



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 19 - dezembro de 2017

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p163-180>

**Antonio Candido, Eduardo Lourenço e Lino Micciché: a literatura
brasileira no circuito da recepção externa do Cinema Novo¹**

**Antonio Candido, Eduardo Lourenço and Lino Micciché: the reception
of Brazilian literature abroad in the wake of “Cinema Novo”**

*Paula Regina Siega**

RESUMO

No presente trabalho, apresentamos e discutimos textos que abordam a literatura brasileira e que foram divulgados no circuito da circulação externa do Cinema Novo no exterior. Inicialmente, chamamos a atenção para a comunicação de Antonio Candido, lida na mesa redonda dedicada ao movimento cinemanovista, em 1965, na Itália, assim como para textos de Carlos Diegues e Glauber Rocha. Em relação aos dois cineastas, evidenciamos como a literatura brasileira foi por eles delineada como antecedente cultural do Cinema Novo. Apoiando-nos na teoria de Jauss, entendemos a recepção crítica como evento criativo, e procuramos indicar de que forma os textos cinemanovistas funcionaram, para o crítico estrangeiro, como chave de leitura acerca das relações entre o jovem cinema e a literatura brasileira. Como exemplo dessa recepção textual, tomamos em consideração os ensaios de Eduardo Lourenço e Lino Micciché sobre o Cinema Novo, publicados na Itália em 1969 e 1970, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Crítica; Cinema; Cultura brasileira; Jauss

ABSTRACT

In this paper we present and discuss texts addressing Brazilian literature, which were divulged and circulated in the foreign circuit of our Cinema Novo. We call attention to Antonio Candido's paper read in Italy, in 1965, in the round table dedicated to the Cinema Novo movement, as well as to Carlos Diegues' and Glauber Rocha's texts. Concerning the two filmmakers, we highlight how they depicted Brazilian literature as a cultural antecedent of Cinema Novo. Based on Jauss' theory, we understand critical reception as a creative event and sought to indicate how texts produced by Cinema Novo authors were seen by foreign critics as a reading key to the relationship between the new cinema and Brazilian literature. As an example of this textual reception, we take into consideration Eduardo Lourenço and Lino Micciché's essays about Cinema

¹ Trabalho realizado com o apoio financeiro do CNPq.

* Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; Departamento de Letras e Artes – Ilhéus – BA – Brasil – paula.siega@gmail.com .



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 19 - dezembro de 2017

Novo, published in Italy in 1969 and 1970, respectively. .

KEYWORDS: Literature; Criticism; Cinema; Brazilian culture; Jauss

1 Recepção crítica: reflexões a partir da teoria de Hans-Robert Jauss

Formulada por Hans-Robert Jauss, a estética da recepção surge no âmbito dos estudos literários e filológicos desenvolvidos na Escola de Constança (Alemanha), nos anos 1960. Ocupando o campo da leitura e dando continuidade à teoria hermenêutica de Hans Georg Gadamer, Jauss (1969; 1988; 1989) dá ulterior desenvolvimento à ideia de experiência estética, à qual conjuga o conceito de horizonte de expectativas, identificando, em ambos, os agentes de formação de um determinado texto ou evento artístico. Desse ponto de vista, no momento do contato com a obra (experiência estética), a reação do receptor dependerá em larga medida de seu horizonte de expectativas, ou seja, do conjunto de conhecimentos prévios (para o qual contribuem experiências estéticas anteriores) que orientarão o seu julgamento crítico. Na teoria jaussiana, portanto, o significado de uma obra literária não se esgota nas intenções autorais ou no texto, mas é dado de vez em vez pela interação entre texto-leitor, situados historicamente. Daí, a conclusão de que as transformações nos modos de percepção estética não dependem somente das obras ou do “gênio”, pois ainda que estes possam alterar um determinado paradigma artístico, a sua aceitação vai depender também do horizonte de expectativas dos receptores, sujeito a contínuas modificações.

Fundamental no pensamento de Jauss é a ideia de que a recepção de um texto não é um ato passivo, mas um evento que pressupõe a participação ativa do leitor. Nos campos da filologia, da história literária e da literatura comparada, a proposição de Jauss muda o foco da análise, deslocando-o da busca por um “texto-fonte” para os processos de recepção criativa de que foi objeto. Um receptor, teoriza Jauss (1988), pode responder a uma determinada obra das mais diferentes maneiras, retomando interpretações já existentes ou tentando novas formas de interpretá-la. Se aplicarmos esse entendimento no campo das letras brasileiras, veremos um exemplo de inovação interpretativa na leitura que Roberto Schwarz (2000) faz dos romances de Machado de Assis: ao identificar no escritor um mestre no desvelamento das relações sociais típicas da periferia do capitalismo, Schwarz amplia os horizontes da crítica, retirando de Machado a pecha de autor “burguês”. No campo do cinema internacional, um exemplo semelhante é o da *nouvelle vague*, em que autores-receptores, tais como François Trouffaut, reveem a qualificação meramente comercial dos filmes de Alfred Hitchcock, reconhecendo nele a condição de “autor”, ou seja, de um verdadeiro “artista”, segundo a concepção terminológica do período. Nos dois casos, a ação do receptor crítico, que

responde à obra propondo uma interpretação diversa das tentadas anteriormente, modifica o horizonte de expectativas do público, alterando seus modos de percepção estética. O resultado é que, a partir de Schwarz e de Trouffaut, não é mais possível considerar Machado de Assis e Alfred Hitchcock da mesma maneira pela qual foram considerados por públicos anteriores.

Receptor especializado, o crítico é parte ativa do inteiro sistema literário, desempenhando uma função vital no processo de desenvolvimento da própria literatura, como sublinha Hohendahl (1982) ao considerar as contribuições da estética da recepção para a compreensão da indissociabilidade entre crítica e história da literatura. Na história cinematográfica, o crítico é uma figura que se afirma no início do século XX, com as primeiras publicações sobre o cinema, sendo peça vital para a sua ascensão ao panteão das artes. Sem vincular-se a títulos acadêmicos, a sua condição profissional é conferida pelo periódico no qual trabalha, e sua autoridade junto aos leitores deriva da experiência em campo, circunscrita a um conjunto de textos que se dividem, basicamente, em duas categorias: a crítica especializada e de cunho analítico, divulgada nas revistas cinematográficas, e a crítica quotidiana, orientada ao consumo do cidadão médio e que se encontra em jornais, semanários ou televisão (BISONI, 2006). A revista especializada pressupõe um leitor mais competente do que o da crítica quotidiana (PEZZOTTA, 2007). Como para todo receptor, a interpretação de um filme por parte do crítico implica um julgamento estético, vinculado por sua vez a um conjunto de referências preliminares (artísticas, históricas, sociais, formais, epistemológicas etc.) sobre as quais se baseiam as suas condições perceptivas.

Um caso elucidativo da subjetividade crítica, bem como da proximidade entre os campos da literatura e do cinema, é o de Alberto Moravia. Conhecido escritor e um dos principais intelectuais europeus do século XX, Moravia desempenhou o papel de crítico cinematográfico desde o fim da segunda guerra até a sua morte. A sua concepção da visão de um filme aproxima-se muito da criação literária, que ele considerava o paradigma de seu processo de recepção cinematográfica. Em entrevista concedida a Giuseppe Catalano, em 1975, o escritor afirmava que, ao entrar numa sala de cinema, colocava-se em um estado de espírito semelhante àquele com o qual se sentava para escrever, abolindo o ego para chegar a um momento de inspiração que fosse ideal tanto para a atividade do escritor como do expectador. A correlação moraviana entra escritura e a composição fílmica evidencia-se no seu modo de interpretar a linguagem cinematográfica:

[...] as imagens cinematográficas são frases de prosa. Uma imagem que se fixa um pouco mais demoradamente na tela, é um substantivo com adjetivo. Um primeiro plano é um ponto exclamativo, e de fato os primeiros planos ociosos irritam como toda ênfase inútil. A câmera procede como uma máquina de escrever. Mas uma ‘leitura’ demasiadamente tecnicista de um filme, como é aquela adotada hoje das revistas especializadas, penso que seja frustrante. (CATALANO, 1975, p. XI, tradução nossa).²

Diversamente do crítico tradicional, Moravia não seguia festivais cinematográficos e não acompanhava a programação das salas comerciais, preferindo o círculo dos cineclubes e das salas de cinema de arte, privilegiando cinematografias desconhecidas pelo grande público (APRÀ, 1997). Esse tipo de postura pode ajudar a compreender o seu interesse pelos filmes de Glauber Rocha, quando este ainda era visto com desconfiança pelos críticos tradicionais. Moravia escrevera sobre *Barravento*, em 1963, e sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, em 1964, na sua coluna da revista *L’Espresso*. Publicadas no Brasil, suas críticas terão um grande impacto sobre o público especializado nacional: munido de sua autoridade de intelectual europeu, Moravia qualificava as obras de Rocha como autênticas obras de artes, chancelando, assim, o seu valor estético.

Leve-se em consideração que, no início da década de 1960, na Europa, começavam a circular filmes que chegavam do Brasil sob o nome de Cinema Novo, e que iam conquistando a atenção de críticos e teóricos de cinema, sobretudo franceses e italianos. Para esse processo de difusão externa, contribuiu o interesse despertado pelas transformações econômicas, políticas e sociais da América Latina, acompanhadas pelo “boom literário latino-americano”, com o sucesso internacional de autores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Marquez e Julio Cortázar.

Na Itália, especificamente, a América Latina viraria objeto de intenso debate nos círculos intelectuais, em um clima de grande interesse que perduraria até o fim dos anos 1970 (CARDUCCI; STABILI, 2004), sobretudo devido à revolução cubana, que fez do continente um ponto de referência político e verdadeiro mito para a esquerda (CARDUCCI, 2004). Em linhas gerais, era com esse horizonte de expectativas que

² “[...] le immagini cinematografiche sono delle frasi di prosa. Un’immagine che si ferma un po’ più a lungo sullo schermo, è un sostantivo con aggettivo. Un primo piano è un punto esclamativo, e infatti i primi piani oziosi irritano come ogni sottolineatura inutile. La macchina da presa procede come una macchina da scrivere. Ma una ‘lettura’ troppo tecnicista di un film, come è quella adottata oggi dalle riviste specializzate, penso sia deludente”.

interagiam os filmes do Cinema Novo, apreciados sobretudo no campo político, onde de certa forma preenchiam o vazio revolucionário deixado pela crise que a esquerda europeia vivera a partir de 1956. Naquele ano, no XX Congresso do Partido Comunista da URSS, o secretário Nikita Chruščëv denunciara, em um relatório secreto, as atrocidades cometidas por Stalin, fazendo ruir uma visão “clássica” do marxismo e sua fé em um projeto social revolucionário. Era nesse quadro de desencanto ideológico que a América Latina passava a ser concebida como território de uma revolução ainda possível, da qual os autores do Cinema Novo eram considerados porta-vozes.

Selecionados e premiados nos festivais internacionais, os novos filmes comprovavam a evolução do cinema brasileiro, constituindo o exemplo tangível de uma apreciação que rompia, no cenário mundial, o seu histórico isolamento. Em campo internacional, tratou-se de um momento de grande e inédita projeção da cultura brasileira, intensificada não somente pela exibição de filmes, mas também pela publicação e circulação de discursos críticos acerca do Brasil e do Cinema Novo, veiculados sobretudo nas revistas especializadas de cinema. Em poucos anos, palavras de cunho regional, quais “sertão”, “cangaço” ou “cangaceiros”, passavam a comparecer sem tradução nos textos críticos, associadas às temáticas divulgadas pelas obras de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos ou Ruy Guerra e incorporadas ao ideário político do período.

Evento constitutivo do movimento, a difusão internacional do Cinema Novo é fruto de uma precisa estratégia de produção, comunicação e distribuição voltada à penetração no mercado externo. Como observou Lino Micciché (1986), a política dos autores capitaneada por Glauber Rocha não possuía uma significação unicamente artística, concentrada em preocupações de caráter puramente estético, mas, ao contrário, estava muito atenta à economia cinematográfica, percebendo com argúcia que a batalha para conquistar uma fatia do mercado internacional deveria ser travada no terreno do “cinema de autor”. Única válida alternativa para o mimetismo provinciano que caracterizara o cinema nacional, este se apresentava como concreta possibilidade de superar as fronteiras brasileiras.

Do ponto de vista produtivo, é útil assinalar que o Cinema Novo foi um movimento que se colocou em aberta oposição ao cinema nacional que o precedia – excetuando a produção fílmica de Humberto Mauro –, ao mesmo tempo em que mantinha vínculos muito fortes com a literatura brasileira. Evidência concreta de tais vínculos é o fato de que várias obras do movimento fossem adaptações de obras

literárias, tais como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira, *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr., *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, *O padre e a moça* (1966) e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. A relevância obtida pelo movimento na cultura cinematográfica internacional ia obrigando críticos e teóricos a tomarem conhecimento sobre os contextos culturais e intelectuais que tinham servido de base para as formulações estéticas e teóricas dos cineastas e, nesse sentido, a tradição literária brasileira passou a configurar-se como elemento recorrente nas interpretações acerca do cinema produzido pelos jovens cineastas.

2 Realismo e utopia; cultura popular e cultura erudita: a literatura brasileira por Antonio Candido e Carlos Diegues, em Gênova (1965)

Um exemplo da importância da literatura como dado cultural para interpretação do Cinema Novo está na organização de uma mesa redonda sobre o movimento, em 1965, na quinta edição da Resenha do Cinema Latino Americano, organizada em Gênova, como parte de um congresso sobre a América Latina. Além de cineastas e produtores, a mesa contou com a presença de Antonio Candido, que apresentara a comunicação intitulada “Natureza, elementos e trajetória da cultura brasileira”, publicada em francês, em 1967, nos anais do evento.

O texto de Candido contradizia as noções divulgativas do Brasil como país da cordialidade, convivência harmônica entre classe e mistura de raças. Em oposição a elas, o crítico desenvolvia os seguintes tópicos a respeito do pensamento das elites intelectuais do país: a tendência genealógica de selecionar no passado elementos que auxiliassem na construção de uma imagem mitológica funcional aos usos do presente; a coexistência entre realismo e utopia, o primeiro como desejo de conhecimento da realidade do país, e a segunda como proposta solucionadora de seus problemas; a comprovação da desarmonia real em oposição à ideologia oficial da harmonia; cordialidade como ideologia compensatória. Candido argumentava que a força motriz dessas tendências estaria na contínua tensão entre fidelidade e deformação da realidade, detectáveis já nos primeiros documentos sobre o país e que representavam dois modos de interpretação do real: um, edulcorante (visão do paraíso) e outro, de fundo pragmático, com tendência realista. Ao primeiro pertenceriam obras como a crônica barroca de Rocha Pitta sobre a América portuguesa, enquanto que o segundo encontraria manifestação em documentos como a análise de Antonil sobre a economia

colonial.

Para Candido, a oposição entre realismo e fantasia se manifestaria, também, na “tendência genealógica” (conceito que desenvolverá em *A educação pela noite e outros ensaios*, em 1987) da literatura do século XVII. Segundo o teórico, esta buscaria formar uma tradição própria a partir da temática nativista, expressando-a, todavia, através de formas o mais próximas possível da estética europeia. Significativo teria sido, então, o caso do indianismo, já que o momento de definitiva expulsão do indígena das terras onde habitava o elemento “civilizado” coincidia com a sua idealização enquanto figura heroica: “As sociedades literárias que aqui se formaram a partir de 1724 elaboraram listas de ‘índios famosos’, ao lado de governadores, guerreiros, magistrados, prelados, de aventureiros promovidos à categoria dos campeões da fé e de heróis anônimos”³ (CANDIDO, 1967, p. 412, tradução nossa). Essa mesma tendência genealógica repeliria a figura do negro, que deveria esperar ainda um século para receber digno tratamento literário: o olhar seletivo para o passado revelaria, assim, a ideologia auto-mistificadora do presente que o atuava, e que seria perpetuada no século XX pela ideia do sincretismo racial e cultural.

Candido contrapunha à tendência genealógica e nativista as primeiras expressões realistas de nossa intelectualidade, realizadas a partir da metade do século XIX e expressas sobretudo em estudos etno-geográficos. Todavia, insistia o teórico, isso não impedia os voos de fantasia dos escritores, manifestando a convivência entre os já acenados princípios de deformação e de fidelidade à realidade. Essa tensão era explicada como decorrência da lacuna existente entre a visão europeia de mundo e a impossibilidade de conjugá-la com a realidade de uma sociedade atrasada. Diante do conflito entre o ideal e o real, a intelectualidade optaria, então, por uma via de escape manifestada pelo sonho, o que permitiria “[...] substituir a ação concreta por grandes projetos [...]”, num movimento contínuo entre realismo e utopia (CANDIDO, 1967, p. 413, tradução nossa)⁴.

O crítico concluía o ensaio discutindo a questão da famosa cordialidade brasileira, explicando que a expressão “homem cordial” tinha sido cunhada pelo poeta Ribeiro Couto para, depois, ser tratada por Sergio Buarque de Holanda como um dos temas centrais de *Raízes do Brasil* (1936). Retomando o ponto de vista de Holanda,

³ “*Les sociétés littéraires qui surgissent à partir de 1724 font dresser des listes ‘d’indiens fameux’, à côté des gouverneurs, des guerriers, des magistrats, des prélats, des aventuriers promus à la catégorie de champions de la foi e des heros anonymes*”.

⁴ “[...] substituer l’action concrète par de grands projets [...]”.

Candido esclarecia que o “homem cordial” era uma construção ideológica que prolongava a visão edênica colonial, funcionando como camuflagem que escondia, sob a máscara da bondade, as iniquidades, injustiças e opressões do subdesenvolvimento:

É fácil constatar que a mesma pessoa que recusa, como demasiadamente brutal a aplicação de uma norma legal, e que se presta, por gentileza, a favorecer uma pretensão irregular, encare com insensibilidade notável a mortalidade infantil ou a fome endêmica. Assim, a violência é ideologicamente distorcida para dar a impressão de que não exista. (CANDIDO, 1969, p. 416, tradução nossa).⁵

Na mesma mesa redonda, com a comunicação “Relação dialética, cinema e cultura no Brasil: história e balanço”, publicada em italiano nos anais do evento, Cacá Diegues fazia uma síntese da história do país, tendo como foco a relação colonial estabelecida entre brasileiros e europeus. Em uma proposição semelhante à de Cândido a respeito da lacuna entre a idealização europeizada do país e a constatação objetiva de sua realidade, Diegues (1967, p. 417, tradução nossa) situava o problema de uma representação colonial brasileira nos seguintes termos: “A dependência do país das grandes metrópoles se reflete culturalmente, para além mar, na expectativa pelas últimas novidades do pensamento e da arte europeias”⁶. Enquanto Candido identificara uma divisão dentro da própria cultura intelectual, que respondia à realidade de formas opostas (utópica ou realista), o cineasta localizava essa cisão nos limites entre a cultura popular e a cultura erudita. Se a última era expressão da dependência cultural da elite em relação à Europa, a primeira era vista como o espaço onde se produziam tradições autênticas que “[...] estimuladas por uma rotina quotidiana original, tomam formas típicas, surgindo de fatos concretos e não de conceitos importados.” (DIEGUES, 1967, p. 417, tradução nossa)⁷.

Para Diegues, a luta por uma cultura nacional, encampada pela literatura a partir do Romantismo e, um século mais tarde, também pelo Cinema Novo, dar-se-ia na tentativa de síntese entre o popular e o erudito, mediada pela figura do intelectual politizado. Se, no campo cinematográfico, as inspirações para o jovem cinema estariam

⁵ “Il est facile de constater que la même personne qui refuse comme trop brutale l’application d’une norme légale, e qui est prête, par gentillesse, a favoriser une prétention irrégulière, passe ave une insensibilité remarquable à côté de la mortalité infantine où de la faim endémique”.

⁶ “La dipendenza del paese dalle grandi metropoli si riflette culturalmente, sporgendosi sul mare, nell’aspettativa delle ultime novità del pensiero e dell’arte europea”.

⁷ “[...] stimolate da una originale routine quotidiana, prendono forme tipiche, sorgendo da fatti concreti e non da concetti importati [...]”.

em autores como Rossellini ou Visconti, no campo da cultura erudita brasileira, as fontes eram sobretudo literárias. Essa correlação se evidenciava na aproximação que o cineasta propunha entre os modos de dizer as coisas do Brasil intentado pelo Cinema Novo, e a linguagem dos modernistas Mario e Oswald de Andrade. Nessa linha, Diegues comparava o advento de *Macunaíma*, na literatura, ao de *Barravento*, no cinema. Os vínculos entre a tradição literária e as inovações cinemanovistas se tornavam ainda mais estreitos na afirmação de que o “[...] esforço de uma civilidade que quer pensar por si e haver os próprios mitos e heróis [...]” se encontrava na nova cinematografia brasileira como em Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto ou Jorge de Lima, além de Villa Lobos (DIEGUES, 1967, p. 419, tradução nossa)⁸. No ensaio, eram delineados, assim, os dois momentos que se alternariam como referências para o Cinema Novo em muitas leituras críticas: a literatura realista que se ocupou do sertão, a partir da década de 1930 e o Modernismo da década de 1920.

3 A literatura brasileira nos ensaios de Eduardo Lourenço e Lino Micciché sobre o Cinema Novo

Além de Diegues, foi sobretudo Glauber Rocha a desenvolver o tema dos elos entre a geração dos jovens cineastas e a cultura literária da qual eram herdeiros. Glauber também estava presente na mesa redonda, em Gênova, onde leu a comunicação que ficaria conhecida, no Brasil, como “Estética da fome” e, na França e na Itália, como “Estética da violência”. Na versão brasileira do texto, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em 1965, ele desenharia, de forma clara, a ligação entre a literatura produzida pela geração de 1930 e os filmes realizados pela de 1960:

O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi o seu próprio **miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60**; e se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2004, p. 65, grifo meu).

Enquanto a comunicação de Antonio Candido parece não ter deixado rastro nas leituras críticas acerca do Cinema Novo, já que focada especificamente na literatura brasileira, a “Estética da fome” ou “Estética da violência” causaria um grande impacto

⁸ “[...] *sforzo di una civiltà che vuole pensare per sé e avere propri miti ed eroi [...]*”.

no receptor especializado europeu. Publicada em vários periódicos da França e Itália, passaria a ser amplamente citada por críticos e teóricos que tratassem de obras do Cinema Novo, já que fornecia uma chave interpretativa para o movimento. Ao lado dela, outros textos de Glauber Rocha reverberariam no discurso crítico estrangeiro e, entre eles, a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicada em 1963.

Na revisão crítica glauberiana, Humberto Mauro e a tradição literária brasileira são identificados como matrizes do Cinema Novo, sobretudo em relação à representação realista da temática sertaneja: o legado do cineasta mineiro é equiparado ao de romancistas e poetas brasileiros enquanto, em contrapartida, o diretor Lima Barreto (autor de *O cangaço*, de 1953) é acusado de explorar o tema do cangaço sem ter entendido a essência revolucionária do romance nordestino (ROCHA, 2003). Este específico ponto de vista seria desenvolvido por Eduardo Lourenço, na análise que fez dos filmes do Cinema Novo exibidos em 1967, em Nice, e que seria publicada em 1969 na revista italiana *Cineforum*. A interpretação do filósofo português compartilhava os pressupostos glauberianos acerca da ruptura com a tradição do cinema nacional e da continuidade com a produção literária brasileira. Lourenço partia da constatação de que, antes de ser representada pelo cinema, uma visão crítica da realidade do país já tinha alcançado reconhecimento internacional através da música de Villa Lobos, do teatro, e do romance sertanejo. Não era por acaso, escrevia,

[...] que um bom número dos filmes vistos possui com esta música, este teatro e este romance, uma declarada relação. Dos anos 30 aos anos 60 a Cultura Brasileira descobriu na sua especificidade o tema maior que nos deu os José Lins do Rego, os Jorge Amado, os Mario Palmério, os Graciliano Ramos, os João Guimarães Rosa, ao lado dos Ariano Suassuna e dos Cabral de Melo Neto. (LOURENÇO, 1969, p. 456, tradução nossa).⁹

Lourenço se aproximava da *Revisão crítica...*, também, ao repudiar o caráter comercial do cinema de Lima Barreto. Como Glauber Rocha, o filósofo pontuava que o cinema tinha descoberto tardiamente as temáticas da realidade brasileira, captando somente os seus aspectos folclóricos, até a irrupção do Cinema Novo:

Por insuficiente compreensão do seu significado real e mitológico, o

⁹ “[...] che un buon numero di film visti ha con questa musica, questo teatro e questo romanzo, una dichiarata relazione. Dagli anni 30 agli anni 60 la Cultura Brasiliana ha scoperto nella sua specificità il tema maggiore che ci ha dato i José Lins do Rego, i Jorge Amado, i Mario Palmério, i Graciliano Ramos, i João Guimarães Rosa, a fianco dei Ariano Suassuna e dei Cabral de Melo Neto”.

grande tema épico do “cangaceiro” ou do “cangaço” não recebeu nas mãos de Lima Barreto (cujo *O cangaceiro*, em 1953, revelou ao mundo a possibilidade de um cinema brasileiro) o tratamento adequado. (LOURENÇO, 1969, p. 456, tradução nossa).¹⁰

Para o filósofo, somente com filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* a temática sertaneja receberia a devida transposição cinematográfica. Sensível à potência expressiva dos mitos brasileiros e conhecedor das representações estéticas desses mitos, o filósofo comparava o aparecimento do filme ao surgimento de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Afirmando que se tratava da “primeira expressão épica eficaz” do cinema em língua portuguesa, escrevia a respeito do filme:

O interesse da obra de Glauber Rocha não é simplesmente cinematográfico. O seu filme é um acontecimento cultural da ordem de *Os sertões* de Euclides da Cunha, em 1902, e dos romances do Nordeste, uma percepção não comum da essência mítica e real do Brasil. Nenhuma futura tentativa de compreensão da realidade do Brasil poderá esquecer o horizonte paroxístico épico e lírico, ao mesmo tempo constituído pelas imagens de *Deus e o diabo na terra do sol*. (LOURENÇO, 1969, p. 459, tradução nossa).¹¹

O ensaio ressaltava, assim, os vínculos estabelecidos entre o Cinema Novo e a literatura de temática sertaneja, naquela que é conhecida como a primeira fase do movimento, ou seja, a sua fase realista e ambientada no campo, a que correspondiam quase todos os filmes projetados em Nice¹². A partir de 1967, porém, com *Terra em transe*, Glauber Rocha, dava início a uma renovação estilística e temática que orientaria o movimento para o Tropicalismo. O público europeu, já acostumado com a linguagem e as paisagens do sertão de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* ou *Os fuzis*, encontrava-se, assim, diante de um novo modelo de interpretação do Brasil, sobre o qual não dispunha de precedentes estéticos.

Era necessário ajustar o discurso crítico e publicista à guinada formal e, por isso, Glauber Rocha e Carlos Diegues, principais teóricos do movimento, passaram a

¹⁰ “Per insufficiente comprensione del suo significato reale e mitologico il grande tema epico del ‘cangaceiro’ o del ‘cangaço’ non ha ricevuto nelle mani di Lima Barreto (il cui *O Cangaceiro*, nel 1953, ha rivelato al mondo la possibilità di un cinema brasiliano) il trattamento adeguato”.

¹¹ “L’interesse dell’opera di Glauber Rocha non è semplicemente cinematografico. Il suo film è un avvenimento culturale dell’ordine di *Os sertões* di Euclides da Cunha, nel 1902, e dei romanzi del Nordeste, una percezione non comune dell’essenza mitica e reale del Brasile. Nessun futuro tentativo di comprensione della realtà del Brasile potrà dimenticare l’orizzonte parossistico epico e lirico, nello stesso tempo costituito dalle immagini di *Deus e o diabo na terra do sol*”.

¹² Os filmes projetados eram: *Vidas secas*, *A falecida*, *Selva trágica*, *Os fuzis*, *Porto das Caixas*, *Deus o diabo na terra do sol* e *Menino de Engenho* (LOURENÇO, 1967).

divulgar na imprensa especializada estrangeira maiores informações sobre o terreno literário no qual os novos filmes plantavam raízes. Em entrevistas e ensaios, forneciam ao receptor europeu chaves de leitura para obras como *Macunaíma*, *Brasil ano 2000*, *Os herdeiros* ou *Azyllo muito louco*. Exemplar, nesse sentido, é o texto de Glauber Rocha publicado na Itália, em 1969, na *Cineforum*. Fornecendo à intelectualidade europeia um modelo interpretativo diferente da associação ao romance sertanejo ou ao cangaço “militante”, Glauber renovava os vínculos do movimento com a literatura. Mas, se na sua fase realista o quadro de referência era o romance nordestino da geração de 1930, a fase tropicalista apoiar-se-ia na metáfora modernista da antropofagia como *devoração* cultural, identificando na Semana da Arte Moderna de 1922 o centro de irradiação de uma cultura não colonizada.

Uma resposta a essa nova interpretação do Cinema Novo seria dada por Lino Micciché, em 1970, em um estudo sobre a filmografia de Glauber Rocha publicado na revista *Cinema 60*. Seguindo a trajetória delineada pelo cineasta, o teórico italiano indicava a semana de 1922 como antecedente na busca do intelectual brasileiro por uma identidade cultural própria, que teria “evoluído” para o romance nordestino. Em relação à modernista, a geração de 1930 é assimilada como modelo de um comportamento artístico politizado e consciente do potencial revolucionário do Brasil. Para essa interpretação, talvez tenha contribuído o citado ensaio de Carlos Diegues (1967), que localizava na revolução de 1930 um momento de consciência política da classe intelectual brasileira. No texto de Micciché, é a tal tradição revolucionária que é remetido o Cinema Novo, não somente por vários dos filmes serem adaptações literárias, mas também pelas “linhas inspiradoras gerais” e pela “tentativa de fundar um cinema” que fosse “consciência do subdesenvolvimento”, razão da ruptura com o cinema brasileiro anterior (MICCICHÉ, 1970, p. 11, tradução nossa)¹³.

Assumindo um ponto de vista semelhante ao de Cândido, Diegues e Rocha, o pensador italiano captava o processo, próprio das sociedades colonizadas, de laceração entre a realidade do país e sua representação idealizada segundo parâmetros europeus. Ao divulgar uma “cultura universal”, escrevia Micciché (1970, p. 9, tradução nossa), a Europa tinha colonizado as elites brasileiras, fazendo com que o intelectual buscasse uma “superestrutura cultural” importada e artificial que o alienava da própria realidade histórica, fazendo com que “boa parte da atual cultura latino-americana” fosse “em

¹³ “*linee ispirative generali*”; “*tentativo di fondare un cinema*”; “*coscienza del sottosviluppo*”.

geral, expressão de uma dolorosa crise de identidade”¹⁴. Contrariamente à perspectiva de Candido – para o qual o conflito entre realismo e fantasia permanecia irresolvido no presente –, Micciché interpretava o impasse colonial do ponto de vista fornecido pelo Cinema Novo, ou seja, o de uma resolução dos conflitos através da atuação de uma política revolucionária. Assim, era como um movimento de superação da crise identitária do intelectual do subdesenvolvimento que o crítico encarava a produção cultural brasileira, identificada sobretudo com a produção literária do século XX. Nela, a semana de 1922 figurava como primeira ruptura com a cultura colonial, que ganharia expressão renovada com a geração de 1930. A pré-condição de um compromisso do intelectual brasileiro com a sua realidade fazia com que o crítico assimilasse o romance realista nordestino como modelo de um comportamento artístico de maior consciência política: “Diversamente dos poetas do 22, cuja subversão é tingida por um forte anarquismo, os romancistas de 30 tiveram uma visão mais consciente e mais concreta do potencial revolucionário da realidade brasileira” (MICCICHÉ, 1970, p. 10-11, tradução nossa)¹⁵.

A correlação entre obra artística e sua função social levava o crítico italiano a julgar a produção literária brasileira de acordo com o compromisso que esta estabelecia com as classes oprimidas. Natural, portanto, que a obra do comunista Jorge Amado superasse a do “burguês” Machado de Assis:

Entre outras coisas, é interessante observar que do ponto de vista da língua literária um escritor como Jorge Amado, por exemplo, rompe, ainda em termos de sintaxe e de estilo, com o frasear clássico de Machado de Assis, predileto pela cultura acadêmica e pela burguesia, para refazer-se à colorida linguagem popular de Lima Barreto, o romancista mulato que entre os dois séculos faz um prelúdio, pela dolorosa temática dos seus romances, à literatura nordestina, iniciando uma espécie de narrativa proletária que na história literária brasileira parece objetivamente contraposta àquela ‘burguesa’ de Machado de Assis. (MICCICHÉ, 1970, p. 11, tradução nossa).¹⁶

¹⁴ “cultural universale”; “sovrastruttura culturale”; “buona parte della cultura latinoamericana”; “in generale, espressione di una dolorosa crisi di identità”.

¹⁵ “Diversamente dai poeti dal ’22, la cui sovversione è intinta di forte anarchismo, i romanzieri del ’30 hanno una visione più consapevole e più concreta del potenziale rivoluzionario della realtà brasiliana”.

¹⁶ “Fra l’altro è interessante osservare che dal punto di vista della lingua letteraria, uno scrittore come Jorge Amado, ad esempio, rompe, anche in termini di sintassi e di stile, con il periodare classicheggiante di Machado de Assis, predileto dalla cultura accademica e dalla borghesia, per rifarsi semmai al colorito linguaggio popolare di Lima Barreto, il romanziere mulatto che a cavallo tra i due secoli prelude, per la dolorosa tematica dei suoi romanzi, alla letteratura nordestina, iniziando una sorta di narrativa proletaria che nella storia letteraria brasiliana appare obiettivamente contrapposta a quella ‘borghese’ di Machado de Assis”.

Como acenado no início desse artigo, esta simplificação que, em nome de uma comunhão com o “povo”, diminui o valor literário da obra machadiana, possui antecedentes na crítica brasileira. Antônio Candido (1979), a propósito, observara como, durante a fruição inicial da obra do escritor, o crítico progressista Sílvio Romero fizesse objeções semelhantes às que a intelectualidade da esquerda moveria a propósito da produção filmográfica da Vera Cruz, nos anos 1950. Tendendo de maneira excessiva a considerar a obra a partir da sua funcionalidade social, Romero afirmava que o romancista não era brasileiro o suficiente, já que não realizava uma escritura que espelhasse a realidade e os grandes problemas sociais da nação (CANDIDO, 1979).

Adotando um viés semelhante, Lino Micciché submetia a obra literária ao horizonte de um engajamento social, esperando do artista uma adesão explícita às aspirações de transformação de uma determinada contingência histórica que, supostamente, em Machado de Assis estariam ausentes. Uma das incongruências desse tipo de interpretação, que encerrava o escritor carioca entre os limites uma cultura burguesa, se refletia no fato do crítico italiano citar a condição de mulato de Lima Barreto, sobrevoando o fato de que esta fosse a situação (talvez ignorada) também de Machado de Assis. Além disso, a identificação *a priori* com o movimento modernista e com o que se indicava fosse a sua decorrência politizada, a literatura regional de 1930, conduzia a um esquematismo no qual tudo o que fora consagrado pela cultura oficial antes de 1922 transformava-se, obrigatoriamente, em expressão colonizada e superada da cultura brasileira (com exceção do escritor Lima Barreto). No fronte oposto eram colocadas as demais correntes do século XX:

O mundo de Barreto filtrado através da literatura nordestina dos anos 30; a revolução das origens índias e negras da civilização brasileira realizada por homens como Oswald de Andrade em romances e peças teatrais; a revolução cultural impressa pela Semana de Arte Moderna; as pesquisas antropológico-culturais de Mário de Andrade são outros momentos da complexa sublevação que caracteriza a vida cultural brasileira entre as duas guerras e que aparece unitariamente finalizada à busca de uma identidade cultural nacional, isto é, de uma forma de consciência não colonizada. (MICCICHÉ, 1970, p. 11, tradução nossa).¹⁷

¹⁷ “*Il mondo di Barreto filtrato attraverso la letteratura nordestina degli anni '30; la rivalutazione delle origini indie e negre della civiltà brasiliana operata da uomini come Oswald De Andrade in romanzi e pièces teatrali; la rivoluzione culturale impressa dalla Settimana d'Arte Moderna; le ricerche antropológico-culturali di Mario De Andrade sono altrettanti momenti del complesso sommovimento che caratterizza la vita culturale brasiliana tra le due guerre e che appare unitariamente finalizzato nella ricerca di una identità culturale nazionale, cioè di una forma di coscienza non colonizzata*”.

Preenchendo o vazio de uma incipiente tradição cinematográfica, seria este passado literário a fornecer substrato cultural ao movimento cinemanovista:

E é a tal sublevação que se remete explicitamente o ‘cinema novo’, não só na evidência de alguns títulos (*Vidas Secas* de dos Santos retirado de Ramos, *Menino de engenho* de Walter Lima Jr. retirado de Lins do Rego, *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade retirado de Mario de Andrade etc.), mas também na maior parte das suas linhas inspiradoras gerais (que ligam por exemplo a obra de Rocha ao mundo de Amado, de cujo romance ‘Terra do sem fim’ R. recentemente fez um projeto de filme) e na tentativa de fundar um cinema que seja consciência do subdesenvolvimento [...]. Nisso a ruptura dos jovens do ‘cinema novo’ com o cinema que os precede é quase total. (MICCICHÉ, 1970, p. 11, tradução nossa).¹⁸

Como acenado, é na *Revisão crítica do cinema brasileiro* que a literatura nordestina é indicada por Glauber Rocha como uma espécie de grande contexto ao qual coligar o cinema de autor nacional. E é na sua reinterpretação crítica que Lino Micciché baseia a própria análise, indicando o livro de Glauber como elemento “[...] fundamental para a compreensão do ponto de partida dos jovens do ‘cinema novo’ e para individuar os poucos pontos em que este se coliga com a tradição”¹⁹ (MICCICHÉ, 1970, p. 12, tradução nossa)²⁰.

Em síntese, e à guisa de conclusão, podemos dizer que a correlação entre a tradição literária e o novo cinema brasileiros, construída pelos cinemanovistas, reverbera no discurso crítico de Lino Micciché e de Eduardo Lourenço. Como outros críticos, eles absorveram, juntamente com os filmes, as justificativas teóricas que cineastas como Glauber Rocha e Carlos Diegues davam para a própria produção. Exemplo da recepção textual da revisão crítica cinemanovista, os ensaios aqui considerados dão prova da interação do Cinema Novo com o horizonte de expectativas da crítica especializada europeia, fornecendo a ela modelos de interpretação que relacionavam a recente produção cinematográfica à já sólida tradição literária brasileira.

¹⁸ “Ed è a tale sommovimento che si rifà esplicitamente il ‘cinema novo’, non solo nell’evidenza di taluni titoli (*Vidas Secas* di Dos Santos tratto da Ramos, *Menino de engenho* di Walter Lima Jr. tratto da Lins Do Rego, *Macunaíma* di Joachin Pedro De Andrade tratto da Mario De Andrade, ecc.), ma anche nella maggior parte delle sue linee ispirative generali (che legano ad esempio la opera di Rocha al mondo di Amado dal cui romanzo “Terra do sem fim” R. ha recentemente ricavato un progetto di film) e nel tentativo di fondare un cinema che sia coscienza del sottosviluppo [...]. In questo la rottura dei giovani del “cinema novo” con il cinema che li precede è quasi totale”.

¹⁹ “fondamentale per la comprensione del punto di partenza dei giovani del “cinema novo” e per individuare i pochi punti in cui essi si collegano alla tradizione”.

²⁰ Além da *Revisão crítica*... Micciché cita *Brasil em tempo de cinema*, de Jean Claude-Bernardet.

REFERÊNCIAS

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA. Direção de Roberto Santos. Difilm. Brasil: 1965. 1 fita de vídeo, [VHS]. (109 min.). p&b.

APRÀ, A. Moravia critico cinematografico. In: FALASCHI, F. *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*. Florença: Giunti Gruppo Editoriale, 1997, p. 74-80.

BISONI, C. *La critica cinematografica: metodo, storia e scrittura*. Bolonha: Archetipolibri, 2006.

CANDIDO, A. Nature, elements et trajectoire de la culture brésilienne. In: COLUMBIANUM. *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 411-416.

_____. Feitos da burguesia. *Discurso*, São Paulo, n. 11, p. 125-130, novembro 1979. [Transcrição feita por Luis Renato Martins à arguição à tese “Vera Cruz, a fábrica de sonhos”, de Maria Rita Galvão]. Disponível em: <www.revistas.usp.br/discurso/article/download/37875/40602>. Acesso em: 12 jun. 2017.

CARDUCCI, L. G. C. L'immagine dell'America Latina in Italia dagli anni settanta alla fine del XX secolo. *Trimestre*, [S.l.], n. 3-4, p. 347-367, 2004.

CARDUCCI, L. G. C.; STABILI, M. R. Il mito politico dell'America latina negli anni Sessanta e Settanta. In: GIOVAGNOLI, A. et al. *Il Mondo visto dall'Italia*. Milão: [s/ed], 2004, p. 228-241.

CATALANO, G. Come si guarda un film: intervista di Giuseppe Catalano. In: MORAVIA, A. *Al cinema: 148 film d'autore*. Milão: Bompiani, 1975, p. VII-XI.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. Copacabana Filmes. Brasil: 1964. (125 min). p&b 35 mm.

DIEGUES, C. Rapporto dialettico, cinema e cultura in Brasile: Storia e bilancio. In: COLUMBIANUM. *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 417-420.

HOHENDAHL, P. U. Prolegomena to a History of Literary Criticism. In: _____. *The Institution of Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. 224-241. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69x04.9>>. Acesso em: 12 mai 2017.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

JAUSS, H. R. *Perché la storia della letteratura?* Nápolis: Guida Editori, 1969.

_____. *Estetica della ricezione*. Nápolis: Guida Editori, 1988.

_____. *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti*

storici. In: HOLUB, R. C. (Org.). *Teoria della ricezione*. Turim: Einaudi, 1989, p. 3-26.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. *Cineforum*, Veneza, n. 87, p. 455-463, set. 1969.

MACUNAÍMA. Direção (roteiro e adaptação) de Joaquim Pedro de Andrade. Filmes do Serro/Grupo Filmes/Condor Filmes. Brasil: 1969. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1969. Versão restaurada digitalmente, 2004. [DVD]. (105 minutos), colorido.

MENINO DE ENGENHO. Direção (roteiro) de Walter Lima Jr. Mapa Filmes. Brasil: 1965. Difilm Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1966. (81 min). p&b 35 mm.

MICCICHÉ, L. Un Cineasta Tricontinentale. In: *Glauber Rocha: Scritti sul Cinema*. Veneza: Edizioni La Biennale di Venezia, 1986. p. 13-28.

_____. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. *Cinema 60*, [S.1], n. 77, p. 8-22, 1970.

O PADRE E A MOÇA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Difilm/Filmes do Triângulo. Brasil: 1966. (90 min). p&b.

PEZZOTTA, A. *La critica cinematografica*. Roma: Carocci Editori, 2007.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Eztetyka da fome 65. In: ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

SCHWARZ, R. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VIDAS SECAS. Direção (roteiro e adaptação) de Nelson Pereira dos Santos. Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas. Brasil: 1963. São Paulo: Sino Filmes, 1963. [DVD]. (105 min), p&b 35 mm.

Data de submissão: 15/06/2017

Data de aprovação: 25/07/2017