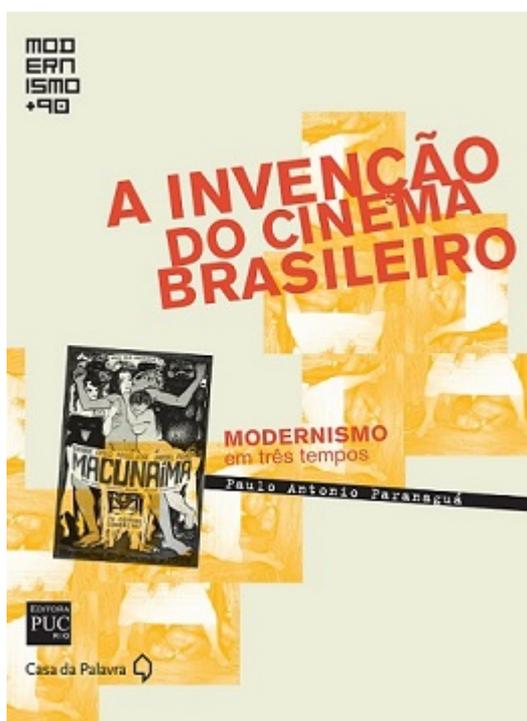




Um novo panorama para a história do cinema brasileiro

Guiomar Ramos¹



Resenha

PARANAGUÁ, Paulo. A Invenção do Cinema Brasileiro - Modernismo em Três Tempos. Casa da Palavra Produção Editorial/Editora PUC-Rio. RJ, 2014.

¹ Professora Adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002. É documentarista: *Café com leite (água e azeite?)*, 2007 e *Pixador*, 2000. Autora do livro de "Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74)". FAPESP/Annablume. SP. 2008.

e-mail: guiomarramos@yahoo.com.br

A Invenção do Cinema Brasileiro, subtítulo: *Modernismo em três tempos*, apresenta a longa trajetória do cinema brasileiro no séc. XX, a partir de um suposto encontro entre o modernismo e o cinema. Com enorme capacidade de síntese, o crítico e ensaísta Paulo Antonio Paranaguá propõe-se a abarcar um percurso que começa na Semana de Arte Moderna em 1922, indo até a manifestação do Cinema Novo nos anos 1960.

A palavra “invenção” associada ao cinema brasileiro parece-me ser uma escolha particularmente feliz. De pronto, remete-nos ao nome do livro *Cinema de invenção*, (1986 e 2000, 2ª edição), do crítico superoitista, Jairo Ferreira. De forma livre e poética, Jairo escreve sobre cineastas brasileiros que considera experimentais, extravasando um amor contagiante pelos filmes. O estilo da escrita de Paulo Antonio Paranaguá, ou seu objeto de estudo, é bastante diverso, mas podemos identificar aqui uma mesma paixão pelo cinema brasileiro.

Esse sentimento está presente desde o prefácio quando Paranaguá introduz seu desejo de inventar e apimentar a história da produção nacional, precedido de uma citação ao texto *Revolução, cinema e amor* de Paulo Emílio Salles Gomes: “Diante de uma convulsão social, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos”. (p.12)

E é dentro de uma conjuntura de liberdade e experimentação com a escrita, com o manejo às citações, que o autor vai contextualizar os diferentes momentos do extenso percurso percorrido por este livro.

A tese central - o Modernismo e sua relação com o cinema brasileiro, é estruturada dentro de três momentos diferentes: “Tempo de Fundação”, “Tempo de Institucionalização” e “Tempo de Disseminação”. Estes funcionam como grandes chaves onde se encontram os capítulos, a maior parte deles com “chamadas” para os integrantes de cada momento escolhido. “Tempo de Fundação”, por exemplo, tem capítulos com os nomes de Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade.

A cada bloco de Tempo, antes de começarem os capítulos, é-nos introduzida uma espécie de prólogo, situando o leitor em determinado episódio criado pelo autor. No bloco “Tempo de Fundação”, marcado pela geração advinda da Semana de Arte Moderna de 1922 e pela segunda geração modernista, o prólogo destaca a figura de Menotti Del Picchia. Trechos que aparentam ser de Menotti ilustram o que seriam seus pensamentos ao ouvir o discurso de Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Apesar de aparecerem entre aspas e com o vocabulário adequado para a época, não temos nenhuma referência nos indicando sua autoria. Vamos saber em um pé de página, bem mais à frente, que se trata de uma pequena invenção do autor sobre um conteúdo factível: a entrevista de Menotti a Maria Rita Galvão para seu livro *Crônica do Cinema Paulistano* (p. 72).

Além do detalhe de “criação”, todo o destaque dado a este integrante do Modernismo, (o capítulo chama-se “Menotti, homem de cinema esquecido”), pode causar estranhamento, por ele representar uma vertente mais conservadora do movimento, o viés nacional-ufanista do movimento verde-amarelo, que se contrapunha a antropofagia de Oswald de Andrade. Mas o autor justifica esta escolha ao trazer-nos informações sobre seu envolvimento como realizador do “Jornal da tela” - *Sol e Sombra*, que concorria com o *Rossi Atualidades* e também sua participação como roteirista nos filmes *Vício e beleza* (1926) e *Messalina* (1931).

A pesquisa sobre a presença do cinema no Modernismo dos anos 20 leva-nos, a seguir, aos nomes de Guilherme de Almeida e Mário de Andrade. Para o autor, Guilherme de Almeida, atuando como crítico do jornal ‘O Estado de São Paulo’, estava mais diretamente ligado à sétima arte do que Mário na Revista *Klaxon*. Havia um viés de identidade com o cinema norte-americano em Guilherme, apelidado de “crítico esnobe”: “ele apela para o *star system* hollywoodiano como encarnação de um novo modelo para o comportamento feminino dentro de uma proposta de modernização da cidade de São Paulo” (p.39). Ao tocar nessa questão da influência estrangeira, temática tão cara aos modernistas, Paranaguá

parece provocar, trazendo Mário para um mesmo patamar: “A diferença entre Guilherme de Almeida e Mário de Andrade é o esnobismo elitista do primeiro, que mistura palavras e frases em francês ou inglês, para provar sua sintonia com as publicações europeias ou norte-americanas (...) a opção popular de Mário transparece no seu entusiasmo por Charles Chaplin”. O interesse pelo cinema norte-americano e a apropriação crítica do que é estrangeiro estaria presente tanto em Guilherme de Almeida quanto em Mário de Andrade. Paranaguá aproxima-os, para logo a seguir distanciá-los ao citar a conhecida frase andradiana escrita na *Klaxon*: “É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los” (p.39-40). O autor sublinha, ainda, que Mário se interessava pelo cinema nacional. Porém, o exemplo trazido, a única crítica do modernista a um filme de José Medina, não confirma totalmente esta hipótese: “Além de seis textos sobre Carlitos, Mário escreveu oito artigos que podemos considerar críticas de filmes, um deles, dedicado a *Do Rio a São Paulo para casar*” (p.40).

Ainda dentro desse momento Fundador, o autor dá continuidade ao gosto pelo grande Charles Chaplin, trazendo à tona o poeta Carlos Drummond de Andrade. Vai buscar dentro de sua poesia e prosa, a presença de procedimentos cinematográficos chaplinianos. No poema *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*, observa que o poeta finaliza “com um verso que lembra a imagem final de certos filmes do artista (...) ‘Ó Carlito teu sapato e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança’”. Ao comentar sobre o figurino de Carlito, o autor escolhe outros trechos, como: “‘A noite banha tua roupa’(...), ‘és condenado ao negro’, ‘tuas calças confundem-se com a treva’, ‘noturno cidadão de uma república enlutada’”. Indica também referências à maquiagem: “‘o bigode cresce em ti como um aviso e logo se interrompe’” (p.47). Além de Chaplin, Paranaguá descreve outras referências de Drummond ao cinema, como a encontrada no conto, *Garbo e Marlene*, onde cria para si uma situação fictícia, “um conto plausível, (...) em que imagina ter enviado um cartão de natal destinado a Greta Garbo ao endereço de Marlene Dietrich ficando encabuladíssimo com o erro” (p.51).

Por fim, o filme “*Limite*” é trazido para a constelação deste momento fundante da cultura brasileira. A obra de Mário Peixoto poderia ser a grande produção modernista, seu experimentalismo o relaciona com a estética radical das vanguardas europeias. Temos aqui a presença concreta não apenas do assunto cinema, referenciado pela crítica, pela prosa ou poesia, mas a realização do filme em si. Porém, esse grande feito não pôde ser vivenciado e não teve continuidade naquele momento; nem Mário de Andrade nem outros modernistas tiveram acesso à obra de Mário Peixoto: “esta permaneceu praticamente invisível como se a máxima expressão da modernidade cinematográfica na América Latina não fosse a prova de sua viabilidade e sim de sua impossibilidade.” Em sua leitura atenta e extremamente minuciosa, o autor ainda menciona o “diálogo singular” do filme “com o cinema de seu tempo”: um dos personagens é pianista de cinema onde projetam a fita *Carlito encrencou a zona*(p.65).

O bloco “Tempo de Institucionalização” é-nos apresentado a partir da relação entre política e educação que se instaura nos anos 1930, através dos tópicos: “Revolução”, “Educação como missão” e “INCE”.

A passagem do final dos anos 1920 para os 1930 é marcada pela política. Para além das dificuldades ou impossibilidades de desenvolvimento do cinema brasileiro em função da competição com o cinema norte-americano, existe, e é para isso que o autor chama a atenção, a perspectiva de um cinema educacional ligado ao governo ditatorial de Getúlio. Como fica então essa junção de Modernismo com Getulismo? Como a política interfere no que começara a se desenvolver como proposta do cinema silencioso dos anos 1920? E a passagem para o cinema falado, que consolida o modelo hollywoodiano, atrapalhando o desejo de cinema esboçado nesse primeiro momento? Paranaguá alerta: a geração Fundadora identificada com o que há de mais moderno através do cinema americano e da vanguarda francesa tem que encarar a Institucionalização. É Humberto Mauro que representa esta passagem do Modernismo Fundador para o Institucionalizado através de sua entrada no INCE.

No prólogo de “Tempo de Institucionalização”, trechos de depoimentos de Humberto Mauro são utilizados como provindos dos pensamentos do cineasta em uma tarde chuvosa, no Festival de Cinema de Veneza, em 1938. Humberto Mauro realmente esteve lá como representante do Brasil, através do INCE: Sheila Schvarzman, citada pelo autor, em seu livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, afirma que foi a primeira participação do Brasil em um Congresso de Cinema Internacional. Esses fragmentos de falas dão conta de seu trajeto desde a entrada no INCE, a convite de Roquette Pinto, até opiniões diversas. Sobre a recepção do cinema brasileiro, o diretor comenta: “O público comumente compara os filmes brasileiros com as superproduções americanas, (...) não percebe esse lado difícil e ingrato ao nosso cinema”; sobre o gênero documentário: “(...) o filme documentário é quase sempre cacete”; sobre a adaptação para o cinema: “Poderia fazer *Macunaíma*, o brasileiríssimo livro de Mário de Andrade (...) porque pegar apenas os aspectos regionais do país?”; ou ainda, sobre sua vinda com a família para o Rio Janeiro em 1929, a convite de Adhemar Gonzaga: “(...) quem iria imaginar que o cinema falado iria deixar tudo de pernas pro ar?” (p.66-70). Suas falas, documentos saborosos de uma época, sintetizam diferentes aspectos de nosso cinema; elas vão ecoar, fazendo com que o leitor absorva de maneira muito mais verdadeira e pessoal o contexto histórico aqui exposto.

Nesse momento, a realização fílmica passa a ser objeto assumido por seus integrantes, surgindo também como estudo, através da revista *Clima*, que dá continuidade a propostas já iniciadas pelo Chaplin Clube (1928/31). O Modernismo vai ser reconhecido através da Universidade: o núcleo de *Clima* formou-se na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo”. Lourival Gomes Machado, Antonio Candido de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho e Paulo Emílio Salles Gomes assinalam “a passagem de uma crítica opinativa para a crítica analítica baseada em instrumentos conceituais fornecidos pela Universidade” (p. 88).

Destacando Paulo Emílio Salles Gomes, nomeado como o “elo perdido entre o Modernismo e o cinema brasileiro”(p.109), vamos acompanhar sua trajetória, desde a descoberta da sétima arte, até sua cinefilia tomar corpo na França, através do encontro com Plínio Sussekind, do Chaplin Clube dos anos 1920; em outro capítulo, acompanhamos seu caminho como crítico profissional.

O terceiro momento da relação entre o Modernismo e o cinema, “Tempo de Disseminação”, vai ser mostrado com o Cinema Novo. A partir de seus filmes, diretores e outros movimentos da década revolucionária, como o Tropicalismo, Paranaguá insere o espaço ideal dessa afinidade.

A ideia de que o Modernismo é matriz, ponto de origem para a articulação entre nacionalismo e experimentação no cinema brasileiro dos anos 1960, é bastante conhecida e foi desenvolvida por muitos autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Eduardo Scorel, etc. Mas Paranaguá consegue dar um viés diferenciado para este encontro, quando sublinha os anos que sucederam o Modernismo fundador e que antecederam os anos 1960. Esse prosseguimento torna-se, então, mais consistente, um espírito cinematográfico modernista paira sobre a experiência da revista *Clima*, interligada ao resgate da filmografia de Humberto Mauro nos anos 1960 por Glauber Rocha e por Paulo Emílio. O marco inicial dado por *Limite* só iria ser concretamente reconhecido em 1978, quando este foi restaurado.

Para falar de Cinema Novo, Paranaguá focaliza em Joaquim Pedro de Andrade, o legado maior do Modernismo. É ele a figura escolhida para estar no prólogo deste bloco. Trechos de entrevistas e textos de Joaquim Pedro, que perfazem todo seu percurso até seu último filme, *O Homem do Pau Brasil*, vão estar contextualizados a uma situação cotidiana recriada pelo autor: “No Rio de Janeiro, em casa de Rodrigo Mello Franco de Andrade, seu filho costumava assistir às conversas com seu padrinho, o poeta modernista Manoel Bandeira ... livro combinado com cigarro e bebida provoca lembranças...” (p.110).

As afinidades entre os integrantes dos diferentes tempos modernistas passam também pelas relações familiares. Paranaguá desenvolve um capítulo sobre esse tópico: “o entrelaçamento entre o Modernismo e o Cinema Brasileiro foi uma questão de transmissão, mas também de filiação” (p.139). Rodrigo Mello Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro, é figura importante do então SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é amigo de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, o qual chama para ser padrinho do cineasta. Essa herança sanguínea e de amizade reflete as escolhas de seus primeiros filmes, os curtas: *O mestre de Apipucos* (1959), sobre Gilberto Freyre; *O poeta do castelo* (1959), sobre Manoel Bandeira; *O padre e a moça* (1966), sobre um conto de Carlos Drummond de Andrade; e *Macunaíma* (1969), baseado na rapsódia de Mário de Andrade. As adaptações de textos modernistas para o cinema passam da reverência familiar dos primeiros curtas, até a irreverência completa na adaptação de *Macunaíma*. Seu último filme volta-se um pouco contra essa tradição (familiar) ao retratar Oswald de Andrade em *O homem do pau brasil*.

Outras experiências de ruptura cinemanovistas são pontuadas pelo autor como advindas de ideias Modernistas: “Glauber estava fazendo um mapeamento cinematográfico do Brasil assim como Mário o fez em sua época” ou “existem paralelos entre os textos mais emblemáticos do Cinema Novo, os dois manifestos de Glauber Rocha, *Estética da fome* (1965) e *Estética do sonho* (1971), com manifestos dos anos 20, lembram o manifesto da revista *Klaxon* ou o Manifesto Antropófago” (pp.132,134).

No capítulo “Tropicalismo”, Paranaguá introduz o que poderia ser o auge do Modernismo nos anos 1960/70. Aqui a menção ao Cinema Marginal me parece excessivamente tímida: chega a reconhecer a dissolução da linguagem levada ao extremo pelo movimento Udigrudi, mas não se refere a muitos de seus integrantes que trouxeram para dentro de seus filmes os preceitos do Modernismo preconizados por Oswald de Andrade. Menciona Júlio Bressane, mas esquece o nome de Rogério Sganzerla de *O Bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969) e *Abismu* (1978) - este último uma citação paródica a *Limite*. Não

aponta para outros filmes que homenageiam explicitamente Oswald, como *O vampiro da cinemateca* (1975), de Jairo Ferreira, e *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar. Neles, é evidente a presença da tradição modernista, através da linguagem antropofágica de Oswald, mas também de um claro “rompimento com a alegria tropicalista”, com a inserção de um lado apocalíptico que desemboca na metáfora da peste (introduzida por Antonin Artaud), que contradiz a alegria carnavalesca.

A longa trajetória do cinema brasileiro quase termina em tom melancólico, quando o autor sugere, com ironia, que a comunhão cultural, sonhada por Mário de Andrade para o Brasil, teria sido conseguida pela televisão, “a unificação da língua nacional é um de seus resultados”. Mas acaba optando pela saída proposta por Joaquim Pedro de Andrade desde *Macunaíma*: a autofagia, “o Brasil continua devorando a si mesmo.” (p.170).

Existe também um segundo final. De maneira muito pessoal, revelando e assumindo o estilo de sua escrita como uma disponibilidade para a aventura, completa o “prefácio Dispensabilíssimo”, com a conclusão nomeada como “Saudade”. Afirma que, ao “escrever sobre Modernismo e cinema brasileiro”, mergulhou “nesse mundo de luzes e sombras, cheio de fantasmas, com a ingenuidade do protagonista de *Nosferatu* do Murnau”. A escolha pelo filme expressionista talvez confirme aqui a intensidade deste percurso.