. **A poesia da cidade: imagens urbanas em Mário de Andrade**. Tese (Doutorado em FFLCH, USP, 1997).

GALVÃO, Maria Rita ; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular: cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.





A literatura vai ao cinema e vice-versa: dos diálogos entre *Amar, verbo...*, p. 27 - 40

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica:** Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha:** esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, P. E. Sales. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LAFETÁ, J. Luiz. **1930:** a crítica e o modernismo. São Paulo: 34 /Duas Cidades, 2000.

MATTOS, Carlos A. **Walter Lima Jr:** viver Cinema. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

METZ, Christien. **Linguagem e cinema.** Trad. M. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORAES, Marcos A. de. (Org). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, Col. Debates, Crítica, 2005.

SANTIAGO, Silviano (org). **Carlos e Mário:** correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas:** polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1995.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmistificação. Trad. José E. Montezsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SUSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras:** literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TELLES, Gilberto M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.





Cláudio Cledson Novaes

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **O Olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

