UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ROSÂNGELA RAMOS DA CONCEIÇÃO

MEMÓRIA CINEMATOGRÁFICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A LITERATURA DE UM POETA CINÉFILO

Feira de Santana

2019

ROSÂNGELA RAMOS DA CONCEIÇÃO

MEMÓRIA CINEMATOGRÁFICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:

A LITERATURA DE UM POETA CINÉFILO

Dissertação apresentada como requisito básico para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes.

Feira de Santana

2019

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Conceição, Rosângela Ramos da

C745m Memória cinematográfica de Carlos Drummond de Andrade: a literatura de um poeta cinéfilo./ Rosângela Ramos da Conceição. – 2019.

92f: il.

Orientador: Claúdio Cledson Novaes

Dissertação (mestrado) –Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos Literários, 2019.

1.Cinema e literatura. 2.Andrade, Carlos Drummond de – Crítica e interpretação. I.Novaes, Claúdio Cledson, orient. II.Universidade Estadual de Feira de Santana. III.Título.

CDU: 82:791.43

Maria de Fátima de Jesus Moreira – Bibliotecária – CRB5/1120

TERMO DE APROVAÇÃO

ROSÂNGELA RAMOS DA CONCEIÇÃO

MEMÓRIA CINEMATOGRÁFICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:

A LITERATURA DE UM POETA CINÉFILO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Estudos literários.

Aprovada em 21 de março de 2019.

Banca examinadora

Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes
(Orientador - UEFS)

Prof. Dr.Marcos Botelho de Souza
(UEFS)

Prof. Dr. Jean Paul D'Antony Costa Silva
(UFRPE)

Aos meus grandes amores, minha mãe
dona Rosineide e
a minha fonte de vida, que carrego em meu
ventre a dezessete semanas.

AGRADECIMENTOS

Agradecer acrescenta a essa página que ora escrevo uma grande emoção.

A minha mãe, Rosineide Silva, meu grande amor, por dedicar a sua vida ao trabalho árduo na limpeza, para me dar condições de permanência na universidade desde a graduação.

A meu irmão, Thiago, por sempre ser meu porto seguro, e a meu esposo, Jocélio Nunes, por, mesmo em momentos de incompreensão, permanecer ao meu lado.

As minhas amadas Maria Rosane e Pâmella, pela amizade, sempre me mostrando que era possível e que eu poderia ir além das minhas limitações.

A minha amiga de todas as horas, a menina do sorriso mais lindo que conheço, Maille Carvalho, por sempre me emprestar o colo quando precisei chorar, me fazer sorrir quando as minhas forças estavam acabando e dizer “você vai vencer, pois eu acredito no seu potencial”.

A meu orientador, professor Dr. Cláudio Cledson Novaes, que, desde a minha primeira visita ao grupo de pesquisa, me acolheu e me apresentou o fantástico mundo da pesquisa em Literatura e Cinema.

A FAPESB-Fundação de Amparo à pesquisa do Estado da Bahia, por viabilizar financeiramente esta pesquisa, por meio da bolsa concedida ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, pois por meio dela conseguir as condições de concluir essa tão importante fase da minha vida acadêmica.

RESUMO

O estudo comparativo entre Literatura e Cinema possibilita perceber as obras literárias por meio de outros recursos da linguagem, como a imagem e o movimento. A investigação da obra drummondiana e sua relação com o cinema possibilita o estudo desse autor canônico sob outro viés ainda pouco explorado, bem como o diálogo existente entre o movimento literário modernista e o cinema. Por isso, objetivamos investigar as relações dialógicas existentes na poética drummondiana com o cinema, por meio do mapeamento de alguns poemas: **Balada de amor através das idades** (1930), **O fim das Coisas** (1928), **Canto ao homem do povo Charlie Chaplin** (1945) e **O padre, a moça** (1962), centrando na análise do filme em diálogo com o poema. O estudo dessa relação Literatura e Cinema permite também a investigação dos primeiros momentos do Modernismo, estabelecendo um breve percurso até o surgimento do Cinema Novo, que acolhe muitas das produções modernistas, inclusive a de Carlos Drummond de Andrade. Para fundamentar as discussões, recorremos inicialmente a autores como: Afonso Romano de Sant´Anna (1980), Gilberto Mendonça Teles (1976), Antônio Houaiss (1976), Glauber Rocha (2004), Joaquim Inojosa (1975), dentre outros que tratam sobre os temas a serem pesquisados.

Palavras- chave: Literatura; Cinema; Carlos Drummond de Andrade.

RESUMEN

El estudio comparativo entre Literatura y Cine permite percibir las obras literárias por medio de otros recursos del lenguaje, como la imagen y el movimiento. La investigación de la obra drummondiana y su relación com el cine possibilita el estudio de ese autor canónico bajo outro punto de vista aún poco explorado, así como el diálogo existente entre el movimento literario modernista y el cine. Por eso, objetivamos investigar las relaciones dialógicas existentes em la poética drummondiana com el cine, por medio de algunos poemas: **Balada de amor através das idades** (1930), **O fim das Coisas** (1928), **Canto ao homem do povo Charlie Chaplin** (1945) y **O padre, a moça** (1962), centrando em el análisis de la película com el poema. El estudio de esa relación Literatura y Cine permite también la investigación de los primeros momentos del Modernismo, estabelecendo un breve recorrido hasta el inicio del Cinema Novo, que da la bienvenida a muchas de las producciones modernistas, incluso la de Carlos Drummond de Andrade. Para fundamentar las discusiones, recurrimos inicialmente a autores como: Afonso Romano de Sant´Anna (1980), Gilberto Mendonça Teles (1976), Antônio Houaiss (1976), Glauber Rocha (2004), Joaquim Inojosa (1975), entre otros que tratan sobre los temas a ser investigados.

Palabras llave: Literatura; Cine; Carlos Drummond de Andrade.

LISTA DE IMAGENS

Foto 1 -	Controlador das maquinas do filme *Tempo Modernos*	42
Foto 2 -	Carlitos do filme *Tempos Modernos*	44
Foto 3 -	Carlitos preso	45
Foto 4 -	Capa do DVD do filme *Tempos Modernos*	46
Foto 5 -	Operários do filme Tempos Modernos	47
Foto 6 -	(0:01:13) ovelhas	49
Foto 7 -	(0:01:18) operários	49
Foto 8 -	(0:06:03) ser semelhante a anjo	54
Foto 9 -	(0:05:38) seres angelicais	54
Foto 10 -	(0:01:45) A fuga de Helena no filme *A Guerra de Tróia*	55
Foto 11 -	(0:15:40) Cavalo (presente dos gregos)	55
Foto 12 -	Cartaz do filme (*Quo Vadis* 1951)	58
Foto 13 -	Marcus Vinicius e Ligia do filme *Quo Vadis*	59
Foto 14 -	(0:49:31) Cena do filme *O pirata negro* (1926)	60
Foto 15 -	(0:01:31) chegada do padre no filme O padre e a moça (1965)	68
Foto 16 -	(0:57:57) Cena da Fuga	70
Foto 17 -	(1:04:16) *O padre e a moça*	72
Foto 18 -	(1:05:00) *O padre e a moça*	74
Foto 19 -	(1:06:49) Momento de entrega em *O padre e a moça*	75
Foto 20 -	(1:06:55) Momento do ato sexual	75
Foto 21 -	(05:44) Cenas do filme *O padre e a moça*	78
Foto 22 -	(0:41:29) cena do filme *O padre e a moça*	79
Foto 23 -	(1:24:34) Cenas finais de O padre e a moça	85

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	09
2	**DO MODERNISMO AO CINEMA NOVO**	13
3	**A RELAÇÃO ENTRE A POÉTICA DRUMMONIANA E O CINEMA**	31
3.1	O CINEMA DE CHARLIE CHAPLIN NOS VERSOS DE DRUMMOND	38
3.2	BALADAS DO AMOR ATRAVÉS DAS TELAS DE CINEMA	51
4	**CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: AS LENTES DO CINEMA E O DIÁLOGO DE TRANSMUTAÇÃO EM *O PADRE, A MOÇA***	60
4.1	JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: MARIANA E A SIMBOLOGIA ÉTICA DO AMOR E DO PECADO NA ESTÉTICA DA RUPTURA EM *O PADREE A MOÇA*	76
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	85
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação é um desdobramento dos estudos realizados na graduação em Letras Vernáculas, por meio da iniciação cientifica (PEVIC), no Núcleo de Estudo de Literatura e Cinema, coordenado pelo professor Cláudio Cledson Novaes, na Universidade Estadual de Feira de Santana. A pesquisa tem como tema: Um estudo dialógico entre a literatura e o cinema, por meio da poética de Carlos Drummond de Andrade.

A relação entre literatura e cinema permite compreender o filme como linguagem e, como afirma Carvalhal (2006), o estudo comparado possibilita ao segundo texto, o filme, fruto da adaptação, reinventar o primeiro. O texto literário possui alguns aspectos que corroboram para a composição do filme, tornando-o assim propício à adaptação. Vejamos (SILVA, 1990, p.90):

> O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinados personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais se narra ou se representa uma história.

Essas linguagens encontram maior elo a partir da década de 60, com o Cinema Novo e, a partir daí se compreende o quanto as narrativas literárias podem contribuir para composição fílmica. Mas, além disso, essa relação permite a existência de intertextualidades presentes em textos literários, marcando a presença do cinema em obras literárias. A obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade é muito estudada em sua vasta produção escrita, no entanto, um aspecto pouco explorado são as marcas do cinema presente em sua poética.

Para realizar o presente estudo, estabelecemos inicialmente um breve percurso, desde o surgimento do Modernismo até o Cinema Novo, que dialoga com esse período literário, inclusive em inúmeras adaptações. Apresentamos o que significou o Modernismo para a literatura brasileira da época e para seus precursores, os principais pontos defendidos pelos cinemanovistas e o que se constituiu no cinema a partir do elo entre esses dois movimentos. Recorremos a autores como Brito (1997), Rocha (2004), Xavier (2001), entre outros.

A poética de Carlos Drummond aprece neste ambiente permeada por elementos da memória cinematográfica, o que permite a investigação da presença do cinema em sua poesia. Além disso, propõe-se a análise de uma obra drummondiana adaptada no cinema: **O padre e a moça**, observando a relação entre a Literatura e o cinema, principalmente, quanto a reflexão sobre a temática e os elementos de linguagem que envolvem a adaptação da literatura no cinema. Para isso, utilizamos como fundamentação teórica autores como Sant"Anna (1992), Teles (1976), Houaiss (1976), Inojosa (1975), dentre outros que tratam do assunto a ser pesquisados.

O poema **O padre e a moça***,* lançado no livro **Lição de Coisa** (1962), adaptado ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade (1965), permitiu perceber que o poeta é também lido pelas lentes da cinematografia. Segundo Eduardo Escorel (2005), o cineasta Joaquim Pedro manteve aproximação com grandes nomes da literatura brasileira como Gylberto Freire, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e o próprio Carlos Drummond de Andrade.

O cineasta, ao adaptar o poema de Carlos Drummond de Andrade, permite ser visto com novos elementos. Joaquim Pedro de Andrade ousa em inúmeros aspectos, como o próprio fato de adaptar um poema para linguagem fílmica, redimensiona alguns elementos presentes na obra literária, exemplo disso é o fato de elaborar uma cena inicial para o filme, que não está contida no poema. Escorel (2005, p.89) comenta:

> Ao olhar crítico, marcante desde os primeiros filmes, viria se somar um procedimento que faria da adaptação literária não uma transposição fiel ao original mas uma reelaboração crítica. Assim, **O padre e a moça** guarda relação tênue com o poema de Carlos Drummond de Andrade, o que talvez tenha levado Dr. Rodrigo a sair da primeira exibição do filme com uma expressão de desalento.

O objetivo da pesquisa é investigar os diálogos existentes na poética drummondiana com o cinema, por meio dos poemas: **Balada de amor através das idades***,* publicado no livro **Alguma Poesia** (1930); **O fim das Coisas** e **Canto ao homem do povo Charles Chaplin** (1945), publicados no livro **A Rosa do Povo;** e **O padre e a moça** (1962), publicado no livro **Lição de Coisas.** Ainda, a pesquisa se concentra, especificamente, em discutir a relação entre Modernismo literário e cinema, por meio da poesia modernista e análise da adaptação fílmica de **O padre e a moça,** por Joaquim Pedro, em 1965**.**

O movimento modernista é um marco para a literatura nacional, pois, a partir da semana de arte Moderna de 1922, deu-se início a uma revolução na forma de pensar e fazer literatura no país. Mário de Andrade afirma que “O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional” (1974, p. 235). A palavra de ordem era romper com as formas e com os modelos. Ou seja, a necessidade de um novo nascimento a partir do que já existia, mas tendo por intuito a diferença. Observemos (ANDRADE, 1974, p.242):

> O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional [...] E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele não pode nem imaginar a conquista enorme que representa [...] jamais não poderão suspeitar a que nos sujeitamos, pra que eles pudessem viver hoje abertamente [...] A vaia acesa, o insulto público, a carta anônima, a perseguição financeira.

A história da relação dialógica entre literatura e cinema se fortaleceu ainda mais na década de 60, em que muitos cineastas envolvidos no movimento Cinema Novo passaram a adaptar obras modernistas. A escrita drummondiana apresenta traços da relação do autor com o cinema e a adaptação de **O padre e a moça** marca ainda mais a relação entre estas duas linguagens. Xavier comenta no prefácio do livro de Glauber Rocha (2003, p.8):

> No Brasil, segundo o próprio Glauber, o Cinema Novo já havia encontrado seu equivalente à Semana de 22: a bienal de São Paulo 1961, quando a boa acolhida dos documentários e o apoio dos críticos consolidara a existência de um novo cinema, portador de um perfil original de composição formal e temática.

Neste sentido, levantamos a seguintes problemáticas: Há contribuições do Modernismo para o Cinema Novo? E como se dá o diálogo entre a obra drummondiana e o cinema? A partir destas questões, acredita-se que o estudo

comparativo possibilita complementar as discussões sobre a relação entre Literatura e Cinema. A análise da poética de Carlos Drummond de Andrade permite destacar esta problemática que envolve o cinema brasileiro.

A metodologia adotada é o estudo de cunho bibliográfico, englobando teóricos e análises críticas que tratam do presente tema. As leituras realizadas em torno da proposta do trabalho contribuem para confirmar algumas ideias prévias ou até mesmo desmistificá-las, sempre buscando centrar-se na temática de união entre o literário e o cinematográfico, buscando um aprofundamento do tema proposto.

Nesse sentido, um estudo comparativo entre essas duas linguagens possibilita um outro cenário de pesquisa acerca da obra drummondiana, ainda pouco explorado, bem como mapear, por meio de sua poética, a presença da memória de um poeta cinéfilo. O estudo desse autor canônico permite também compreender o diálogo entre o movimento literário modernista e o cinema brasileiro.

2 DO MODERNISMO AO CINEMA NOVO

O movimento modernista brasileiro marca uma data na história da literatura brasileira, a partir do dia 13 de Fevereiro de 1922, surge a Semana de Arte Moderna, organizada pelos corajosos intelectuais que se reuniram para apresentar à plateia os novos ares de expressão artística nacional. Abandona a nomenclatura “Futurismo” e acolhe um nome que o definia de maneira profunda: “Modernismo”, como bem comenta Joaquim Inojosa (1975, p.249):

> Cria-se na Semana o termo *modernismo,* para substituir o de *futurismo,* de Marinetti, e com ele se proclama a independência cultural do Brasil. Lá inicia-se o grande torneio dos renascentistas brasileiros- poetas, romancistas, críticos, pintores, músicos, escultores, misturados no caldeirão renovador, confirmando o pensamento de Tristão de Athayde de que “não é na uniformidade, mas na variedade que se faz a riqueza de uma literatura”.

A partir de 22, um novo rumo estava anunciado para literatura brasileira, novas estéticas, formas e olhares para o povo brasileiro. As formas parnasianas já não eram sinais de expressões poéticas tão atuais. O grupo modernista compreendia que a perfeição na forma não era suficiente para medir a qualidade da poesia.

As ideias defendidas pelos românticos passam por uma releitura no período modernista, não se apagou o desejo de afirmar uma literatura nacional, mas a dinâmica da sociedade marcada pela modernização e inúmeros outros elementos, contribuem para abordagem deste tema por outros ângulos. A literatura assume a partir daí uma nova roupagem. Observemos:

> [...] a redescoberta do país pelos modernistas os fazia retomar a bandeira há várias décadas empunhada por Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Gonçalves Dias e Alencar. Voltava-se à premissa romântica da literatura nacional. Não foi com olhos assim românticos que os modernistas paulistas descobriram o barroco mineiro, a humilde sobriedade de suas velhas cidades e a excepcionalidade do Aleijadinho?” (LIMA, 1991, p.243).

A literatura moderna redescobre elementos que afirmam a nacionalidade

brasileira, não mais envolto no verde-amarelo, na defesa de uma essência pura, em saudosismo e em paisagens paradisíacas. Não concebendo a ideia de não ruptura, mas segundo Candido (2002) de uma tradição que se constitui em momentos anteriores e que passam uma incorporação de maneira crítica e redimensionada.

Neste ambiente, o poeta Carlos Drummond de Andrade busca referências em expressões simbolistas e ao se aproximar de grupos modernistas mineiros, e, principalmente, a partir da sua correspondência com o líder do modernismo de São Paulo, Mário de Andrade, assume uma nova direção a partir dos anos de 1930, tendo como elemento experimental literário a aproximação com temas e recursos do cinema, considerados naquela época como arte popular e sem méritos estéticos, pelos críticos mais conservadores.

Assim como na literatura nos anos de 1920, houve os que perceberam a necessidade de mudanças no cinema. Aproximadamente nos anos de 1950, quando começava a discussão sobre os problemas para o desenvolvimento do cinema nacional. Enquanto o teatro, a literatura, as artes plásticas viviam tempos de revolução, a arquitetura marcava seu espaço em Brasília, o cinema esboçava seus indícios de revolução com os neo-realistas.

O movimento Modernista e o Cinema Novo tomaram o centro das atenções no que se refere à pesquisa, que tem por foco investigar a relação entre Cinema e Literatura. É inegável que a maioria das pesquisas se concentre em investigar a influência do primeiro sobre o segundo, mas poucas se dedicam em observar as congruências existentes entre ambos.

O ponto de partida para compreender o diálogo entre esses movimentos, segundo Morais (2017, p. 82), são as vanguardas europeias. A revolução ocorrida por meio da linguagem foi o motor que contribuiu para afirmação da literatura e do cinema brasileiro no século XX, afirmando uma identidade literária nacional distinta do século XIX, quando criavam verdadeiras cópias de modelos europeus.

O movimento das vanguardas, apesar de terem surgido fora do país, contribuíram de forma significativa para o que mais tarde seria chamado de Modernismo, como comenta Antonio Candido: “No campo da pesquisa formal, os modernistas vão inspirar-se em parte [...], nas correntes literárias de vanguardas na França e na Itália” (CANDIDO, 2006, p. 128).

Os primeiros indícios do que mais tarde seria o Modernismo surgem no

futurismo italiano, seus princípios foram baseados na busca de uma identidade nacional. Houve uma grande rejeição ao passado, necessidade de retorno as raízes e fuga ao racional. Pregou-se uma liberdade linguística e uma necessidade do culto ao moderno. Conforme expressa:

> O futurismo foi em linhas gerais, um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária no caso da sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia. (TELES, 1997, p. 86).

Esse movimento que é marcado, cronologicamente, como o primeiro das vanguardas na Europa, surge na Itália, mas ganha força também na França, marcado pela velocidade dos acontecimentos e pelos movimentos, por vezes, comparado até mesmo a velocidade dos automóveis. Surge com o olhar voltado ao cotidiano, envolvido pela preocupação com a escolha dos termos sintáticos, e por parte dos poetas “um envolvimento com a cor, o brilho e a prodigalidade” (TELES,1977, p.91).

No “Modernismo Francês”, nascem duas palavras que são a essência para o movimento modernista: “destruição e construção” (MORAIS, 2017, p.83). Essas palavras ecoaram tão forte que, no Brasil, que até na década de setenta compreendiam o Modernismo por está perspectiva de rompimento. O destruir e/ou abandonar o passado, no que se refere ao Brasil, foi compreendida inicialmente como um abandono total da identidade defendida pelos românticos, na busca por um novo caráter que viria a se constituir por meio da linguagem. No entanto, mais tarde entendida como um novo olhar com objetivos semelhantes para temas já discutidos antes, porém agora ressignificados.

O Cubismo, apesar de ser um movimento que surgiu para a pintura, não deixa de evidenciar um forte teor literário, pois o período em que se estrutura é justamente quando as artes possuem uma maior aproximação. As produções artísticas passaram a exercer influência uma sobre a outra e ambas visavam à divulgação e adoção das novas técnicas e transformações no âmbito da linguagem. Vejamos (TELES, 1977, p. 114):

> Nesse ambiente, poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria para que o termo cubista, inicialmente aplicado a pintura, passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos.

Na pintura, os cubistas buscavam demarcar em suas produções a visibilidade das formas geométricas, acreditavam nestas como a forma plástica essencial e verdadeira. Esse princípio foi incorporado à poesia tendo por base “o ilogismo, o humor, o anti-intelectualismo, o instantaneismo, a simultaneidade e a linguagem predominantemente nominal e mais ou menos caótica” (TELES, 1977, p. 115). Não existem manifestos referentes à poesia cubistas, mas no artigo de Apollinaire, o poeta cubista afirma ser função do poeta e dos grandes artistas removerem constantemente a aparência que reveste a natureza.

Mais tarde, surge o movimento dadá ou dadaísmo, termo que Teles (1917) apresenta o significado que Huelsembeck e Hugo Ball trazem no dicionário francês-alemão. Significando, na língua romena,“sim, sim” e, no francês, “cavalinho”. Esse movimento preocupou-se em extrair da arte a sua face acidental, caracterizando-se pela improvisação e pela instauração em meio à desordem. O que se pretendia não era afirmar certeza, mas a instauração geral da dúvida, o interesse principal estava em aguçar a percepção. Mas, além disso, o grupo não tinha como pretensão encontrar um equilíbrio. Observemos (TELES, 1977, p. 132):

> Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura: << Dadá não significa nada >>,<<a obra não tem causa nem teoria>> e <<Eu estou contra os sistemas; o mais aceitável dos sistemas é o de não ter princípio algum>>, frase que nos lembra a dos nossos modernistas: <<Não sabemos o que queremos; sabemos o que não queremos: não queremos o passado>>.

Esse movimento de vanguarda caracteriza-se mais pela negação do que pela afirmação. Assim como os modernistas em sua fase inicial, volta-se para o passado para tomá-lo como referência e, a partir daí construir algo novo e então começam a

surgir as novas tendências. Os dadaístas do mesmo modo, buscando ressaltar o caráter “acidental, casual e lúdico da arte”, retomam o passado, a partir dele, construir algo distinto (MORAIS, 2017, p.83), ou seja, o passado serve como parâmetro para construção de algo inovador.

Também o Surrealismo deixa suas contribuições. O último movimento das vanguardas surge a partir do manifesto de André Breton (1896-1970), divergindo em alguns pontos dos movimentos vanguardistas que o antecederam. Houve uma revalorização do passado, inclusive de escritores. Defendeu-se, assim como no expressionismo, a liberdade do homem em âmbito total, psicológico e cultural. “O surrealismo pretendeu aprofundar-se em conteúdos ainda não explorados pelos movimentos artísticos que o antecederam, trabalhando a questão do inconsciente, do maravilhoso, do sonho, da loucura e dos estados alucinatório” (MORAIS, 2017, p. 83).

É possível notar a aproximação desses movimentos de vanguarda com o Modernismo, por meio dos mais variados manifestos que afirmavam seu teor pela inovação no uso do código, pela estruturação estética e pela inovação dos modelos estabelecidos. Deste modo, assim como no Cubismo, ressignificou os moldes e as formas prontas, partindo para adoção da diversidade que a geometria poderia oferecer. O Dadaísmo contribuiu com a ludicidade, que propiciou instrumentos para afirmação de um modelo que, mais tarde, definiria a identidade nacional por meio do humor e da irracionalidade.

A arte, enquanto forma libertadora é propagada na Semana de 22, a conferência que inaugura e afirma a existência do Modernismo, e é, a partir daí anunciada pelo discurso de Graça Aranha publicado por Monteiro Lobato (1925). Sua fala começa apresentando as novidades na arte tidas como “horrores” e anuncia ainda que não ficará apenas naquilo, pois “outros horrores vos esperam” (ARANHA, 1925). Ao falar de arte, os novos modelos e as novas cores são apresentadas como circunstâncias inusitadas, ratificando a ideia fundadora do movimento, a busca pelo novo. Além disso, o homem, ainda que produza uma arte rudimentar, é tido como artista, pois está como criador de imagens e formas. Assumindo assim ares de liberdade, vejamos (ARANHA, 1925):

> Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhes vem do seu contato com a natureza. [...] Cada um se julga livre de revelara natureza segundo o próprio sentimento libertado.

> Cada um é livre de criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia intima desencadeada de toda regra, de toda sensação.

Uma arte que se anunciava como revolucionária, por respirar inovações, um movimento que iniciou com um olhar para o passado, na busca do novo. Dos movimentos que antecederam herdaram temas, vontades, mas ousaram nos métodos que assumiram para alcançar seus propósitos. Os movimentos antecessores ditavam normas e regras fixas, o então anunciado gritava “liberdade”, não mais interessa formas pré-estabelecidas, como no Parnasianismo, nem mesmo paisagens paradisíacas, como no Romantismo, interessa agora narrar também o país e sua identidade, mas inovando por constituir de maneira múltipla e diversa.

A inovação pairava em todas as artes, na pintura, em cores e formas distintas, tendo como exemplo as telas de Anita Malfatti, Vicente do Rego, entre outros; as esculturas com modelos incompreendidos, a música com sua grande referência da época Vilas Lobos. Na literatura, com a poesia de Mário de Andrade e sua rapsódia **Macunaíma,** um verdadeiro manual de técnicas de literatura modernista. Também, Manuel Bandeira, com seu poema **Os sapos***,* que espanta o público ainda quando apresentado na Semana de arte em São Paulo, entre tantas outras novidades literárias.

A partir dos anos 20, os artistas brasileiros decidem se dedicar a esta revolução, assim, “a vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética.” (TELES, 1977, p. 286). O que revela, não mais a busca por particularidades isoladas do universo, mas um mergulho em todas as cores, ações, imagens e sentimentos vivenciados no próprio cotidiano, que identifiquem o homem em qualquer lugar do mundo e, quem sabe um dia, atingisse a tão sonhada literatura universal. O que cabe como matéria de arte é:

> Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismo, motores, chaminé de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do “jazz-band” e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena! (TELES, 1977, p. 289).

A velocidade assumida pela poesia modernista tem por motor as múltiplas

modernizações ocorridas na época. O ambiente em que nasce esta poesia é centrado por uma forte industrialização. “Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores” (TELES, 1977, p. 288).

Mário de Andrade é um dos grandes nomes do movimento modernista e, por meio da sua obra, consegue definir os aspectos essenciais para criação literária, criando assim, uma poesia teorizadora do movimento. O escritor foi também leitor assíduo das produções das vanguardas europeias, sendo o primeiro a publicar um livro de poesias modernistas, **Paulicéia desvairada,** em 1922 e, no prefácio do livro, que tem por título “Prefácio interessantíssimo”, ele comenta (ANDRADE, 1922 apud TELES, 1997 p.298):

> E desculpe-me por estar atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (...) Todo escritor acredita na valia do que escreve. Se não mostra é por vaidade também.

O passado, serve aos modernistas não como sinônimo de tudo que não deveria ter continuidade, mas serve como referência e Andrade (1922) pontua bem isso. Para se iniciar uma literatura nova, deve-se conhecer o passado e a história traçada pelos momentos antecessores. Mário de Andrade, o grande “escritor-teórico” do Modernismo, ao remeter as teorias-avós, faz alusão justamente a esse momento inicial da literatura afirma que beberam e, a partir daí, não sentiram-se saciados. Porém, não há um apagamento, mas uma renovação tida como o nascimento da literatura nacional. Vejamos (ANDRADE, 1922 apud TELES, 1997 p.298)

> Novo/velho: Èpreciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloqüência vertiginosa da nossa vida. (...) Como os verdadeiros poetas de todos tempos (...) o que cantam é a época em quem vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos.

Mário afirma mais uma vez não estar de acordo com a ideia de um avanço para o novo deixando de lado ou até mesmo negando a existência do passado e de todo

legado construído pelos grandes escritores que possuíam tendências distintas das que os modernistas agora defendem. O passado não é sinônimo de prejuízo, segundo a ótica do escritor, pelo contrário, os modernistas se tornam novidade a partir dos velhos poetas, ou seja, para serem novos há a necessidade de um elemento para usar como parâmetro.

Na obra **A escrava que não é Isaura** (1925), Mário segue os mesmos posicionamentos defendidos no “Prefácio Interessantíssimo”. As reflexões se iniciam a partir da parábola, o personagem Adão resolve criar uma outra mulher, além de Eva, porém, não cria da costela, mas retira um pedaço da língua e dá existência a este ser belo. Depois do pecado, resolveram então cobrir a mulher dando roupas e joias, entretanto, um ser adjetivado como “vagabundo Rimbaud” mais uma vez revela a nudez da mulher, dando um chute e tirando toda sua roupagem.

Distinto do elemento usado na criação da primeira mulher, Adão,na parábola de Mário de Andrade, usa um pedaço retirado da língua. A língua, na composição da fisiologia do corpo humano é um dos elementos responsáveis e necessários para gerar comunicação verbal, ou seja, está relacionada ao ato de fala. Essa mulher nasce ligada diretamente a língua, representando assim a figura simbólica da própria literatura nacional, o ato de nascer, de criar, chega a brincar com a ideia de cópia, ou seja, o Adão ao criar a mulher retirando da língua quis “dialogar com a criação de Deus”. O elemento que compõe sua criação dialoga com a ideia defendida pelos modernos, o constante desejo de expressar inovação.

Duas vertentes são reveladas por meio desta parábola, a primeira é a adoração dos poetas modernistas a esta mulher nua. Esta figura feminina que todo momento se incomoda com a roupa e com todos os acessórios que nela são colocados, por figuras de nacionalidades distintas como: os persas, os romanos, os gregos e os indianos. Em um primeiro momento, essa roupa é retirada de modo violento por um vagabundo que, por meio de um chute, deixa-a nua.

A segunda vertente se dá pelo fato dela ser descoberta por um menino, que representa o símbolo da novidade e da inexperiência, pois este aparece como simbologia do começo, da descoberta, ou seja, diferente dos mais velhos, ele está ocupando lugar do olhar “da criança”, atento aquilo que observa. Além disso, seu olhar de espectador, vê a nudez, não como algo negativo, mas se interessa pelo que dela é revelado. Mais a frente, Mário de Andrade nomeia a mulher como “poesia” e descreve suas características: “angustiada, falando por sons musicais,

desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua e sincera" (ANDRADE, p.202, 1925).

O ato revelar a nudez da mulher assemelha-se perfeitamente com os ideais defendidos pelos modernistas. Seu surgimento desponta com a necessidade de ser despida por um menino, ou seja, uma criança, pois este está pronto a compreender essa inovação sem um olhar de julgamento, não seguindo a ideia ultrapassada de velho versus novo, mas afirmando por meio da parábola de Mario que tanto o passado como os modernistas dialogam e estão comunicando-se de alguma maneira.

Mário encerra a descrição desta mulher com as três principais características do movimento: "livre, ingênua e sincera". Ou seja, livre por inovar os padrões; ingênua, pois, assim como uma criança, ela está disposta a enxergar sem julgamentos. Uma literatura tida como novidade, mas que não deixa de lado sua essência objetivada desde os primeiros momentos.

O próprio Antonio Candido (2006) afirma que o Modernismo formou-se em um processo de retomada, mas é divulgado como ruptura. Muitos manifestos foram publicados anunciando a novidade literária, escritores como Graça Aranha, Oswald de Andrade, o próprio Mário de Andrade, entre outros. Drummond publica, em 1924, um metapoema no **Correio da manhã** e, mais tarde, em 1945, foi também publicado no livro a **Rosa do Povo**.

O metapoema de Drummond, considerado como um manifesto tem por título **Procura da poesia**. O poeta volta-se para o tema central: o fazer poético. Envolvido pelos ares modernistas, o mineiro dedica-se a poetizar este tema em alguns poemas que compõem sua obra, como: **Poesia**, **O Sobrevivente** e **Explicação**,publicados em **Alguma Poesia** (1930), **O Lutador** publicado no livro **José** (1942), entre outros.

O livro a **Rosa do povo** é uma das maiores obras do escritor, contribui para sua consagração como um dos grandes poetas de língua portuguesa do Brasil e do mundo. Mais especificamente, em **Procura de Poesia**, ele dedica-se a reflexão poética sobre a matéria que constitui a poesia. Observemos:

> Em **Procura da poesia** também encontramos uma negação logo no primeiro verso, [...] Mesmo assim, podemos dizer que há uma reflexão pessoal, um desdobramento de si, pois todos os temas que surgem nos versos seguintes são recorrentes em sua práxis, o que confunde o leitor à primeira vista. A partir do silêncio — "Penetra surdamente no reino das palavras" — e das demais imagens relacionadas ao recolhimento, com a chave em mãos, há o encontro com elas, "ainda úmidas e impregnadas de sono", construindo uma linguagem da experiência neste que pode ser considerado um dos principais

metapoemas drummondianos. (SILVA, 2017, p. 53)

Refletindo sobre o fazer poético, o poeta acaba revelando a sua própria condição, sobre o ser e as coisas a sua volta e situações cotidianas. O metapoema apresenta um método e/ou uma receita dos ingredientes necessários para compor uma boa poesia. O poeta inicia relatando tudo que deve estar fora, para que se consigam bons resultados:

> Não faças versos sobre acontecimentos.
>
> Não há criação nem morte perante a poesia.
>
> Diante dela, a vida é um sol estático,
>
> Não aquece nem ilumina.
>
> As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
>
> Não faças poesia com o corpo,
>
> Esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
>
> (ANDRADE, 2006, p. 117)

O poeta continua nos versos a seguir: “Não cantes a tua cidade deixe-a em paz / O Canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das coisas”. Esses versos fazem referência ao contexto modernista, pois houve uma mudança de perspectiva e de objeto a ser poetizado no período modernista, voltou-se ao cotidiano e este, por sua vez, fornecia como matéria poética uma efervescência de modernização e cidades com fortes processos de urbanização.

Ao afirmar que o canto não é o movimento das máquinas, coloca justamente este homem moderno no contexto industrializado, o centro das atenções é “a novidade: as máquinas”. Mas lembrando do que se refere a poesia, isso não sobressai e não é suficiente para substituir elementos e técnicas poéticas. O poeta ainda diz:

> Não dramatizes, não invoques, Não indagues.
>
> Não percas tempo em mentir.
>
> Não te aborreças.

Teu iate de marfim, teu sapato de diamantes,

Vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família

Desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas Tua sepultada e merencória infância.

Não osciles entre o espelho e a Memória em dissipação.

Que se dissipou, não era poesia.

Que se partiu, cristal não era.

(ANDRADE, 2006, p. 117)

Ele inicia estes versos pedindo um controle das emoções, recaindo sobre a ideia da poesia, que durante algum tempo era vista como fruto de inspiração ou invocação até mesmo divina. No verso “Não recomponha tua sepultada e merencória infância” faz referência ao período quando a literatura nacional ainda tentava dar os primeiros passos e visando se afirmar enquanto autenticamente brasileira.

A ideia de ressignificação da literatura é apresentada por meio dos versos: “Que se dissipou, não era poesia/ Que se partiu, cristal não era”. A poesia para ele requer uma elaboração técnica, a ponto de se afirmar de maneira atemporal. Os versos drummondianos afirmam: “O canto não é a natureza/ nem os homens em sociedade”. O poeta estabelece dois pólos, traçando uma linha cronológica, pois o primeiro se refere ao período de exaltação da natureza e é justamente o século XIX, ainda no Romantismo. Nos versos “nem os homens em sociedade” referindo-se a ideia de modernidade adotadas pelos modernistas que narra o homem nos mais diversos ambientes de convívio social, afirma assim que “o canto” não é nem o passado nem o presente, mas não se compreende por meio da ideia e/ou valor de superioridade.

O foco da poesia, segundo a ideia defendida por Drummond no metapoema, consegue lidar com todas estas circunstâncias que o período fornece, porém sua essência maior não está no exterior, mas parte do núcleo central que é “o novo” ofertado por estes que se dizem modernos, que vai culminar ao que Teles (1977, p.318) afirma: Os últimos versos do poema são sintetizados pelo elemento fundamental a poesia, segundo Carlos Drummond: A palavra. Observemos:

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros.
Calma, se te provocam Espera que cada um se realize e consume
Com seu poder de palavras
E seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema.
Aceita-o Como ele aceitara sua forma definitiva e concentrada
No espaço

(ANDRADE, 2006, p117).

As palavras, segundo o poeta, antes de serem transformadas em poesia, estão mudas e isoladas, “sós”, chega a comparar ao dicionário que é composto por uma gama diversa de verbetes e seus significados. Estas possuem duplo poder “de palavras e de silêncio”. Ao contemplar as palavras, o poeta ainda diz “Cada uma tem mil faces secretas”, o eu-lírico revela sua admiração pela complexidade existente no que se refere ao ato de criar poesias e como as palavras se comportam neste processo, mas, além disso, o papel de ser “poeta” na lida com as palavras que é a matéria-prima para construção do verdadeiro poema, tão almejado pelos modernistas. A literatura reafirma-se com ares de nacional a partir do Modernismo, revisitaram as paisagens românticas com cores diversas e as falas regionais com uma sintaxe múltipla. O cinema, anos depois, enxerga a necessidade de uma independência dos modelos americanos e encontra na literatura modernista não apenas o exemplo, mas a matéria prima para elaboração de ideais e produções fílmicas carregadas pela força do rompimento, mas, além de tudo, com traços brasileiros.

O grupo dos inconformados com a situação do cinema é composto, segundo

Glauber Rocha (2004), por ele, Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade que se reuniam para discutir o rumo do cinema. Segundo Rocha (2004), uma expressão nova surge em uma dessas discussões pronunciada por Ely Azeredo: Cinema Novo. Nova no Brasil, mas velha em outros lugares do mundo. Embora tenha acolhido um modelo já existente, o grupo consegue se destacar pela sua autenticidade e proposta, como define Gustavo Dhal (ROCHA, 2004, p.52):

> O nosso cinema é novo, não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu **Ganga bruta,** nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e, por isso, nossos filmes nasceram diferentes do cinemas da Europa.

A novidade brasileira está no fato de não haver produções fílmicas que se debrucem sob um olhar panorâmico centrado no próprio Brasil, assim como, só a partir do século XX, houve este olhar para si na busca de atingir uma literatura própria. No cinema, é a partir da década de 60 que a câmara percorrerá com uma lente minuciosa, na busca de encontrar um protagonista, o homem brasileiro, uma problemática edificada sobre os problemas sociais, uma cor com forte concentração do natural e a luz será sem efeitos.

O Cinema Novo brasileiro visa o rompimento com as formas industriais clássicas, com os modelos estabelecidos pela grande indústria cultural e, para isso, utiliza-se da linguagem da arte e da expressão de cultura, por meio do estabelecimento de diálogos com os autores modernistas. O cinema acolhe o Modernismo em suas adaptações não por um simples acaso, mas por existir um interesse político-cultural comum entre seus ideais. Ramos e Miranda tece comentários a respeito do entrosamento existente entre os movimentos, tendo como maior representante Joaquim Pedro de Andrade (RAMOS; MIRANDA, 2004, p.144):

> Nunca como antes o entrosamento entre o cinema brasileiro e as demais expressões da cultura nacional é tão íntimo, sem que, houvesse desequilíbrio: basta comparar o desconhecimento quase total do cinema pelo Modernismo de1922 e a relação de dependência da Vera Cruz com o teatro brasileiro de comédia. A filiação entre o modernismo literário e o Cinema Novo tem sua melhor representação em Joaquim

Pedro de Andrade.

O elo entre o Cinema Novo não se deu apenas pelo fato de haver inúmeras adaptações de obras literárias no cinema, como afirma Ismail Xavier (2001, p.18) a exemplo **Vidas Secas** (1963), **Porto Caxias** (1963), **O padre e a moça** (1965), **Menino de engenho** (1965), **A hora e a vez de Augusto Matraga** (1965), **Macunaíma** (1969), entre outras. Mas, segundo o autor, a ligação mais forte entre esses movimentos está no impulso de militância política, tomando por base temas como a ciência social, ligados a questão de identidade, relacionados à formação da sociedade brasileira.

Produções como **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), **Os fuzis** (1964) e **Vidas Secas**, segundo Ismail Xavier (2001, p.19), compõem o momento de plenitude do Cinema Novo. **Vidas Secas** colocou em cena personagens envolvidos em questões sociais como a fome, fruto da seca. O Fabiano trazido por Nelson Pereira dos Santos é um homem castigado pelas condições ambientais, ou seja, pela seca, o que produz no mesmo uma secura de sentimentos. É apresentado como um homem de poucas palavras, estabelecendo assim uma aproximação com o meio em que está inserido.

São estas questões sociais que uniram o enredo de Graciliano Ramos e seus personagens a um cenário vivo, descrito por meio das lentes dirigidas por Pereira dos Santos. A adaptação cria uma nova obra, com tons, cores, movimentos e sons, porém é a obra literária que fornece os caminhos para o diretor do filme acolher ou reinventar.

O elo entre o cinema e a literatura se fortalecia ainda mais quando se observa o quanto as vanguardas europeias contribuíram para a formação do movimento Modernista (1922-1930) no Brasil. As vanguardas representaram uma das maiores forças de inovação das linguagens artísticas tradicionais e revolucionaram ao construir linguagens com outros tons e ecos, tanto na literatura quanto no cinema. Observemos (MORAIS, 2017, p.85):

> [...] os cinemanovistas receberam profunda influência das vanguardas européias. Por um lado, o Neo-realismo (1943) italiano e, por outro, a Nouvelle Vague (1958) francesa sensivelmente ditaram os rumos da produção cinematográfica proposta pelos cineastas do Cinema Novo em sua primeira fase. Em um contexto de conscientização e debate acerca do caráter de transplante mimético das formas cinematográficas

> estrangeiras no país, sobretudo a hollywoodiana, assim como de malogro da tentativa paulista de industrializar o cinema brasileiro, o *Neorrealismo* italiano e a *Nouvelle Vague* francesa constituíram-se em modelos de renovação da linguagem vingente.

O cinema ganhou do Neorrealismo uma inovação na linguagem que, segundo Ismail Xavier (2001), cria uma oposição ao clássico, não apenas por isso, mas também por produzirem filmes de baixo orçamento. O enfoque passou a ser humanista e preocupado em produzir imagens mais próximas do real, centralizado no social, um cinema que pudesse narrar às mazelas vivenciadas pelo seu próprio povo. Segundo Morais (2017), filmes como **Obsessão** (1973)*,* **Cidade Aberta** (1945), **Paisá** (1946) *e* **Ladrão de Bicicleta** (1948) são exemplos de produções que focaram no cotidiano e conseguiram excluir a prática da adoção de grandes orçamentos para realizar tais produções.

O social também foi uma bandeira defendida pelo Modernismo. No período modernista, o homem passa pela superação de ideais adotados pela literatura em períodos anteriores, o que interessa não é mais uma narrativa que tem por foco outros elementos que não o homem. A partir de 1922, diante do turbilhão de acontecimentos no mundo que interferiam diretamente no dia-a-dia do homem e em sua vida cotidiana, um novo perfil de humano surge, de acordo com Inojosa (1975, p. 253):

> Outra grande e decisiva influência do Modernismo estaria em criar o novo tipo de homem brasileiro, alegre, esportivo e forte, e não mais filho de três raças tristes; isto é, o jovem amando a terra pela "identificação total" com os seus problemas-sociais, políticos e econômicos.

A *Nouvelle Vague* voltou-se contra os modelos reconhecidos como de qualidade e passou a adotar o "cinema de autor". Isamil Xavier, no prefácio do livro **Revisão crítica do cinema brasileiro de Glauber Rocha** (2003, p.8), apresenta este modelo como a quebra dos sonhos industriais, o "diretor-autor" permite demarcar na produção o seu estilo, deixando de lado a supervalorização da técnica para assim poder criar o *mise-en-scène*, segundo Rocha (2003), o grande representante é Humberto Mauro e a definição do autor estava na figura de Nelson Pereira dos Santos e na sua produção **Rio, 40 graus** (1955).

O cineasta, segundo Glauber Rocha (2004), assume lugar de artista por consegui demarcar seu estilo e se comprometer com os problemas sociais de seu tempo. “O autor de cinema”, movido pelos ideais do movimento, consegue inserir nas suas produções o teor de manifesto, pois sua arte está embasada em produzir rompimento e demarcar o novo. Vejamos (ROCHA, 2004, p.52):

> Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *hautecouture,* é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil,*o*Cinema Novoé quase uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling,* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto.

Os ares de transformação na literatura foram anunciados por manifestos, a exemplo o **Manifesto Pau-Brasil**, de Oswald de Andrade (1924), que apresenta, por meio da linguagem poética, a renovação da cultura nacional. O cinema também conseguia com o silêncio de muitos dos seus personagens, como da moça de Joaquim Pedro de Andrade (1965), gritar seus ideais.

O cinema, para romper com o passado cinematográfico, impõe seu novo estilo, indo contra a indústria que prezava a técnica e objetivava o mercado, fugindo assim dos ideias da arte. Nesta busca por atingir o caráter de arte, o autor de **Rio, 40 graus** revoluciona a maneira de fazer cinema e destaca-se por sua autenticidade.

O grande elo Cinema e Literatura, estabelecido no século XX, ocorre pela inovação por meio da linguagem pilar chave para o desdobramento dos diálogos entre esses movimentos. O Cinema Novo como sinônimo de expressão do nacional, transformará a forma de fazer cinema, o ato inovador não era apenas na forma, mas em defender princípios políticos e sociais nacionalistas, no entanto, a ruptura com as formas industriais não seria fácil, pois o modelo já havia se estabelecido.

As mudanças defendidas pelo Cinema Novo revolucionariam não apenas as técnicas, mas também as temáticas. Os cineastas modernos encontram sua maior identificação nos modernistas, pelo fato do movimento transmitir os mesmos desejos que o cinema visava produzir, um cinema nacional sem deixar de lado a marca essencialmente brasileira, almejando, ainda que de maneira utópica, atingir o universal.

No que tange a refutação do que não é nacional, o Modernismo de 1922 anuncia, dentre seus objetivos, a busca pelo rompimento com modelos europeus, propondo um novo caminho, distante das influências estrangeiras, como bem comenta Inojosa (1975, p.250): “A completa ruptura com as influências estrangeiras nas letras e artes [...] definitivos se enterravam no Romantismo, Parnasianismo, Realismo e Simbolismo”.

No cinema, o abandono do passado, quebra com o padrão *hollywoodiano*, deixando de lado a produção de filmes com muitos efeitos e adotando, como afirma Ismail Xavier (2003, p.8): “Um estilo moderno de cinema, de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz “brasileira” sem maquiagem, no confronto com o real”.

Glauber Rocha apresentou, na sua tese-manifesto **Estética da fome** (ROCHA, 1965), os principais compromissos do movimento e explica a necessidade de transformação do cinema em superar as formas industriais que produzem, muitas vezes, filmes desconexos de mensagens. O Cinema Novo vem para transformar essa realidade, pondo em tela, no ano de 1960, o que, em 1930, os modernistas contemplavam com uma nova linguagem. Observemos (ROCHA, 1965 p. 03):

> Este miserabilismo do Cinema Novo opôe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-morda Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida, e frágil, ou mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. [...] O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60.

A literatura moderna dos anos 30 e o Cinema Novo dos anos 60 conseguiram fortalecer sua aliança ao explorar a realidade brasileira, expondo nas telas, sem muitos efeitos e grandes requintes, as mazelas sociais, tendo como cenário: as ruas e os interiores do próprio país. Houve, a partir daí, o espaço para tratar das mazelas enfrentadas no dia a dia do povo brasileiro, seja a fome do Fabiano, de Nelson Pereira do Santos, seja na fuga da moça para viver um amor proibido, de Joaquim Pedro. É

por meio da junção dessas duas linguagens que a produção cinematográfica brasileira conseguiu se valer para construir um cinema menos americano e mais real, voltado para o próprio Brasil.

3 A RELAÇÃO ENTRE A POÉTICA DRUMMONDIANA E O CINEMA

Carlos Drummond de Andrade é mais conhecido por sua obra poética. Envolvido pelo Modernismo, seus escritos repercutem em temas e formas originais desse movimento. A sua vasta produção envolve a multiplicidade temática: amorosa, social, política filosófica e até mesmo o cinema. Surge enquanto autor, em 1921, quando publica seus primeiros trabalhos na seção “Sociais”, do Diário de Minas. Ao longo do tempo, passa a ser conhecido mundialmente por sua vasta obra, formada por livros de poemas, contos, crônicas, cartas e outros escritos.

A sua história é marcada por algumas singularidades e, entre estas, como bem comenta Castro Correia (2002), está o fato de Drummond, entre os poetas modernistas, ser o que mais apresenta em sua obra referências ao cinema. Isso certamente é perceptível por meio da seleção de algum dos seus poemas e da análise de sua biografia que, como comenta João Manuel dos Santos Cunha (2006, p.112), há um poetizar de experiências, de frequentador de salas de cinema em diversas fases da vida: “desde a época do colégio provinciano, até o adolescente em Belo Horizonte ou espectador adulto no Rio de Janeiro”.

Além de suas obras estarem em diálogo com produções cinematográficas, sua poética apresenta algumas peculiaridades e, dentre elas, um teor autobiográfico, revelando muito da vida do poeta, apesar de ser considerada uma poesia universal. De acordo com Houaiss(1976, p. 26), ele fala de si próprio e de suas experiências:

> Esta é Obra que é uma vida, inclusive no que esta encerra de defraudações e vacilações, de ilusões e decepções, de atritos e lubricidades. Não se quer – é claro – com isso postular que a Obra valha como elucidação de uma biografia; ao contrário, o que se quer dizer é que uma biografia existe e se consome e se consuma na Obra, e que esta é capital porque é uma das mais cabais realizações de concreção por palavras de uma vida e seu psiquismo a sofrerem e reagirem ao impacto bruto do viver moderno em todas as suas mais esconsas imposições.

A relação entre a Literatura e as demais linguagens, em específico com o cinema, possibilita estudar obras como a de Drummond, observando o quanto está permeada deste diálogo. Em seus poemas é possível identificar inúmeras cenas de

filmes que o poeta assistiu e compreender que a sua expressão poética traz muito da sua vivência pessoal, como ele mesmo diz, sua poesia é “autobiográfica”, revela muito das suas experiências. Segundo Cunha (2007, p.112):

> Identificar as imagens dos filmes vistos pelo poeta, nos poemas que ele escreveu, pode ser uma das mais compensadoras e esclarecedoras leituras que se possa fazer de sua obra. Essa aproximação do poetizado com o vivido pressupõe aceitação de que a poesia de Drummond é a própria biografia.

O sujeito autor está inserido em contextos sociais e sua memória, por vezes, transita em dois vieses: o individual e o coletivo, pois existem acontecimentos que revelam sua face individual, como os relatos de Drummond sobre sua infância em Itabira. No entanto, a maneira de expressar essa experiência é única e própria dele, mas o ser menino e as travessuras dessa criança é algo que outros também se identificarão. Segundo Michael Pollak (1992), o individual é também marcado pelo coletivo.

O poeta mineiro traz em um dos seus poemas do livro **Boitempo**, o título **In Memória**. Desde os primeiros versos, Carlos Drummond apresenta a memória como um todo fragmentado: “De cacos, de buracos/de hiatos e de vácuos/de elipses, psiu/faz-se, desfaz-se, faz-se” (ANDRADE, 2017,p.19). Revisita assim a memória como algo em constante movimento, mas, além disso, esse refazer nada mais é, na descrição poética de Drummond, que um processo de rememoração que possibilita ressignificar elementos da própria memória.

Sua produção poética, categoricamente, circula, segundo Andrade (2012), em torno de praticamente cinco eixos temáticos ou fases: o fazer poético, o social, o amar, a falta de comunicação entre as pessoas e a memória. Analisar a obra de Drummond por esse viés possibilita conhecer mais sobre a biografia do autor e sobre a historiografia de temas como cinema, que será abordado aqui. Fábio de Souza Andrade (2012) afirma que “a memória é capaz de se multiplicar e modificar sob a pressão de novos contextos históricos e biográficos, sem perder sua força organizadora”.

Diante disso, observaremos na poética de Drummond as marcas de sua aproximação com o cinema por meio da memória. Alguns estudiosos como Barbosa

(2016), Cunha (2006), Bortone e Silva (2006), Le Goff (2003) nos trazem elementos teóricos para o desenvolvimento desta questão. Busca-se afirmar que há de fato a memória cinematográfica na poética de Drummond, e essa memória traz uma parte enriquecedora da historiografia do cinema, ressaltando a imagem de Drummond enquanto apreciador de cinema, o que reforça mais um aspecto ainda pouco explorado da sua biografia.

Enveredar por um estudo que destaque a relação da obra com as experiências do autor, os filmes por ele assistido, certamente é possibilitar compreendê-lo por um viés ainda desconhecido e dar condições de enriquecer ainda mais a sua obra. Desse modo, há um acolhimento da biografia do poeta e de suas memórias marcadas por acontecimentos. Segundo Sant'anna (1980, p. 34):

> Pode-se dizer que a poesia é a melhor biografia que um poeta consegue de si mesmo. Aí ele se transcendentaliza, revertendo-se numa imaginação de si próprio. Isto não torna a poesia menos verdadeira que a vida. Acontece uma integração tal que a vida é que passa a ser imaginação em torno de uma obra concretamente realizada. A poesia é a biografia do poeta. Ele próprio trata de elucidar essa questão. Numa entrevista afirmou: "Minha poesia é autobiográfica [...] Assim sendo, quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral e até comercial..."

O propósito aqui apresentado é muito além de encontrar semelhanças entre a história de vida do poeta com sua produção, mas perceber nos poemas selecionados a presença da historiografia do cinema, ou seja, dos registros de memória de cunho cinematográfico ao longo do tempo, por meio de filmes e personagens abordados por ele.

Em alguns de seus poemas, o poeta dedica-se a aproximação destas duas linguagens, como no poema **O fim das coisas** (1968). Essa relação do poeta com o cinema, revelada por meio dos seus poemas, nasce em sua história de vida. Sua poesia apenas reflete muitas lembranças fruto das suas visitas freqüentes às salas de cinema. Alguns dos poemas de Drummond levam o leitor ao cinema e traz as imagens vistas por ele, como o Cine Pathé ou o Cine Glória, oferecendo ao leitor o lugar de espectador de Minas ao Rio. Seu olhar, enquanto poeta, o deslocou do lugar de um mero espectador, revelando à condição de "cinemeiro".

O poeta apresenta em **O fim das coisas** um registro de memória da sala de cinema que marca sua adolescência em Minas Gerais. Por meio de sua elaboração inteligente, ele demonstra-se como saudosista das primeiras salas de cinema. Vejamos:

> O fim das coisas [...]
>
> Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
>
> [...] Quero é o derrotado Cinema Odeon,
>
> O miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon. [...]
>
> (ANDRADE, 2017, p. 231)

O fim das coisas representa bem essa composição de memória individual e de registro biográfico, poetizando as mudanças que passavam na cultura brasileira, em específico a mineira, o importado ganhava espaço e suprimia as raízes nacionais, agora tidas como arcaicas e que aos poucos vão sendo substituídas pelas novidades estrangeiras. Tal realidade é ressaltada quando o poeta adjetiva o cinema Odeon como o “derrotado”.

O poema revela muito do saudosismo do poeta pela sala de cinema e essa não aceitação do fim das coisas, principalmente, deste lugar mítico da sala em que assistia aos filmes, apresentados como de suma importância para o imaginário do jovem poeta. Os primeiros versos do poema relatam, em tom de lamento: O fechamento da sala de cinema Odeon: “Na rua da Bahia./ Fechado para sempre./Não é possível minha mocidade/ fecha com ele um pouco (ANDRADE, 2017, p.231). O poema demarca a importância deste evento,sobretudo ganha força por refletir traços de sua biografia em sua obra, sinônimo de um forte apreço pelo cinema.

O cinema Odeon foi inaugurado em Minas Gerais no ano de 1898, sendo inicialmente o teatro Paris. Passou de referência para a metrópole a ruínas, restando apenas a memória do que foi um dia. No seu auge, foi movimentado por centenas de pessoas desde a primeira exibição, no dia 10 de Julho de 1898, repercute as transformações rápidas que ocorrem no cinema da capital mineira.

A primeira sala de cinema de Belo Horizonte foi inaugurada no teatro Paris, em 1906. Depois disso, as salas de cinema foram crescendo atingindo os bairros e uma

grande concentração de cinemas no centro. Alguns se destacaram como o marco para a cidade entre as décadas de 30 e 60 e entre eles estavam: Odeon, Glória, Metrópole, Pathé e o Cine Brasil.

Na história do cinema em Belo Horizonte, como afirma Senra (2010, p.06), até o século XX, é comum a maioria das pessoas frequentarem assiduamente as salas de cinema a ponto de se assemelharem aos italianos. Mas, os anos 60 e 70 são justamente os que marcam o declínio dessa tendência das salas de espetáculo do cinema. Vejamos (SENRA, 2010, p.06):

> Como resultado do processo em movimento, Belo Horizonte nas décadas de 60 e 70 ganha o corpo e os conteúdos de uma autêntica metrópole. E, como tal, seus espaços evidenciam a segregação, a expansão desconexa e a acessibilidade desigual dos bens e serviços urbanos. As avenidas, que outrora disseminaram as centralidades e com elas o cinema, respondem a uma lógica que não mais comporta o sentido do central. A simultaneidade não prevê necessariamente o encontro, e a nova realidade urbana erguida sobre esta égide desfigura o sentido da cidade e do cinema na cidade. A saturação do centro promove a sua abreviação à lugar de passagem e consumo, perde-se cada vez mais o seu sentido de permanência e sociabilidade.

Essa mudança radical no cotidiano e na vida urbana levou ao fechamento do cinema de Odeon. No poema, Drummond menciona o cinema Glória caracterizando-e apresenta envolvendo a essa sala de cinema mineira, personagens e elementos do cinema americano:

> Quero é o derrotado Cinema Odeon,
>
> o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
>
> A espera na sala de espera. A matinê
>
> com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
>
> A primeira sessão e a segunda sessão da noite.
>
> A divina orquestra, mesmo não divina,
>
> costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart.
>
> As meninas-de-família na platéia.
>
> A impossível (sonhada) bolinação,

> pobre sátiro em potencial
>
> (ANDRADE, 1976, p. 1144)

Ele apresenta os elementos que compuseram o cinema e ressalta a saudade, rememorando para ressignificar e reafirmar a importância deste. Por meio da descrição, o poeta consegue apresentar àqueles que não conheceram, recorrendo à memória.

Em muitos dos seus poemas, Drummond desloca o leitor para as salas de cinema e possibilita, por meio da velocidade dos seus versos ou até mesmo o contexto narrativo de alguns dos seus poemas, revisitar a história cinematográfica. Nesse movimento passado/presente são destacadas as experiências das memórias cinematográficas do autor. Observemos o que Le Goff (2003, p. 05) comenta a respeito:

> Este aspecto da história-relato, da história testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência histórica. Paradoxalmente, hoje se assiste à crítica deste tipo de história pela vontade de colocar a explicação no lugar da narração, mas também, ao mesmo tempo, presencia-se o renascimento da história-testemunho através do "retorno do evento' (Nora) ligado aos novos media, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da "história imediata".

A obra drummondiana desponta a partir da semana de Arte Moderna de 1922, e marca, assim como a literatura de sua época, o rompimento com os clássicos da língua. Assume a identidade de grupo modernista almejando mudanças e a afirmação de uma literatura nacional.

O movimento modernista, ao logo do tempo, foi sendo aperfeiçoado e a ideia primária foi ganhando um teor de originalidade. As obras produzidas passam por um amadurecimento tanto estético quanto temático e superam a visão centrada em um nacionalismo tido como pitoresco e neo-indianista, assumindo uma visão mais global que permite uma dedicação a questões espirituais e sociais da nação brasileira. Observemos (TELES, 1931, p.11):

> [...] consolidação do modernismo, sendo que seria talvez melhor

> dizerque se trata de uma fase de transição, no sentido que as obras que nela se publicaram tiveram o mérito de solidificar os postulados modernistas e engendrar um refinamento expressivo, submetendo o poema a uma firme elaboração da inteligência[...]. Autores como Drummond, Jorge Lima, Murilo Mendes e Cecília Meireles, procurando resolver seus problemas de linguagem, iam aperfeiçoando os instrumentos poéticos, condicionando muitas vezes sem o saber, o aparecimento de outra geração de poetas mais exigentes ainda no apuro da forma.

A obra drummondiana surge neste ambiente símbolo de rompimento e inovação. Apesar do mineiro se destacar em um momento que a situação se encontrava um pouco mais estabilizada, comparado aos que se envolveram e se destacaram desde a semana de 1922, sua obra contribui sem dúvida, para uma nova fase do movimento, conforme Teles (1931, p. 15):

> [...] a obra de Drummond aparece refletindo outro ciclo do modernismo, não talvez iniciado por ele, mas a que emprestou inegavelmente definitiva, contribuição. Aceitamos, assim, as palavras de Wilson Martins, segundo as quais Drummond "veio encontrar, de certa forma, estabilizada a revolução". Mas, é inegável que sua obra veio completa-lá justificando, em termos concretos, o que a emoção, novidade e o calor das competições não haviam podido realizar.

Sua poesia surge ainda no primeiro momento do Modernismo, mas Drummond não se destaca apenas pelo desejo de abandono à literatura tradicional e pela afirmação de um nacionalismo. Mas vai além, ao adotar na sua poesia a discussão de temas como o caráter existencialista, passando assim a poetizar o homem em seu cotidiano frente a um grande processo de industrialização e urbanização.

Sua produção literária está centrada na fase da madura geração de 1945. Seu primeiro livro foi publicado em 1930, ainda em sintonia com o simbolismo, sendo que uma das mais fortes características para situar sua obra como pertencente ao movimento é o teor social de sua produção nos anos 1940. A contribuição do mineiro de Itabira para o movimento é singular, segundo Teles (1931), ele foi um dos que melhor conseguiu equilibrar o tão desejado nacionalismo com o almejado caráter universal.

A poesia encontra seu fundamento nas experiências de vida do autor, segundo

Dilthey (apud COMBRE, 2009, p.118),a chave da criação poética está na experiência e o sentido existencialista que é tido a partir dela. Mas, além disso, a poesia se constitui também por um eu-lírico que, para Susman (1910 apud COMBRE, 2009, p. 118), é uma máscara por trás da qual se dissimula o autor. Sendo assim, é a voz que fala na poesia, ainda que essa permita criar, inventar e ir além não apaga totalmente as marcas do autor.

Na poética drummondiana, o eu-lírico distancia-se de uma posição elevada, conseguindo inserir-se na sociedade e trazer uma forte humanização para a obra, extraindo beleza de fatos inusitados e tristes causados por uma crescente urbanização. Esse eu-lírico humanizado consegue revelar o caráter individual da poesia de Drummond, mas sobretudo levar a uma identificação coletiva que contribui para constituir sua obra como universal.

3.1 O CINEMA DE CHARLIE CHAPLIN NOS VERSOS DE DRUMMOND.

O livro **A rosa do povo**, obra considerada por Merquior (1976) como o marco da poesia social de Drummond que é também tida como uma de suas fases. O poema é construído em diálogo com o filme de Charlie Chaplin **Tempos Modernos** (1936), ambos revelam o comportamento desta nova sociedade que se forma e o desencanto dos homens e das classes perante este novo modelo de relações humanas que começa a se estabelecer.

I

Era preciso que um poeta brasileiro,

não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,

girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver

como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,

era preciso que esse pequeno cantor teimoso,

de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior

onde nem sempre se usa gravatas mas todos são extremamente polidos

e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,

era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,

preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo,

viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse

para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.

Para dizer-te como os brasileiros te amam

e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece

com qualquer gente do mundo - inclusive os pequenos judeus

de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,

vagabundos que o mundo repeliu,

mas zombam e vivem nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,

e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua

Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,

e costumas dormir enquanto os veementes inauguram estátua,

e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas, só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.

Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,

eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,

nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti

como um ramo de flores absurdas mando por via postal ao inventor dos jardins.

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo, que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida, são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música, visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.

> Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,
>
> os parias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os indecisos, os líricos, os cismarentos,
>
> os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.
>
> E falam as flores que tanto amas quando pisadas,
>
> falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,
>
> os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,
>
> cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.
>
> (ANDRADE, 2022, p. 157-158).

O último poema do livro **A Rosa do Povo** (1945), **Canto ao homem do povo Charlie Chaplin***,* permite mais uma vez um mergulho nos registros de memória. Esse poema caracteriza-se por ter como tema central o homem, tendo um forte teor social, consegue despertar o leitor para os excluídos, ou seja, um coletivo, por vezes, propositalmente apagado dos registros das grandes narrativas de memória ou, quando representado costumeiramente, ocupa um segundo plano, não tendo centralidade. Barbosa (2006, p. 199) afirma:

> Muito mais do que prestar homenagem a esse vagabundo “de chapéu coco, sapatos compridos e olhos melancólicos”, reafirma o seu engajamento social e político, colocando-se ao lado “dos falidos, dos mutilados, dos deficientes”, momento em que sua voz faz coro as vozes dos excluídos em geral.

Segundo Bortone e Silva (2004) é difícil ver um texto poético que consegue reunir tantas qualidades, entre elas “resgate histórico e a filmografia de Charlie Chaplin”, como este de Drummond. O dia 16 de abril de 1989 marca o nascimento de Charlie Chaplin, na cidade de Londres, um artista que percebeu logo nas telas de cinema esse lugar para sua produção circense.

O poeta publica, em 1945, o livro **A Rosa do Povo** e nele o poema **Canto ao**

homem do povo Charlie Chaplin que merece destaque no que se refere à relação entre Literatura e Cinema. O poema reúne aspectos que o torna único, além da temática, a construção poética consegue unir elementos como o engajamento social e a filmografia de Charles Chaplin. Vejamos (BORTONE; SILVA, 2004, p.75):

> Dificilmente, vê-se um texto poético ser capaz de reunir tanta qualidade, não só pela inegável beleza poética, mas por ter conseguido reunir o lirismo, o engajamento, o resgate histórico e a filmografia de Charles Chaplin por meio de um poema- imagem que recupera a trajetória de seus filmes. [...] Charles Chaplin nasce a 16 de abril de 1889 em Londres filho de pais artistas, logo cedo, encontra no cinema uma forma de dá vazão a sua arte.

O poema **Canto ao homem do povo** segue fielmente a filmografia de Chaplin e todos os seus filmes que trazem como personagem o desajeitado Carlitos. Os usos das imagens dão um novo elemento enriquecedor ao poema, pois as imagens cinematográficas revelam e falam por si, ou seja, são, por vezes, o grito mais alto em meio ao silêncio.

Segundo Alves (2002 apud Bortone; Silva, 2004, p.81), “A poesia e a imagem estão vinculadas ao signo da procura e do segredo e buscam fazer falar um silêncio, exprimir, portanto, o inexprimível”. O poeta consegue reunir em **Canto ao homem do povo de Charlie Chaplin**o diálogo entre linguagens distintas e harmonizar elementos como o silêncio, a cor e a velocidade das ações, tornando Carlitos um ícone universal, um representante do povo. Drummond consegue, por meio da linguagem poética, retratar esse sofrimento e permitir que a arte seja talvez essa “anestesia” para a humanidade diante destes tempos modernos, como é dito no poema.

Foto 01: controlador das máquinas do filme **Tempos Modernos**

O personagem responsável por acelerar o funcionamento das maquinas aparece em um plano médio, em um ambiente cercado por maquinas em constante funcionamento. O cenário composto por objetos semelhantes a relógios demarcando o controle sobre o tempo, o silêncio permite o grito ditador desta nova era, a única voz e comando é dado não por falas, mas pela velocidade dos equipamentos da fabrica.

O marco para o personagem central do poema é a malandragem do personagem Carlitos, com ares de galhofa nos momentos em que esse luta por sua sobrevivência. Esse é um dos primeiros aspectos que marca a fragmentação do filme **Tempos Modernos** (1936) em branco e preto, mas, aqui em alguns momentos, simbolicamente, Carlitos seria a representação da resistência, lutando contra algumas situações adversas, como a fome.

O poema traça aspectos daquele que escreve: o poeta. Tal descrição permite ao poeta a total predisposição à galhofa. Ironicamente, ele se coloca como não sendo um dos maiores, mas que está disposto ao riso. No entanto, este riso não é descompromissado, mas uma galhofa que, apesar de gerar o riso, leva a refletir a respeito das mais difíceis situações enfrentadas por Carlitos e sobre o ambiente em que está inserido, ou seja, “seu povo”.

> Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que eu te ofereço
> Eles não existem, mas a de homens comuns numa cidade comum,

> Nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti
>
> Como um ramo de flores absurdas mando por via postal ao inventor dos jardins
>
> (ANDRADE, 2012, p.161)

Neste poema, não há propriamente um conteúdo que especifique a história do cinema, mas apresenta um marco para essa, que é justamente o personagem Carlitos, apresentado em identificação ao próprio Carlos, o “gauche”, ou seja, o poeta representa o personagem. Cunha (2007, p.117) afirma:

> Há, por assim dizer, a formalização de uma postura chapliniana na escolha das palavras, na arrumação dos versos e, consequentemente, na criação de uma ambiência poética típica dos filmes de Chaplin e dos procedimentos de Carlitos. Não de Charlie Chaplin, o ator, mas de Carlitos, o dulplo desse ator, o qual se manifesta liricamente através do duplo cinematográfico do poeta.

O poema, assim como o filme de Charlie Chaplin, usa do silêncio como elemento produtor de sentido. No poema, esse elemento corrobora para o estabelecimento de uma maior criticidade: “Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração/ Os parias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os indecisos, os líricos” (ANDRADE, 2012, p.157); essa fala se refere não à oralidade, mas à expressão simbólica do existir.

De fato, é nesse contexto em que ambos os autores estão inseridos. Trata-se de um momento de revolução no mundo, o homem inserido no processo de industrialização do chamado “Tempos modernos”, passa a estar em segundo plano. Em se tratando das figuras apresentadas no poema (mutilados, deficientes, líricos, etc.), foram ao longo da história excluídos e tirados destes a voz, sinônimo de igualdade perante os outros homens. Vejamos o que comenta Bortone e Silva (2004, p. 77) a respeito do silêncio:

> A dialética entre palavra e silêncio é uma constante na poesia de Drummond e a construção do texto está centrada no imagético. O sujeito poético não é simplesmente um observador, uma vez que ao contemplar a figura tragicômica de Carlito, deixa-se atravessar pelas imagens silenciosas que despertam riso, alegria e, ao mesmo tempo,

um sentimento de dor e revolta.

Canto ao homem do povo de Charlie Chaplin é um poema longo em que o poeta realiza uma homenagem a este “vagabundo que o mundo repeliu” (ANDRADE, 2002, p.220). Através de Chaplin, há um revisitar o passado e obter de lá traços memorialista que ligam a vida e obra por meio deste “vagabundo”, que faz referência direta às próprias experiências do cineasta.

Drummond, ao interligar a sua produção poética ao mundo chapliano, coloca-se à disposição enquanto poeta: “Era preciso que um poeta brasileiro” (ANDRADE, 2012, p.157). Nas três primeiras estrofes, ele parece voltar-se a falar de si: “brasilero, do interior”, que remete a aspectos da sua biografia. Sente-se em dívida com o cineasta: “Era preciso”; e vê-se agora na condição de intensificar a força das imagens produzidas por Chaplin.

Comungando com todas as simbologias extraídas do personagem, Drummond caracteriza Carlitos em sua poesia com as mesma roupagem “de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos”, que comunga diretamente com a sua personalidade.

Foto 2- Carlitos do filme **Tempos Modernos**

Foto 03: Carlitos preso

A câmera por muitos momentos foca na face do personagem Carlitos, essa ideia da ironia e da galhofa são construídas também por seu figurino e suas expressões faciais contribuem para gerar o humor. No segundo enquadramento os personagens aparecem dentro de um plano médio, mas o centro do quadro é a expressão do personagem Carlitos, demonstrando medo e desconforto.

O personagem usa roupas desajeitadas, calças largas e um paletó apertado que chegam a causar estranheza. Aparece sempre fazendo uso de um chapéu-coco, que era comum ser usado pelos homens da época se tratando de moda, usando sapato imensos, o que contribuía para um andar atrapalhado e arrancar risos daqueles que o assistem. Além disso, a face do personagem parece estar maquiada, lembrando a imagem cômica do palhaço.

> Havia algo contraditoriamente imperfeito e incompleto [em Carlitos]: suas roupas e sapatos velhos, a posição de pés, que é igualmente usada pelos bailarinos, a calça larga e o paletó apertado, além da bengala inútil e do bigodinho pitoresco construíram um vagabundo pouco comum. A bem da verdade, esses recursos forjam um atributo de nobreza aos Carlitos/vagabundo. Era uma sátira do chamado “herói burguês” vitoriano e propunha um desafio de um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses misturar-se a uma sociedade composta de valores que lhe eram estranhos ou, até mesmo, incompatíveis. Desajustadamente vestido com a mesma indumentária comum aos respeitáveis, Carlitos/vagabundo, diante da conjuntura temporal em que foi criado, tornou-se uma representação da angústia predominante naquele tempo e provocou a empatia geral (SANCHES, 2012, p. 47).

Os versos do poema e o filme estabelecem o elo pelo fato de apresentarem esse personagem como um ser desajeitado no mundo, que se depara com as mais

inusitadas situações. O filme assim como o poema consegue apresentar está figura sempre de maneira irônica, mas permeada por humor, conseguindo superar as mais inusitadas situações, sempre na busca pela sobrevivência.

A poética Drummondiana apresenta uma preocupação com a recepção do público: “Para dizer-te como os brasileiros te amam/ e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece/ com qualquer gente do mundo - inclusive os pequenos judeus” (ANDRADE, 2002, p.220). A figura do vagabundo, sinônimo de sucesso do cinema e adotado do mesmo modo na poesia, revisita a produção cinematográfica, não para reinventar o Carlitos, mas para reviver e, a partir dele, o “poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos” (ANDRADE, 2002, p.220). No filme **Carlitos**, o personagem principal de Charlie Chaplin, por praticar atividades repetitivas, desenvolve distúrbios psicológicos e acaba parando em um hospício. O filme consegue reunir uma série de críticas ácidas a essa revolução industrial e o tratamento a classe trabalhadora. Carlitos reúne traços dramáticos e cômicos, sobretudo de crítica ao sistema.

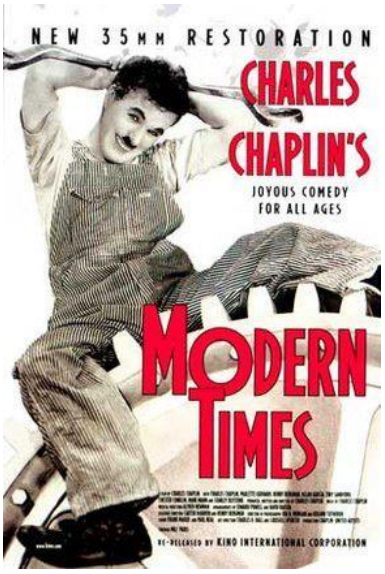

Foto 04: Capa do DVD **Tempos modernos**, 1936.

Envolvido neste ambiente moderno, o capitalismo passa a assumir e ditar os novos rumos, passando a uma busca incessante pelo lucro e a supervalorização das máquinas em relação ao humano. O indivíduo passa nesse contexto por um processo de decadência e desvalorização. A partir daí, apresentam-se questões pertinentes ao

próprio sentido de existencialismo. A capa do DVD do filme sintetiza a mecanização vivenciada no âmbito do trabalho, Carlitos aparece sob as engrenagem de uma máquina, suas mãos e seus pés apoiados sobre eles, transmitindo a ideia de dependência deste elementos para sua sustentação, sua face e seu corpo revelando desconforto, mas sem deixar de construir a imagem deste ser atrapalhado.

Foto 05: (0:03:39) Operários do filme **Tempos Modernos**

Carlitos passa por momentos difíceis nessa sociedade em que vive em constantes mudanças e uma forte industrialização. A câmara percorre panoramicamente a esteira, os operários sofrem a pressão e ao apertar botões, são induzidos a acompanharem o ritmo ditado pela máquina e são controlados pelo chefe que os vê através de câmeras. O filme ressalta a nova era e a necessidade destes trabalhadores produzirem em alta escala. A câmara fixa no olhar dos personagens sobre a esteira e no movimento destes, que são marcados pela velocidade, sinônimo de sua época.

Charlie Chaplin utiliza técnicas tradicionais na composição do filme, os personagens aparecem na maioria das cenas vistos por ângulos normais, poucas vezes, são observados pela câmara um pouco mais alta, isso porque são descritos como indivíduos oprimidos. A capa do filme já demonstra a posição dos personagens, sempre envolvidos em engrenagens ou máquinas, os planos, na sua maioria, são americanos.

O poema **A Flor e a náusea** (1945), também publicado em **A rosa do povo,** se dedica a essa temática tão cara ao cinema de Chaplin. No poema, o eu-lírico rememora os indivíduos que estão inseridos nestas transformações do século vinte, motivados pela constante necessidade de sobrevivência. A presença da memória na

produção poética é um fato que, segundo Sant'anna (1992), repete de maneira criativa, ou seja, reconstrói. Desse modo, a poética Drummondiana estabelece uma releitura destas transformações.

Suas produções narrativas, assim como os versos, são marcadas pela memória e pela presença de aspectos biográficos. Antonio Candido (1989,p.56) comenta sobre o caráter autobiográfico da obra de Drummond: "A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo".

Esse teor heterobiografico da sua obra contribui para sua relevância como um dos maiores escritores de língua portuguesa. O eu-lírico construído por Drummond, em **A Flor e a Náusea,** vive angústias semelhantes a exposta em **Tempos Moderno***s* e em **Canto ao homem do Povo de Charlie Chaplin,** e também constrói críticas ácidas a esse novo sistema. Refletindo as diversas mudanças ocorridas na época, inclusive a divisão de classes, a Revolução Industrial, o capitalismo, entre outros. Notemos:

> Preso à minha classe e a algumas roupas,
> vou de branco pela rua cinzenta.
> Melancolias, mercadorias espreitam-me.
> Devo seguir até o enjôo?
> Posso, sem armas, revoltar-me?
>
> (ANDRADE, 2003, p.27)

O eu–lírico surge como um individuo que está inserido socialmente em uma classe, essas "roupas" dos versos drummondianos são marcas de distinção, mas, além disso, é simbolicamente a representação do lugar deste sujeito na sociedade. Há, no segundo verso, uma oposição de cores: o branco, que é a cor de suas vestes, em contraste ao cinza da rua, expressando a ideia de um ambiente nostálgico.

No terceiro verso do poema, o poeta estabelece um jogo de palavras melancolias/ mercadorias, respectivamente. O sentimento humano, em contato com o mundo industrializado cinza, simbolizando a urbanização e o mundo capitalista das mercadorias. O grande conflito se instaura entre o indivíduo, dotado de sentimentos,

e este mundo moderno, em que o próprio homem passa a ser visto como mercadoria.

O poema **A flor e a náusea** representa bem essa crise existencialista do homem, não apenas o poema **Canto ao homem do povo**, mas outros poemas drummondianos voltam-se para esta questão. O eu-lírico enfrenta mudanças que o atingem individualmente e o angustia, mas consegue, por meio da poesia, fazer com que outros de classes inúmeras, de ruas cinzentas se identifiquem. A sua obra é a voz do menino de Itabira, mas sem dúvida de muitos outros no mundo.

Foto 06: (0:01:13) Ovelhas

Foto 07: (0:01:18) Operários

A primeira cena do filme **Tempos Modernos** é um *close-up,* a câmara fixa na imagem do relógio e os ponteiros se movimentam, representando a passagem do tempo. A cena inicial, em plano aberto, aparece um rebanho de ovelhas entrando rapidamente no curral. Essa imagem traça um paralelo entre um rebanho de ovelhas e os operários que de maneira semelhante caminham rapidamente para entrarem na

fábrica.

Representam bem a nova era, as classes passam a estarem sobre o comando daqueles que detêm poder. Entre as ovelhas brancas, se destaca apenas uma ovelha preta. A cor surge como aspecto de distinção, esta seria na comparação com os operários, o próprio Carlitos, que, de maneira cômica, se envolve em inúmeras confusões, mas consegue driblar o sistema. Seria perfeitamente a resposta ao último verso de **A Flor e a náusea:** “Posso, sem armas, revoltar-me?” (ANDRADE, 2003, p.27). O vagabundo de Chaplin e também de Drummond é um revoltado que consegue sobreviver de maneira cômica as mais diversas situações, a simbologia de um ser desenquadrado socialmente.

Os últimos versos tocam no título do poema que apresenta um choque ao leitor, por usar a imagem da flor que é sinônimo de beleza junto à náusea que representa repugnação e enjoo. Começa a questionar se deve seguir até o repelir e se há uma saída para esta guerra que não cabe armas físicas, a ponto de reconhecer-se sem armas, mas ressaltando a necessidade de revolta, afirmando assim a não aceitação destas transformações.

As produções literárias são permeadas por aspectos dos seus contextos históricos, correspondentes às experiências e aos locais em que estiveram inseridos. Desde os mais saudosistas como **Canção do Exílio** (1846), de Gonçalves Dias, até mesmo os mais modernos, como **No meio do caminho tinha uma pedra**(1924), refletindo assim a história biográfica dos autores. De acordo com Dilthey (1981, p.303):

> Toda história deve compreender as relações contextuais de causa-efeito. O historiador penetra a estrutura do mundo histórico mais profundamente, ao superar os contextos específicos e estudar a sua vida. A religião, a arte, o governo, as organizações políticas e religiosas estabelecem estes contextos que perpassa todos os espaços da história. A forma mais primitiva deste contexto é o curso da vida de um individuo no entorno, dentro do qual ele recebe influências e ao qual ele reage. Já na memória do individuo estas relações estão presentes: o seu curso de vida, as suas condições e seus efeitos.

A presença de aspectos biográficos na obra diferencia-se propriamente da biografia do autor, pois na biografia há uma organização ordenada cronologicamente dos acontecimentos, como comenta Bourdieu (1986). Enquanto na obra de criação, esses fatos despontam, seguindo, não uma ordem cronológica, mas propriamente a

ordem lógica dos fatos, muitas vezes, atendendo à necessidade da narrativa.

O texto, quando tem por finalidade atender a um registro biográfico, segue pontualmente os fatos em uma linha cronológica, já a presença deste na Literatura surge como *flashs* de memória, atendendo a ordem da narrativa ou da poesia. Grillet-Robbe (1984, p.208) diz: "[...] o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório". Sarlo (2007, p. 25) também afirma:

> A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de suas lembranças. A narração também funda uma temporalidade que cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.

Desse modo, a lógica dos acontecimentos e da presença da biografia na obra atende à necessidade do contexto. Mas, ao falar desse sujeito-autor constituído de história, remete-se a este ser formado por memória, e esta não se esgota ao fim de cada acontecimento, mas se acumula ao longo do tempo e ganha nova significações no processo de rememoração dos fatos. Como comenta Sarlo (2007, p.25):

> As narrativas de memória, os testemunhos e os textos de forte inflexão autobiográficas são espreitados pelo perigo de uma imaginação que se instale "em casa" com firmeza demais e o reivindique como uma das conquistas da tarefa de memória: recuperar o que foi perdido pela violência do poder, desejo cuja inteira legitimidade intelectual igualmente indiscutível.

3.2 BALADAS DO AMOR ATRAVÉS DAS TELAS DE CINEMA

O poema **Balada do amor através das idades**, publicado no livro **Alguma poesia** (1930), revela mais uma vez a face do poeta enquanto um "cinemeiro" assíduo. Nesse poema, há a presença do imaginário poético do autor, mas, além disso, há imagens cinematográficas por ele apreciada, que parecem deslocar o leitor até a cena

do filme. Como anteriormente colocado por Le Goff, assemelha-se a um “retorno ao evento”.

Balada do amor através das idades

Eu te gosto, você me gosta
desde tempos imemoriais.
Eu era grego, você troiana
troiana mas não Helena.
Saí do cavalo de pau para matar seu irmão.
Matei, brigamos, morremos.

Virei soldado romano,
Perseguidor de cristãos.
Na porta da catacumba
Encontrei-te novamente.

Mas quando vi você nua
Caída na areia do circo E
o leão que vinha vindo,
Dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

Depois fui pirata mouro Flagelo da Tripolitânia.
Toquei fogo na fragata
Onde você se escondia
Da fúria do meu bergantim.

Mas quando eu ia te pegar
E te fazer minha escrava,

Você fez o sinal-da-cruz

E rasgou o peito a punhal.

(ANDRADE, 2013, p.62).

A primeira estrofe desse poema recorre à memória dos amores impossíveis, ou seja, um casal apaixonado, mas que, por conta de alguns fatores, são impossibilitados de viver esse sentimento. O poema é essencialmente um percurso pela história do cinema, retoma, através do tema amor, diversos filmes que agregam a sua composição grande clássicos da literatura.

O poema inicia rememorando a guerra entre os gregos e os troianos. O narrador apresenta-se como a figura grega e a sua amada como a troiana. O poeta de fato faz uma volta ao passado no momento em que revisita Homero, no ano IX a.C., através da **Ilíada***,* e como tema central a guerra entre os gregos e os troianos. Cunha (2007 p.113) afirma:

> [...] é facilmente identificável o tema da epopeia grega: Helena, a bela troiana, é presentificada nas telas em preto e branco pelas portentosas divas do cinema italiano, ao lado do atlético mocinho de Paris, ou nas imagens de qualquer outro filme que, através da história do cinema, revisitou essas personagens do clássico épico grego, nas muitas versões fílmicas que o assunto mereceu através dos tempos.

O poema de Drummond não só estabelece ligações com a obra épica de Homero, mas vai além, ao dialogar com imagens cinematográficas do filme italiano **La caduta de Troia** (A queda de Troia), publicado em 1911, tendo como diretores Luigi Romano Borgnetto e Giovanni Pastrone.

O filme inicia com a com a chegada de Páris, filho do rei troiano, Príamo. Ele chega ao reino de Manelau e se apaixona por Helena, esposa do rei, fato que desencadeia esta guerra de dez anos. No poema, assim como no filme há a demarcação deste envolvimento, fruto de um sentimento que não mede as consequências: “Eu te gosto, você me gosta”. No filme, este envolvimento ganha áreas de magia.

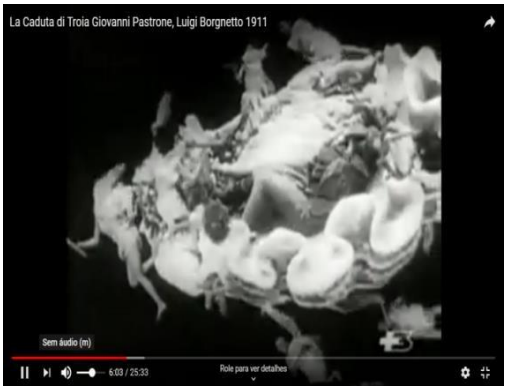

Foto 08: (0: 06:03) Seres semelhantes a anjos

A presença destes seres na obra fílmica contribui para descrever o sentimento dos personagens de maneira forte e mágica. Um amor foge a toda lógica e razão, porém o impedimento para viver este sentimento assemelha-se a outras grandes histórias da Literatura, como o próprio amor entre Romeu e Julieta, criação de Willian Shakespeare. O primeiro momento aparece em um plano médio, o casal apaixonado e um ser divino.

Foto 09: (0:05:38) Ser angelical

Após o casal se beijar, a câmara capta esse ser em primeiro plano, o foco não está na face, mas nas vestes brancas e transparentes. A roupa deste ser divino assemelha-se a asas de anjo e está encobre o casal durante o beijo, trazendo ao enredo a ideia de uma proteção, mas ao mesmo tempo a fragilidade e o risco deste sentimento.

Na cena seguinte, surgem vários anjos em um quadro fixo, voando em um fundo negro, destacando bem este ar exalado por um sentimento proibido. “Eu era grego, você troiana” (ANDRADE, p.62, 2013), estes versos revelam a complexidade deste sentimento não apenas por serem de nações distintas, mas por, a partir deles, marcarem o futuro bélico de dois povos.

Foto 10: (0:01:45) Fuga de Helena

A cena da fuga de Helena do reino de Manelau é demarcada pela velocidade do galopar do cavalo. Este mesmo animal que possibilita a fuga, tempos depois, será sinônimo da derrota para os Troianos. A câmara percorre em um plano aberto, vê-se distanciar a charrete e a figura feminina com roupas claras e a cabeça envolta por um véu.

Foto 11: (0:15:40) Cavalo presente dos gregos

O filme ressalta bem o declínio dos troianos, afirmando em quadros fixos que compõe todo o filme a imagem do cavalo, o típico “presente dos gregos”, estratégia usada para representar a paz, mas que revela o golpe final a estes que recebem com alegria e comemoram o fim da guerra. Ao esconder o exército grego, retomam aos versos: “sai do cavalo de pau/ para matar seu irmão/ Matei, brigamos, morremos” (ANDRADE, 2013, p.62). Esses últimos versos da voz ao eu-lírico apaixonado expõem este amor, causador da morte de um povo.

A História é ressignificada na Literatura por um processo de rememoração, o passado é revisitado, ganhando outras significações e possibilitando novas leituras. Na segunda estrofe, o tema central passa a ganhar outro contexto, marcado pelo cristianismo em Roma:

> Virei soldado romano,
> perseguidor de cristãos.
> Na porta da catacumba
> encontrei-te novamente.
> Mas quando vi você nua
> caída na areia do circo
> e o leão que vinha vindo,
> dei um pulo desesperado
> e o leão comeu nós dois
>
> (ANDRADE, 2006 p.63)

O que liga essa estrofe mais fortemente à memória cinematográfica é justamente o final dela: “o leão comeu nós dois”. Segundo Cunha (2007, p.63), vários filmes como o clássico **Quo Vadis** (1951), filmes de gladiador ou até mesmo de heróis cristãos. Esse “herói moderno”, típico da indústria hollywodiana, ágil e viril, ainda continua tendo um empecilho para viver esse amor: o pai da moça, “aquele que não faz gosto”, resquício da cultura patriarcal. Porém, ele apresenta-se como um ser evoluído, o herói do cinema que viveu todas as fases, desde a mais arcaica ao agora, “eu, herói da Paramount”. Fato bem demarcado da passagem do tempo, pois Paramount é um dos principais estúdios de cinema dos Estados Unidos, fundado no período que houve o *boom* de filmes. Observemos (CUNHA 2007, p. 114):

> Essa “Balada do amor através das idades” poderia ser bem mais uma

> “Balada do amor através do cinema”. A narrativa cinematográfica refazendo as idades do narrador lírico: da ficção histórica do cinema de aventuras-pirata, gladiador, espadachim-à idade adulta do mundo real em que o herói moderno, pratica ações “reais”- dança, pratica boxe, rema, tem dinheiro no banco, vence a animosidade do pai – consegue efetivar o *happyend*, real-imaginário do cinema. Presentificando um possível final feliz na vida real, o de casar-se com a mocinha.

Ao cantar o amor nesse poema, Drummond consegue estabelecer um percurso histórico do cinema, como bem afirma Cunha (2007), ele consegue estabelecer as idades temáticas do cinema por meio do poema **Baladas de amor**. O eu-lírico, como ser imortal, acompanha a evolução de cada fase, seguindo uma cronologia que atravessa desde os primórdios do cinema.

Esse revisitar o passado cinematográfico do **Quo Vadis** 1951 adaptando a o romance de Henryk Sienkiewicz, de 1895. Essa adaptação conseguiu um enorme sucesso, sendo uma das primeiras produções de longa metragem que revisita a história do Cristianismo e as perseguições enfrentadas pelos primeiros cristãos.

Quo Vadis foi um filme de sucesso de bilheteria também no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. É a história do regresso de Roma de um vitorioso confronto, o general Marcus Vinicius se apaixona por Lígia, ele a recebe de Nero como prêmio, pois Lígia é escrava de guerra. A história é construída neste conflituoso ambiente, o Cristianismo começa a ser alvo de perseguição. Ligia, adepta ao cristianismo, opta por influenciar Marcus também a aderir a religião. Nero decide queimar Roma para construir outra cidade e a culpa fica sobre os cristãos que sofrem as punições deste severo rei.

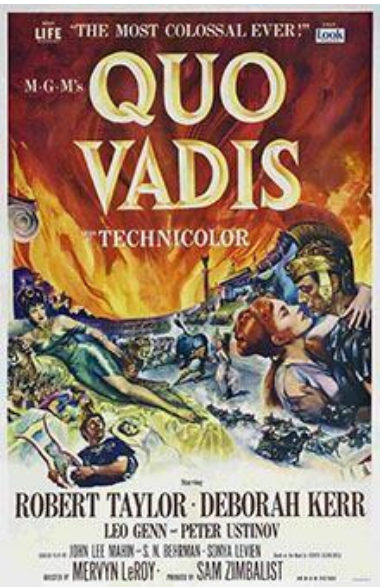

Foto 12: Cartaz do filme **Quo Vadis,** de 1951

Os primeiros versos da segunda estrofe do poema **Balada de amor através das idades** dialogam diretamente com o filme **Virei soldado romano/ Perseguidor dos cristãos**. O amor de Marcus e Lígia é marcado por esta perseguição do Rei Nero à religião cristã. Quando Lígia é colocada a disposição o general Marcus Vinicius, por não aceitar inicialmente esta condição, decide fugir para as catacumbas juntos com outros cristãos: “Na porta da Catacumba encontrei-te novamente” (ANDRADE, 2006, p.63).

Os versos de Drummond conectam-se a história do filme, o reencontro na catacumba marca o amor desta jovem submissa a este general que, após a perseguição de Nero aos cristãos e a decisão de destruí-los, resolve defender Lígia e sua família da destruição anunciada. Esse enredo revela a prevalência do casal inserido neste contexto de guerra e de conflitos religiosos.

Foto13: Marcus Vinicius e Ligia do filme **Quo Vadis**

O casal Marcus Vinicius e Ligia, assim como Helena e Paris, vivem típicos amores Shakespeareanos, sentimentos marcados por conflitos e impedimentos para que sejam concretizados. As duas estrofes seguintes do poema continuam a surgir personagens e histórias de amores conflituosos, mas que continuam envolvidos pela religião cristã.

A quarta estrofe revista alguns filmes sobre piratas, em específico, um pirata mouro que é morto por uma moça: “Você fez o sinal da Cruz/ e rasgou o meu peito a punhal’’ (ANDRADE, 2006, p.63). A estrofe se compõe por palavras típicas de filmes piratas, signos imágeticos: “pirata”, “Tripolitânia”, “fragata”, “bergantim”, “mouro”, “flagelo”. Os lugares-comuns da estrofe-filme enviam para um insuspeitado final – o suicídio do casal amoroso: o que não tem nada de lugar-comum (CUNHA, 2007, p. 114).

A memória cinematográfica de Drummond certamente nestes versos revisita a filmes como **O pirata negro,** de 1926. Após a destruição de um navio mercante por Piratas, Douglas, o único sobrevivente, jura vingança. Achando a oportunidade de oferecer seus serviços aos piratas, acaba matando o capitão, tornando-se o novo líder. Mas tudo torna-se complicado para ele ao invadir um navio e encontrar uma rapariga por quem se apaixona e tenta protegê-la dos seus homens, dificultando sua situação e seu propósito.

Foto 14: (0:49:31)Cena do filme **O Pirata Negro**

O pirata negro marca seu destino pelo desejo de vingança, mas esse amor proibido muda completamente seus planos. Os versos de Drummond apresentam: “Mas, quando ia te pegar e te fazer minha escrava”. Essa estrofe, mais uma vez, apresenta o amor tendo empecilho para que se realize pelo uso da conjunção adversativa.

A penúltima estrofe faz revisita a vários filmes que se dedicam a tratar da Revolução Francesa, uma temática que interessa o cinema desde os primeiros tempos, tanto na Europa quanto na América. Mais uma vez, o poeta finaliza com esse final trágico para o amor, pois a moça ao decidir ser freira e ele insistir “pulando o muro do convento”, acaba parando na guilhotina.

4 CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: AS LENTES DO CINEMA E O DIÁLOGO DE TRANSMUTAÇÃO EM O PADRE, A MOÇA

O pensamento comparatista nasce para a Literatura, a partir do momento em que surge mais de uma produção literária, permitindo assim o estabelecimento de comparação. A Literatura e o Cinema não foram diferentes, possibilitaram a muitos perceber a riqueza dos possíveis diálogos. Na década de 60, essa relação se fortaleceu ainda mais, marcada por dois movimentos: O Cinema Novo e o Modernismo.

A década de 60 marca a história do cinema brasileiro. Com ares de uma grande revolução, viria inovar a forma de produção cinematográfica, deixando de lado os modelos clássicos. Se, até então, o que se tinha eram filmes cheios de elementos artificiais, o Cinema Novo vem justamente em um caminho inverso, assim como fez o Modernismo literário, mostrar a cara brasileira e denunciar as mazelas sociais, elementos pouco explorados pelo cinema nacional.

O movimento Cinema Novo, na década de 60, envolve os cineastas brasileiros que se preocupavam com os rumos do cinema nacional popular e, entre eles, Joaquim Pedro de Andrade. No ano de 1965, o diretor entrelaça sua produção à literatura ao adaptar **O padre, a moça,** originalmente, um poema lançado no livro **Lição de Coisas**(1962). Um poema narrativo que conta a história de um amor entre um padre e uma moça e a fuga dos mesmos para poder viver esse sentimento. Glauber Rocha (2004, p.82) comenta:

> Joaquim Pedro, numa linha que o desloca para o time dos grandes cineastas- Carl Dreyer, Robert Bresson, Resnais, Bergman- ou seja dos grandes intimistas, elabora na *mise-en-scène*, no estilo, o seu ritmo e sentido poético: propõe a reflexão, a partir do seu clima. Lança abertamente, sem recursos e sem filigranas, um mundo transfigurado à análise e à contemplação, em última instância à experiência estética, tão rara no Brasil, a não ser no próprio Drummond ou em Cornélio Pena, afins do gênero e aos quais Joaquim se equipara.

O diálogo entre o poema de Carlos Drummond de Andrade **O padre, a moça** e o filme **O padre e a moça***,* de Joaquim Pedro de Andrade se dá pelo fato de ambos retratarem a história de um padre e uma moça que são envolvidos por um “negro

amor”, sentimento que não tem espaço na sociedade que fazem parte. Eles decidem fugir para viver esse amor longe dali, porém os personagens são também parte da cultura que estão inseridos e não conseguem, mesmo longe, viver livremente sem condenação e, com o tempo, resolvem voltar para o local de onde fugiram e acabam perseguidos e mortos, pelo fogo, em uma gruta.

A análise observa a relação entre o poeta Carlos Drummond de Andrade e o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, na adaptação **O padre e a moça,** que será analisado a partir da personagem Mariana, como figura tentadora, símbolo de Eva, pois ela consegue induzir o padre a romper com o celibato se entregando à tentação, conforme a tradição judaica-cristã de demonização da mulher.

Joaquim Pedro de Andrade nasceu em 25 de Maio de 1932, no Rio de Janeiro. Filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade e Graciema Prates de Sá. Desde cedo, foi envolvido por ares inovadores e, em especial, pelo Modernismo. A sua casa na Rua Melo e Silva estava sempre cheia de grandes nomes:

> Frequentadores assíduos do local, podemos citar: Manoel Bandeira (que veio a se tornar padrinho de crisma de Joaquim Pedro), Lúcio Costa, Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer e Carlos Drummond de Andrade. Todos se ligariam de alguma forma a Joaquim Pedro e teriam grande importância no desenvolvimento de suas ideias e de sua produção cinematográfica (MALAFAIA, 2010, p. 02).

A ligação do jovem cineasta com seu pai contribuiu também para a escolha das obras literárias a serem adaptadas. Estas homenageavam grandes ícones da cultura brasileira, que, de acordo com Escorel (2005), nomes como Gilberto Freire, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e o próprio Mário de Andrade estavam inclusos entre os amigos do senhor Dr. Rodrigues.

Joaquim Pedro, mesmo jovem, nos anos de 1957-1958, estava reunido em bares de Copacabana, discutindo o rumo que o cinema brasileiro seguiria a partir daquele momento. A literatura já havia despontado com ares de inovação, enquanto isso, os jovens articulavam ideias para movimentar, ou melhor, inaugurar o cinema nacional. Segundo Ramos e Miranda (2004), o cineasta inaugura sua trajetória com os filmes **Cinco vezes favela** (1962) e **Couro de Gato** (1960). Mas, é em 1965 que mais uma vez os seus caminhos se cruzam com o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, por meio da produção de **O padre e a moça**.

O poema **O padre, a moça** foi publicado em 1962, no livro **Lição de coisas**, constituído em dez atos. A obra é marcada pelo amor sufocado pela tradição religiosa e, além disso, pela reafirmação do poeta como uma alma modernista. Ele retoma o uso dos versos livres, colocando em cada verso imagens e sensações. Vejamos o que Marques (2010, p.91) comenta sobre o livro:

> O fato é que **Lição de coisas** inaugura mais uma fase na trajetória de Drummond, representando um corte em relação à poesia filosófica, aristocrática e classicizante dos livros da década anterior. [...] E a reabertura aos fatos contemporâneos provoca, necessariamente, um retorno ao passado- que em Drummond, como se sabe, sempre foi reconhecido como base (“explicação”) para a matéria presente.

O título do livro drummondiano dialoga bem com o poema **O padre, a moça.** *O* termo lição expressa, em muitos contextos, a ideia de aprender, ou ainda pode significar punição. É interessante o diálogo estabelecido entre o título e o poema, como afirma Merquior (1976), **O padre, a moça** funciona como página mestra do livro. O título do livro e o poema transmitem ao leitor a ideia de lição, por meio da existência de um amor caracterizado como proibido. Villaça (2010, p.114) afirma o seguinte a respeito do livro:

> O livro **Lição de coisas** (1962) singulariza-se bastante na trajetória de Drummond: como sugere o título, em sua ambiguidade, é uma avaliação de coisas aprendidas e de coisas ensinadas. Nesse balanço dos temas, estilos e perspectivas já trabalhados, o poeta contempla sua linha de enigmas, associados ao amor problemático (“Destruição”), ao estranhamento de si mesmo(“O retrato mal sim”),às palavras evasivas (“F”)

Experimentação é a palavra que move os autores. Drummond inova na direção temática, resgata o verso livre e a fala coloquial, traços fortes que marcam o Modernismo. Ele experimenta a linguagem como imagem metafórica, cria neologismos e além de tudo estabelece uma nova articulação da sintaxe. Joaquim Pedro, atendendo ao momento vivenciado pelo cinema nacional, ousadamente, inova ao adaptar um poema. Enquanto a grande maioria adaptava romances narrativos, ele marca seu lugar como o “bom filho” do Cinema Novo. Por meio da sua produção, atende ao que Glauber Rocha (2004) afirma como “cinema de autor”.

O grande crítico do Cinema Novo defende que esse modelo estético deveria ter como princípio a demarcação no cinema. *O* “cinema de autor” propõe não apenas um movimento de defesa a ideais políticos e produção de filmes com baixo orçamento, mas um movimento de ruptura, assemelhando-se ao próprio Modernismo, fator comum entre o Cinema Novo e o Modernismo fator que contribuiu para a adaptação de inúmeras obras modernistas na década de sessenta. Observemos (FIGUEIRÔA, 2004, p.32):

> Para os cineastas, o que era verdadeiramente novo na sua relação com o cinema de autor era a possibilidade de mudar a realidade brasileira na qual estavam inseridos. Eles podiam abordar livremente não importa que tema, pois isso, segundo eles, reconduzi-los-ia necessariamente a uma ação que todos tinham em comum. Para eles, o Cinema Novo não era um cinema fechado ou dirigido para certas peculiaridades sociais ou políticas, mas uma arma ideológica para melhor conhecer a realidade na qual viviam.

A novidade defendida pelo cinema da década 60 não se afirma por ideais políticos, mas por uma revolução estética que envolve a forma, assumindo caráter de expressão arte a partir daquele momento. Produções como **Vidas secas** e **Deus e o diabo na terra do sol** (1964) percorrem a terra, refletindo a condição do homem como ser vulnerável às condições por ela oferecidas. O filme de Glauber Rocha traz como cenário o Nordeste brasileiro, apresentando os personagens Manuel e sua esposa Rosa, que partem rumo a cidade para vender alguns gados e com o dinheiro conseguir comprar um pedaço de terra.

Mas o mesmo elemento que castiga o Fabiano de **Vidas Secas** também massacra Manuel e sua esposa. A seca surge como elemento destruidor. Os bois que são levados por eles acabam morrendo no percurso o que despertará uma grande fúria no coronel, proprietário dos animais, que acaba sendo assassinado por Manuel, que passa agora a fugir na companhia de Rosa.

A seca como sinônimo de miséria é o elemento que marca as duas obras: **Vidas secas** e **Deus e o Diabo na terra do sol.** Glauber consegue, por meio de seus planos abertos, passear por esse Nordeste devastado e trazer os mais diversos cenários brasileiros, que vão desde o Nordeste às ruas cinzentas de São Paulo. Vejamos (OLIVEIRA; PAVÂO, 2011, p.187):

> O sertão tornava, dessa maneira, o símbolo máximo da identidade nacional, pois representava o que havia de mais genuinamente brasileiro. E muito embora evidenciasse as desigualdades sociais e miserabilidade do país que deveriam ser superadas, também aparecia como o ícone maior da brasilidade capaz de descrever a história da nação com suas riquezas culturais e contradições. E são justamente estas contradições que a imaginação e narrativa glauberianas procuram colocar em evidência.

Glauber Rocha consegue atender aos propósitos do movimento, não apenas pelo fato de aderirem temáticas voltadas ao social, mas pela composição estética das suas produções, demarcando desde o enquadramento, a escolha do ambiente e as tonalidades, o espaço, não apenas como diretor, mas como “autor de seus filmes”.

O novo aderido pela estética de Joaquim Pedro em **O padre e a moça**, para muitos, causa estranhamento, tido por muitos como um filme incompreendido, mal aceito e censurado. Segundo Escorel (2005, p. 89), desde os primeiros filmes, observando por um olhar crítico, Joaquim Pedro faz uso da adaptação literária não como uma transposição fiel, mas como uma reelaborarão crítica. No filme **O padre e a moça,** há inúmeros acréscimos, comparando ao poema, além de personagens assumirem posições distintas da obra literária. Mas, ainda assim, mantém uma relação tênue com o poema. Vejamos (ESCOREL, 2005 p. 89):

> Assim, **O padre e a moça** guarda relação tênue com o poema de Carlos Drummond de Andrade, o que talvez tenha levado Dr. Rodrigo a sair da primeira exibição do filme com uma expressão de desalento. [...] Já em **Macunaíma**, por menos fiel que seja ao original, ainda não prevalece de todo a irreverência da personalidade criadora de Joaquim, que iria se afirmar com nitidez a partir de **Os Inconfidentes**.

A produção de **Macunaíma** seria a possibilidade do filho reconciliar com o gosto cinematográfico de Dr. Rodrigo, seu pai, como afirma Escorel (2005), porém, antes da conclusão do filme o seu pai falece. Mas, a partir deste momento, as produções passaram a despontar sem medo da repercussão dos temas.

O contexto político em que se encontrava o cineasta estava cercado pelas inflexões políticas e censuras. O filme **O padre e a moça**, tido como um filme que desafia a compreensão, já **Macunaíma** surge como “a grande promessa de um consumo de massa” (ESCOREL, 2005, p.88). Para Escorel (2005) o próprio Joaquim

Pedro afirma que entre **O padre e a moça** e **Macunaíma** há a passagem de “um filmem negativo sobre a negação” para “a explosão de tendência positiva”.

O padre e a moça é um filme marcado por elementos que buscam a aproximação com a linguagem, por meio de elementos como a sonoridade, mas muitas vezes na ausência dela, também criado pela luz no ambiente, nas personagens e na condução lenta das cenas. Apesar de todas as críticas sofridas pelo filme, Glauber Rocha (2004, p.83) destaca algumas riquezas que compõe a produção de Joaquim Pedro:

> Joaquim Pedro aciona um canto livre do amor, um amor que se faz da tortura e da impotência, da negação e do silêncio, um amor do que não se afirma pela morte: pois é não, para uma moral de tal sociedade, o amor da moça pelo padre, da moça que para escapar arrisca a fuga pelo caminho mais proibido, o amor do padre.

Joaquim Pedro e Carlos Drummond de Andrade possuem ligações, não apenas pela adaptação fílmica da obra literária, mas por adotar traços memorialísticos. Assim como o poeta mineiro, que em seus poemas revela-se cinéfilo, pela presença de aspectos biográficos. Joaquim Pedro, ao subverter o conceito de adaptação, insere em suas produções outros conceitos dotados de complexidade, centrados em aparatos memorialistas.

O poema de Carlos Drummond de Andrade **O padre, a moça** publicado entre os 33 poemas do livro **Lição de Coisas** é constituído pelos gêneros lírico e narrativo. O título do poema apresenta um teor fortemente expressivo, pois sua construção sintática exclui a conjunção aditiva “e”, substituindo-a por uma vírgula. Não por acaso o poeta utiliza esse recurso, mas para transmitir uma imagem ainda mais forte do sentimento existente entre esses dois seres que é uno, envolvidos pela angústia, que envolve todos os outros poemas da obra **Lição de coisas**. Observemos (SILVA, 2011, p. 51):

> O eu-lírico, por todos os poemas dessa obra trará em si toda angústia que envolve sua existência, fator que o conduzirá, por meio da memória, à dor ou reclusão num passado capaz, a um só tempo, de atormentar e alentar. Essa produção de “eus líricos” se condensará na figura emblemática do padre na seção Ato, revelando a dor de um homem diante da angústia em ter de lidar com seus próprios entraves. O padre, na verdade, revela toda a pequenez humana diante das

> agruras da existência, assim como questiona os poderes divinos que supostamente podem livrá-lo dessa essência imersa no desalento.

O poema mais longo do livro **Lição de coisas** é estruturado em dez atos, que narram a história de amor deste dois seres que não encontram espaço, desde o título do poema, apresentando a separação deles pelo uso da vírgula. Joaquim Pedro ousa mais ao usar o título de maneira quase homônima, mas fazendo uso da conjunção aditiva “e”, **O padre e a moça**. Esse “e” aditivo traz não apenas uma releitura do título, mas sintetiza a nova roupagem que o poema de Drummond receberá no cinema de Joaquim Pedro. A alteração do título quebra a ideia de unidade, dando uma maior autonomia a cada personagem para expressar suas individualidades.

No poema, as ações são, em sua maioria, demarcadas pelo padre, enquanto a moça é conduzida ao “negro destino” do padre, não apresentando atitudes próprias apenas seguindo-o. Eles de fato se comportam como uma unidade errante. Já no filme, há uma demarcação de duas personalidades que são apresentadas e uma inversão, sendo o padre que agora passa a seguir a um “negro destino”, conduzido pela moça de Joaquim Pedro.

> O padre furtou a moça, fugiu
>
> Pedras caem no padre, deslizam.
>
> A moça grudou no padre, vira sombra,
>
> aragem matinal soprando no padre.
>
> Ninguém prende aqueles dois, aquele um
>
> negro amor de rendas brancas.
>
> Lá vai o padre, atravessa o Piauí, lá vai o padre,
>
> bispos correm atrás, lá vai o padre, lá vai o padre,
>
> a maldição monta cavalos telegráficos,
>
> lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,
>
> diabo em forma de gente, sagrado.
>
> Na capela ficou a ausência do padre
>
> E celebra a missa dentro do arcaz.
>
> Longe o padre vai celebrando vai cantando todo amor é o amor e ninguém sabe onde Deus acaba e recomeça.

(ANDRADE, 2012, p. 24)

O poema inicia aonde o filme, praticamente, encerra. Essa composição complexa adotada por Joaquim Pedro lhe permitiu criar um início para essa história, até chegar o momento da fuga. O filme inicia com a chegada do novo padre, enquanto o poema, com os versos narrando a fuga: “pedras caem sobre o padre”. Esse segundo verso do primeiro ato usa a simbologia da pedra como condenação, os próprios elementos da natureza condenam essa prática. No filme, o cenário é marcado por rochas, que servem como molduras aos quadros, há uma escassez de movimentos, os únicos estão sempre em Mariana, mesmo assim, no interior dos planos. A luz natural embelezará todo o filme. Desde o início, na chegada do padre, pode-se observar o cineasta demarcando o silêncio e ecoando apenas a primeira música desta composição melancólica que compõe o longa metragem. Ele chega à cidade montado a cavalo e a câmara acompanha passo a passo, ao tempo em que um coral entoa a música que soa juntamente com os passos dos animais.

Foto 15: (0:01:31) Cena da chegada do padre

O padre, encenado por Paulo José, é uma figura tímida que pouco fala, apenas responde. Silêncio é uma das grandes marcas da obra fílmica, diferente do poema que é dinâmico, como comenta Marques (2010, p.94): “Enquanto peça narrativa, **O padre e a moça** procura a dinâmica e a objetividade próprias do cinema; já o filme de Joaquim Pedro, num movimento contrário, sai em busca da intimidade e do silêncio da poesia”.

O silêncio é adotado no filme, não apenas por ser uma obra adaptada de um poema, Joaquim Pedro faz uso do silêncio para reforçar o drama dos personagens, que estão sempre em enquadramentos que transmitem a asfixia propiciada pelo drama social vivido. No filme, a personagem que aparece o maior número de vezes se expressando por meio da fala é Mariana, pois ela reivindica e questiona. Vejamos o que Silva (2007, p. 08) comenta sobre o silêncio no filme de Joaquim Pedro:

> Tentando enfatizar a ideia de drama dos personagens, o cineasta procura criar um ar de aprisionamento, asfixia e tristeza. Isso pode ser percebido em diversos elementos: cenário decadente, pouca utilização de trilha musical, longos silêncios dos personagens, ausência de diálogos.

O eu-lirico apresenta-se tão envolvido pela cultura e pelas coesões sociais que demarca, desde os primeiros passos do padre, a sua condenação, o sentimento descrito como, “um amor sujo”, proibido e condenado “negro amor de rendas brancas”. Apesar de ser amor, ainda que no interior dos personagens tenham rendas branca, em seu exterior, essas rendas apenas servem para acentuarem essa negritude de um sentindo negativo. No verso “Ninguém sabe onde Deus acaba e recomeça”, há uma oscilação da voz do eu-lírico que parece estar confuso diante do sentimento daqueles dois e consegue reconhecer a possibilidade da presença de Deus, ainda que seja confusa ou não encontrada.

A sociologia apresenta um conceito que servirá de norte para compreender a complexidade em que se instauram os conflitos vividos por esses personagens de Drummond, adotados pelo Cinema Novo de Joaquim Pedro. As “representações coletivas”, termo criado por Emile Durkheim, conseguem separar os pensamentos coletivos dos pensamentos individuais, mas lembrando que o individual está sempre permeado por coerções do coletivo. Notemos (DURKHEIM, 2007, p.13):

> É fato social toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior, ou ainda, toda maneira de fazer que é geral na extensão de uma sociedade dada e, ao mesmo tempo, possui uma existência própria, independente de suas manifestações individuais.

A fuga é um elemento presente em ambas as obras “O padre furtou a moça, fugiu” (ANDRADE, 2012, p.24). Mas, no filme, ganha um teor psicológico, pois é

construída como um deslocamento geográfico. No entanto, o padre não consegue libertar-se de si mesmo, pois seus princípios morais e religiosos condenam a sua ação, apesar de estar longe do local que desenvolvia seu oficio religioso “Onde pousa o padre”; “é amor- de- padre”, mas seus pensamentos o acompanham impregnados de outras vozes o que tenciona e geram o conflito.

Segundo Marques (2010), esse trecho cheio de perguntas parece fornecer ao poema um caráter de angústia metafísica. O remorso envolve o personagem, em cada verso do poema parece soar uma alma sufocada e condenada, não apenas por uma sociedade, mas por si mesmo. Joaquim Pedro intensifica ainda mais essa angústia dos personagens ao tornar o caminho que percorrem um local de indecisões e desencontros, aparecendo no filme, não como um local de continuidade, mas casa perfeitamente como símbolo de incertezas enfrentadas pelos personagens, principalmente pelo padre:

Foto 16: (0:57:57) Cena daFuga

Os planos abertos em que os personagens percorrem o trajeto da fuga demarcam por ângulos que constantemente ressaltam limites, trechos curtos. A estrada não aparece como caminhos a serem percorridos, mas sempre com obstáculos a serem superados. Joaquim Pedro parece revisitar os versos de Drummond: “No meio do caminho tinha uma pedra”, para elaboração destas cenas. Enquanto em outros filmes dos anos 60, de acordo com Marques (2010), a estrada representa o caminho para a transformação.

O caráter humano do padre aparece no poema com leves impressões barrocas: “diabo em forma de gente, sagrado” (ANDRADE, 2012, p.24), nas quais essa figura

religiosa surge envolvida em contradições. A contradição é estabelecida pelo fato da religião criar em torno do padre a imagem de figura sagrada, desvinculando da condição humana, passa a ser adjetivado como “diabo em forma de gente” continua a ser compreendido no campo do sagrado, no entanto não mais como a figura pura do padre, mas como algo negativo, figura do mal.

A moça de Drummond diverge da moça de Joaquim Pedro, pois não é descrita apenas como o pecado do padre, mas ela transforma-se em reza: “e a moça vai dentro dele, é reza de padre” (ANDRADE, 2010, p. 24). A perseguição é tão grande que diversos elementos os perseguem: exércitos, patrulhas, helicópteros e a natureza, mais uma vez, como no primeiro ato, aparece como elemento presente: “O padre recebe bênçãos animais, ternos relâmpagos/ douram a face da moça”. A benção que recebem não está vinculada ao divino, mas aos animais, esses que, para a cultura cristã, segundo Singer (2004), são seres sem alma, pois a consciência está diretamente ligada à alma. Os animais, ao abençoarem esse amor, colocam esse sentimento como algo movido pelo instinto, aproximando o homem ao caráter animal, negando a sua consciência, agindo movido pelo desejo e totalmente despreocupado com a ideia de salvação.

> E o padre não perdoa: lá vai
> levando o Cristo e o Crime no alforje
> e deixa marcas de sola de poeira.
> Chagas se fecham, tocando-as,
> filhos resultam de ventre estéril
> mudos e árvores falam
> tudo é testemunho.
> Só um anjo de asas secas, voando de Crateús,
> senta-se à beira-estrada e chora
> porque Deus tomou o partido do padre.
> (ANDRADE, 2012, p. 24)

A imagem do padre se destaca em relação a moça do poema, pois ela aparece como parte dele. O segundo verso do terceiro ato ressalta bem a imagem conflituosa

do pároco, a oscilação dessas duas condições, enquanto seu exterior reflete a ideia de um homem que deveria, por amor a Cristo, negar sua condição humana. Seu interior grita por meio dos silêncios do filme o peso do crime cometido contra o próprio "Cristo" por conta dessa ligação com a igreja que agora se encontra vazia e contra a multidão de fiéis:

Foto 17: (1:04:16) **O padre a moça**

Eles, agora vistos por um *mediumshot* (plano médio), aparecem no quadro com olhares desfocados, parecem transparecer nos olhos o crime. O padre diz a Mariana, depois de questionado sobre o possível abandono: "Não posso viver para uma pessoa só". Mesmo inserido no processo de fuga e não mais cabendo no modelo que a sociedade o impõe, ele está deslocado, pois não consegue se vincular a uma nova realidade.

> [...] que não leve outras meninas
> para seu negro destino
> ou que as leve tão de leve que
> ninguém lhes sinta a falta,
> amortalhadas, dispersas
> naescureza da batina.
> Quem tem sua filha moça
> padece muito vexame; contempla-se

> numa poça de fel em cerca de arame.
>
> (ANDRADE, 2012, p. 24)

No filme, Mariana pede que o padre se distancie “desta roupa preta”/ “escureza da batina”, o negro destino do poema de Drummond. O eu-lírico pede ao padre que “não leve outras moças”. Isso afirma, mais uma vez, ele como aquele que conduz as ações. A religião aparece como meio limitador das ações humanas. Há um momento de crise vivenciada pelo padre, ele diz: “Deus é espinho. E está fincado [...] No ponto mais suave deste amor”. A figura divina em sua onipresença parece persegui-lo em todos os lugares, até mesmo dentro dele, dentro deste sentimento. Deus como espinho, aquele que incomoda e tira a paz, ou seja, o empecilho para viver livremente o sentimento.

A moça aparece como acalento e sinônimo de sedução “A moça, beija a febre do seu rosto”. Surgem questionamentos, por meio da voz da moça, um grito da alma angustiada, transmitindo o conflito que os envolve: quem é o culpado? A moça que o seduziu? Ou o padre roubou a sua pureza? Vejamos:

> – Padre, me roubaste a donzelice ou fui eu que te dei o que era dável?
>
> Não fui eu quem te amei como se ama Aquilo que é sublime e vem trazer-me, rendido, o que eu não mereciamas amava? Padre, sou teu pecado, tua angústia?
>
> Tua alma se escraviza à tua escrava?
>
> És meu prisioneiro, estás fechado
>
> em meu cofre de gozo e de extermínio, e queres liberar-te? Padre, fala!
>
> ou antes, cala. Padre, não me
> digas que no teu peito amor
> guerreia amor,
>
> e que não escolheste para sempre
>
> (ANDRADE, 2012, p.25).

Os versos dialogam perfeitamente com o momento do filme em que Mariana decide parar no meio da fuga. A câmara foca nos movimentos e nas ações dela, e o padre volta-se para ela e a encontra sentada no chão. Depois dele afirmar que não podem se envolver, tenta erguê-la e ela o beija forçado. Ele se encontra impulsionado

a negar o que sente, recusando esse beijo que soa como os versos: “Em meu cofre de gozo e de extermínio, e queres libertar-te?”

Foto 18: (1:05:00) **O padre e a moça**

No sexto, sétimo e oitavo atos, os dois são envolvidos por um clima de desejo. Ambos se permitem viver e concretizar o ato sexual. Drummond descreve de maneira sutil, enfocando desde o primeiro ato o desejo. Ao narrar o ato sexual, não transmite a ideia de prazer, pois o ato é sucedido do sentimento de culpa. Marques (2010, p. 94) afirma: “É como se o poeta buscasse “para além do pecado”- ação considerada má e produtora de remorso- “uma zona em que o ato é duramente ato”, como se lê na sexta parte do poema”. Vejamos:

> Ao relento, no sílex da noite,
>
> os corpos entrançados transfundidos sorvem o mesmo sono de raízes
>
> e é como se de sempre se soubessem uma unidade errante a convocar-se
>
> e a diluir-se mudamente.
>
> (ANDRADE, 2012, p.28)

Foto 19:(1:06:49) O momento de entrega em **O padre e a moça**

Joaquim Pedro, no seu filme-poema, preocupa-se em manter sua íntima relação com a poesia e torna o momento ápice de seu enredo. A cena em que o padre parece degustar devagar a moça, lembrando a ideia do rito ocorrido na celebração da missa, momento em que o corpo de Cristo é ingerido lentamente e, a partir dele, o homem é induzido a refletir sobre sua própria condição humana. Mariana está na condição desta hóstia doce que, a medida que ele degusta, se torna amarga.

O nono ato narra o processo de fuga e transmite a imagem do padre e da moça cansados da fuga: “E de tanto fugir já fogem não dos outros/ mas de sua mesma fuga a distraí-los/ Para mais longe, aonde não chegue a ambição de chegar” (ANDRADE 2012, p.28). Observemos a cena do filme, no momento do contato carnal dos personagens:

Foto 20: (1:06:55) Momento do ato sexual em **O padre a moça**

A face do padre, agora colocada em primeiro plano, apresenta a angústia que

o consome e o leva as últimas consequências desse sentimento condenado que contribui para o teor de filme negativo do longa metragem de Joaquim Pedro. Um olhar voltado para o chão, sempre fugindo de olhar fixamente para a câmara, o corpo de Mariana é exaltado pelas lentes que percorrer a brancura do seu corpo, destacando os lábios dele sobre a brancura das costas da moça.

O último ato assemelha-se ao filme, quando eles voltam para o lugar de onde fugiram e, mais uma vez, essa estrada surge como símbolo de retrocesso. O décimo ato, de maneira metafórica, transmite um fim por meio da condenação. A gruta é o local em que recebem sua sentença: “Entram curvos, como numa igreja” e parecem estarem ajoelhados em sinal de arrependimento. O desfalecer dos personagens afirma que, apesar de se amarem, não há espaço para esse sentimento nesta sociedade e eles, como parte também dela, não conseguem lidar com a situação e entram em conflitos.

O poema de Drummond encanta Joaquim Pedro pela narrativa e pelas inúmeras possibilidades de interferência que a obra permite. O período de produção em que o cineasta estava inserido possibilita ao diretor marcar sua autoria com autenticidade, pois o ideal era justamente a produção de filmes de autor. Joaquim Pedro inova mais uma vez ao construir o perfil da moça, representada pela atriz Helena Ignez, pois ela aparece com uma personalidade bem marcada, com voz e expressões faciais. Além disso, com ar de pura, mas, apesar disso, sedutora, uma tentação para os homens com quem convivia. Seu olhar firme e, às vezes, desconfiado descreve bem sua maneira sutil de agir.

Mariana é a tentação para o padre, convite para o pecado, e ele tenta fugir dela inúmeras vezes. No entanto, ela se coloca como vítima para que ele se compadeça durante o caminho. Na fuga, o padre é focalizado pela câmara, andando rápido e a frente dela, parece fugir, contudo, é como se caminhasse em círculos, pois, mesmo tentando, fugir não consegue. Há uma ligação entre os dois que marca cada vez mais a força desse sentimento proibido.

O cenário do filme é muito próximo ao do poema. Ambientado em um espaço seco, parece que até a vegetação transmite o sentimento angustiante vivenciado pelos dois. Os figurinos dos personagens fazem sempre oposição entre o claro e o escuro, o que parece seguir o verso do poema de Drummond: “Esse negro amor de rendas brancas”. Mariana, sempre com roupas claras, transmitindo uma imagem simbólica da pureza, no entanto, escondendo seu lado pecaminoso. Enquanto isso, o

padre com sua batina preta aproxima-se da descrição do poema que transmite uma imagem de obscuridade.

O filme segue o clima de conflito entre amor e pecado, desejo e culpa, prazer e punição. Apesar da fuga, assim como no poema, eles não conseguem viver o sentimento sem condenação. Os personagens voltam para cidade e vivenciam um fim trágico que é marcado, segundo Silva (2007), por gritos da moça, movimentação, imprecisão e cortes rápidos da câmara, que afirmam o desespero dos personagens.

É na gruta que ocorre o desfecho e “a punição”, como uma resposta de Deus por meio do povo, semelhante ao poema. O amor é sufocado pela fumaça, pelos gritos da sociedade e pela impossibilidade de saída, como se fosse a consciência dos próprios personagens. No entanto, morrem juntos e não negam o sentimento, apesar de não terem tido espaço na vida para viver aquela relação. Esta é a tragédia moderna clássica: Romeu e Julieta adaptada. Poeticamente, Joaquim Pedro deixa subentendido que, talvez em outro espaço, além da vida, possam viver esse “negro amor”.

4.1 JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: MARIANA E A SIMBOLOGIA ÉTICA DO AMOR E DO PECADO NA ESTÉTICA DA RUPTURA EM O PADRE E A MOÇA

O filme, ao adotar a moça do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade, traz um novo caráter à personagem. Apesar de compor todo o filme em quadros fixos e que apresentam movimentos apenas no seu interior, apresenta Mariana como a personagem que marca suas ações e se difere de todos os outros personagens. As longas e lentas tomadas constituem a plasticidade do filme.

A moça de Joaquim Pedro é o grito da união entre o Modernismo e o Cinema Novo. Ela surge como sinônimo de quebra, rompimento e inovação negando os padrões instituídos pela tradição e se colocando à disposição das consequências desse negro destino. Observemos (BENTES, 1996, p.38):

> O Padre e a Moça é um reencontro de Joaquim Pedro com Minas Gerais. Liturgia da pedra, pureza e rigor como na poesia de Drummond. Lirismo e violência da terra, como no cinema de Humberto Mauro. O primeira longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade tem

> algo raríssimo no cinema, a impressão de um recomeço radical, do olho que vê pela primeira vez, livre e espantado com sua liberdade. Humildade e crença no cinema como em nenhum outro dos seus filmes.

As câmaras permitem ver o mundo livre e espantado pelos olhos da personagem principal Mariana. Ela surge, inicialmente, sob o controle de seu Honorato, uma figura sombria. Mariana surge com roupas brancas, até então sugerindo a ideia de uma falsa pureza, mas se destaca por ser uma das personagens que possui maior número de ações e movimentos ao longo de todo o filme.

Foto 21: (0:05:44) Cena do filme **O padre e a moça**

Seu Honorato, quando se aproxima de casa vê Mariana na janela, ela disfarça após a chegada do velho, fazendo a leitura da bíblia. A janela era um local em que Mariana não deveria estar: “você estava na janela outra vez?/ você estava na janela eu te vi da rua”. A janela aparece como símbolo de ampla visão e possibilidades. A religião marca todo o filme e, nessa cena, surge como disfarce, pois, ao perceber a aproximação de Honorato, ela inicia a leitura da bíblia.

A protagonista de **O padre e a moça**, nesse jogo de movimentos, consegue extrair de sua condição a possibilidade de libertação que ocorre por meio da fuga. A sua conquista rompe com o controle de seu Honorato que a mantém como um “dono” e ela como sua propriedade. O farmacêutico bêbado não chega a ser uma opção que lhe tiraria deste infeliz destino, apenas o amor pelo padre seria o rompimento. Notemos (BENTES, 1996, p.40):

> “O Negro amor de rendas brancas”, verso do poema de Drummond, surge no filme como *pathos* e destino, natural e inelutável, mas também, e principalmente, como linha de fuga. Fugir do “dono” que a quer para noiva, fugir do bêbado, da miséria, do conformismo dos velhos, do desejo morto na cidadezinha que um dia já sentiu a vibração do dinheiro e o brilho dos diamantes, antes de exaurir.

Em uma cena do filme, Mariana, durante a noite, resolve procurar o padre e diz que ela nunca foi mulher de ninguém, apesar de seu Honorato obrigá-la a manter relações com ele. Alega que, depois da morte do padre Antônio, ela não tinha mais esperanças, mas depois que o novo padre chegou, ela passou a ter. No entanto, o clima entre os dois demonstrava um desconforto e não conseguiam olhar nos olhos. Ela diz: “sinto sua falta o dia todo”, a conversa ganha ares inusitados. Não se caracteriza mais como uma confissão entre um padre e uma devota, mas de uma mulher que se declara para seu amado. Ela chega ao ponto de abraçá-lo mas ele vira de costas, como querer um distanciamento dela.

Figura 22: (0:41:29) Cena do filme **O padre e a moça**

As roupas de Mariana agora surgem com tonalidade escuras, mas ainda assim o branco está no meio da estampa. A batina do padre traz ao filme tons sombrios, sua face parece fugir da câmara, os planos demarcam as ações de Mariana e a passividade dele, que transparece sua agonia diante daquela situação.

Os padres, desde o fim do século XI, estão sujeitos ao celibato, ou seja, é negado a eles o direito ao casamento. O amor e a relação afetiva dessa figura religiosa

devem estar centrados exclusivamente em Deus e ao próximo, caracterizando assim o amor abnegado. O poema e o filme apresentam o padre em uma situação de desconforto, pois o amor e o desejo o envolvem, mesmo ele estando sujeito a uma tradição que o anula enquanto ser biologicamente constituído de desejos sexuais. Vejamos como Mathieus-Rosay (1992, p.83) comenta as origens do celibato:

> Os primeiros sinais da tendência ao celibato eclesiástico datam do começo do século IV. No Oriente, o sínodo da Alcira, de 314, já não permite que os diáconos se casem, a menos que tenham manifestado essa intenção antes de serem ordenados. A partir daquela data, todo diácono ou padre que se casam perde sua função.

A visão de amor pregada pelo cristianismo, segundo Nicola Abbagnano (1901-1990), caracteriza o amor como um tipo de relação que deve ser estendida ao próximo. O padre, como porta-voz da religião católica, instrui os fiéis a amar ao próximo como a si mesmo, além disso, ele, como exemplo, deve cuidar de todos aqueles que necessitam de sua ajuda. No filme, Mariana aproxima-se dele com ares de necessitada, aquela que precisa de ajuda. Colocando-se como vítima de um destino trágico, envolvendo o líder religioso com o sentimento de compaixão.

Seu Honorato resolve se casar com Mariana e procura o padre, conta que desde os dez anos ele cuida dela, mas que nunca a viu como filha e que já haviam mantido relações sexuais. Viturino uma figura que também manteve relações afetivas com Mariana pede ajuda ao pároco para que não permita o casamento e afirma que já manteve relações com a moça, alegando que o antigo padre protegia Mariana de Honorato. Vejamos (SILVA, 1997, p.23):

> **O padre e a moça** é a alegoria da pureza: Helena Inês, linda e casta, representa o corpo vivo na cidade morta. O único jovem que poderia interessá-la, o farmacêutico bêbado (Fauzi Arap), é um impotente sexual, embora rebelde contra determinadas facetas morais vigentes no lugarejo. Mariana, bela e saudável, é o motivo dos olhares platônicos e concupiscentes da velharia imprestável: ela passeia de cabelos ao vento, arisca e ligeira como uma bailarina, e vive eternamente na insatisfação. O velho dono do armazém (Mário Lago), explorador da miséria, procura submetê-la atando-a ao casamento, como forma de dobrar a rebeldia e eternizar a renúncia. Chega o padre novo (Paulo José) ao lugar e é despertado também pela única preocupação dos habitantes em decadência: o sexo e sua ameaça de renovar a vida, e de emprestar caracteres demoníacos se realizado fora

> do casamento (a moral).

No poema, o padre é aquele que furta a moça e foge, rompendo assim coma tradição religiosa, por meio da fuga. No filme, o padre é aquele que é seduzido e induzido a fuga, afirmando uma visão da mulher como figura da tentação. Há uma adoção de traços da personalidade extraída do jardim do Éden sobre a Mariana, pois ela é a representação do perigo e da decadência para o padre, esta figura santa. Ele, por sua vez, deveria se manter distanciado desta representação do mal, observemos (ARAÚJO, 1997, p. 46):

> Nunca se perdia a oportunidade de lembrar às mulheres o terrível mito do Éden, reafirmado e sempre presente na história humana. Não era de admirar, por exemplo, que o primeiro contato de Eva com as forças do mal, personificadas na serpente, inoculasse na própria natureza do feminino algo como um estigma atávico que predispunha fatalmente à transgressão, e esta, em sua medida extrema, revelava-se na prática das feiticeiras, detentoras de saberes e poderes ensinados por Satanás.

A mulher, desde a Idade Média, sofre repressão, inclusive no que se refere à sexualidade. O cristianismo com seus ideais impregnados na consciência coletiva toma a referência a Adão e Eva como o casal que caiu ao trocar a relação espiritual com Deus pela prática do ato sexual. Assim, não há espaço nessa sociedade para expressão da sexualidade feminina e para a mulher assumir o papel de controle sobre o homem.

Em uma sociedade em que não há espaço para a mulher expressar seus desejos sexuais, Mariana declara-se para um padre. Sua aproximação se dá de maneira sutil, ela inicialmente o observa de longe com olhar fixo, até que certo dia, à noite, resolve visitá-lo para lhe pedir ajuda. O padre demonstra incômodo, pede que a moça vá outro dia a igreja, porém ela diz: “seu Nonato não deixa”, reafirmando a figura de Honorato, o senhor com quem Mariana vivia, como opressor.

O padre aparece na maioria das cenas reagindo as ações de Mariana que se comporta como os versos de Drummond “A chama galopante vai cobrindo/ um tinido de freios mastigados/ e de patas ferradas,/ e em sete freguesias/ passa e repassa a

grande mula aflita. (ANDRADE, 2012, p.29). Ao padre, não é permito manter contatos sexuais com mulheres, pois ele está vinculado ao celibato, deve manter-se sem o pecado carnal.

As mulheres que mantêm relações com padres são vistas como figuras malditas. Esse tipo de relação ao longo do tempo tornou-se tão condenada pela cultura que muitos classificam e amedrontam as mulheres pelo interior do país com a história lendária da origem da mula-sem-cabeça. O mito afirma (MOREIRA; CONSOLMANO; SOBREIRA, 2009, p. 118):

> É uma mulher virgem ou não que, se tivesse um relacionamento amoroso com um padre, se transformaria em uma mula-sem-cabeça. Outra versão do mito é que, se um padre católico engravidasse uma mulher e a criança fosse do sexo feminino viraria mula-sem-cabeça e se fosse menino seria um lobisomem.

Drummond, no oitavo ato do seu poema, descreve a moça após manter relações sexuais com o padre como “mula aflita”. A velocidade rítmica dos versos não expressa apenas a agonia da fuga, mas simbolicamente o ritmo do galopar da mula. Segundo Marques (2010, p.93): “Digamos que a forma do poema imita não apenas o movimento desencadeado pela fuga e pela perseguição, mas a própria carreira desembalada da mula-sem-cabeça, a lendária personagem, que lhe serviu de inspiração”.

No filme, o ritmo das pisadas do animal que transporta o padre é o primeiro som que se ouve. O padre, ao chegar à cidade, montado a cavalo, vem acompanhado por um homem trazendo suas bagagens. Há um contraste sonoro entre o fundo melancólico e as pisadas dos cavalos, causando a sensação de nostalgia. É como se Joaquim Pedro trouxesse para o filme esse ritmo que Drummond estabeleceu no poema, por meio da figura do padre e o destino da moça.

As figuras femininas deveriam manter-se afastadas dos padres, para evitar tentação, pois, ao longo da história, muitos padres desejaram casar, no entanto, como afirma Silva (2010, p.11): “os que abandonavam o sacerdócio para se casar eram simplesmente excomungados”. Muitos argumentos eram e ainda são divulgados no ambiente religioso para reprimir a expressão sexual feminina. O discurso ainda coloca a mulher como aquela que necessita de atenção, não em um sentido positivo, mas como aquela que deve estar submissa e, caso isso não ocorra, pode até mesmo atrapalhar o homem no exercício de sua função religiosa.

Os perfis de mulheres construídos no ambiente religioso são: o primeiro, formado por mulheres puras, representação simbólica de Maria, a virgem que se apresenta com aspectos de santidade, ou seja, a mulher que não expressa seus desejos sexuais, negando sua constituição biológica, para seguir a moral cristã. Esse tipo de mulher poderia manter contato religioso com os padres, pois não seriam símbolos de tentação. O segundo grupo de mulheres são sexualmente ativas, totalmente desvinculadas da moral cristã, que levam o homem a perdição, a mulher tentadora simbolicamente representada por Eva, como afirma Nathaniel 4Branden (1982, p.30):

> De um lado, a mulher era simbolizada por Eva, a sedutora a sensual, a causa da queda do homem. Do outro, existia na imagem de Maria, a virgem-mãe, o símbolo da pureza que transforma e eleva a alma do homem. A prostituta e a virgem–ou a prostituta e a mãe– desde então dominaram o conceito de mulher na cultura ocidental.

No filme, o padre é tentado pela moça e motivado a fugir, ela incentiva a fuga, tomando iniciativa. Assim como Eva, ela resolve iniciar os passos para o caminho da perdição, guiar o padre como um Adão. Ele aparece no filme quase sempre sem fala e sem expressão, enquanto Mariana é aquela que argumenta e convence. Histórias bíblicas reforçam a imagem da mulher como aquela que leva o homem ao declínio, a perdição, ressaltando o perigo da paixão, pois o homem apaixonado torna-se submisso a amada, e o homem historicamente deve manter o controle da relação, vejamos o que Kramer e Sprenger (2007, p.55) comentam:

> Quase todos os reinos do mundo foram derrubados por mulheres. Tróia, que era um reino próspero, foi destruída pela violação de uma mulher, Helena, e muitos milhares de gregos foram mortos. O reino dos judeus sofreu grandes infortúnios e destruição por causa da maldita Jezebel, e sua filha Ataliah, rainha da Judéia, que fez que os filhos de seu filho fossem mortos, para que na morte deles pudesse chegar a reinar; mas cada uma delas foi morta. O reino dos romanos suportou muitos males devido a Cleópatra, rainha de Egito, a pior das mulheres. E assim como outras. Portanto, não é estranho que o mundo sofra agora com malícia das mulheres.

Desde muito tempo, há uma hierarquia nas relações que envolvem o casamento

é permitido. O homem aparece como dominador e a mulher como aquela que, mesmo casada, deve manter-se submissa ao esposo, sendo ele responsável por controlar suas ações como afirma Brown (1990, p.101): “Para Valtelino, assim como para Plutarco, a mulher representava tudo o que era vago, sem objetivo, desprovido de forma e de direção. Representava tudo o que precisava ser formado, sujeitando-se aos contornos firmes e claros do homem”.

Essas visões constroem a imagem da mulher voltada para a repressão da sexualidade feminina, cabendo apenas ao homem o domínio da relação e o prazer sexual, é tanto que mesmo depois da instituição do casamento o homem não devia se apaixonar por sua esposa para que não se tornasse submisso a ela e assim manteria o controle da relação. Diante disso, percebe-se que as mulheres que vão contra essa construção cultural, da Idade Média até a contemporaneidade, têm sido, por muitas vezes, interpretadas como causadoras de desordem social, levando os homens à perdição.

Mariana rompe com o modelo feminino da mulher pura e que segue a tradição e assume o lugar simbólico de expressão modernista e, além disso, do próprio Cinema Novo. A fuga apresenta-se como outra possibilidade para o destino da moça e, por meio dela, lança-se as novidades vindouras, se expondo a críticas, assim como ocorreu tanto na Literatura Modernista como no cinema da década de 60.

O movimento passado *versus* presente é tensionado no filme pela escolha dos personagens, seres sem ações. O cenário decadente que atraía pela extração de minério, agora esquecido e vazio, dialoga com o Modernismo ao voltar-se para o passado para negá-lo e o Cinema Novo que nega a tradição, buscando produzir filmes distintos. A modernidade se instaura no casal apaixonado, que se diferencia dos demais pela ousadia de se envolverem como sinônimo de rebeldia, própria da juventude tipicamente em transformação, um grito ao Modernismo e um clamor ao Cinema Novo.

Mariana é a angústia do padre e ao se permitir fugir com ela, ele seguiu como que enfeitiçado, cego, fora de si. No momento em que sua consciência grita, já não há mais como voltar ao passado para corrigir o seu erro; assim como Adão, após provar do “fruto proibido”, ele agora se esconde de Deus, uma metáfora de sua própria consciência e não podendo retroceder ao passado ele busca no presente a remissão para seu erro.

Foto 23: (1:24:31)Cena final de **O padre e a moça**

No filme, assim como no movimento cinematográfico a qual ele está inserido, a ideia é romper com formas e costumes implantados pela tradição. Mariana, assim como a atriz Helena Ignez, consegue marcar seu espaço pela coragem e pelo enfrentamento dos costumes instaurados. Quando fogem, o padre mostra sua segurança e certeza, e, ao fim, voltam juntos mesmo sabendo que seriam condenados e punidos.

Porém, fica evidente que o romper totalmente com a tradição é algo que leva um determinado período de tempo, mas mesmo assim, é possível. A composição fílmica de Joaquim Pedro inova em muitos aspectos quando comparado ao poema, porém, no final, há a demarcação de um fim trágico para os personagens que sofrem as duras punições coletivas daqueles que o perseguem e os direcionam para a gruta que simboliza o lugar de redenção pelo pecado cometido, a força sufoca o sentimento destes que não encontraram aceitação para tamanha novidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, realizou-se uma investigação do movimento modernista ao Cinema Novo, não apenas pelo fato de dialogarem em inúmeras adaptações entre obras literárias e filmes, mas um elo que nasce antes disso. Em 1922, na Semana de Arte Moderna em São Paulo, os escritores começaram a firmar os primeiros passos que a literatura percorreria e, na década de 60, o cinema encontra o seu corresponde neste mesmo movimento iniciado em 22, incorporando muitos de seus ideais.

Segundo Avelar (1986), o que uniu esses dois movimentos foi a vontade de inventar, movido por uma inquietude que inicia em 22 e é sufocada nos anos seguinte, mas, em 1960, desponta agora em forma de cinema. Um renascimento de ideais que por tamanha força foram sufocados em determinados períodos, mas que surgem com toda a força agora em outra linguagem: o cinema.

Um dos grandes nomes, conhecido mundialmente por sua produção escrita, é o mineiro Carlos Drummond de Andrade que, junto ao modernismo, repercute em temas e formas. Nesse intercâmbio entre literatura e cinema, esse trabalho buscou analisar a sua obra poética em comunhão com produções cinematográficas. Mostramos algumas nuances da relação entre Literatura e Cinema em sua obra, um aspecto ainda pouco estudado no que se refere a sua relação com o cinema. Por meio do estudo da sua obra poética, pode-se notar o quanto a linguagem cinematográfica está presente na vida e nos escritos do mineiro.

Poemas como **Canto ao homem do povo de Charlie Chaplin** (1945) e **Baladas de amor através das idades** (1930), entre outros, trazem as marcas da influência que o cinema exerceu sobre os escritos drummondianos e são fontes essenciais para esta investigação. O próprio título do primeiro poema mencionado, apresenta a figura de Charles Chaplin, figura icônica, conhecida em diversas produções do cineasta, inclusive em **Tempos modernos**. O Modernismo e o Cinema Novo são movimentos que, apesar de terem ocorridos em linguagens e contextos distintos, são próximos cronologicamente e comungam de ideais semelhantes, o que favoreceu a adaptação de muitas obras literárias modernista para filmes cinemanovistas.

Nesse trabalho, apontamos como se estabeleceu a relação dialógica entre Literatura e Cinema, por meio da obra de Carlos Drummond, mostrando em sua obra

poética a presença de diálogos entre essas linguagens, e como a adaptação de uma obra literária para o cinema possibilita ao espectador apreciar a obra literária através de outros elementos como a imagem, o som e o movimento.

Por meio de sua produção, é possível traçar um percurso histórico de momentos distintos do cinema, revisitar as primeiras salas de cinema em Minas Gerais, assim como filmes dos primeiros momentos da história do cinema, além de grandes clássicos da história como a **Ilíada,** de Homero; **O pirata negro**, **Quo Vadis, Tempos Modernos,** entre outros.

Mas, além disso, sua multiplicidade temática o leva aos olhos de Joaquim Pedro, que encontra em seus dez atos o encanto de “um negro amor de rendas brancas” e adapta esse poema narrativo, transformando em filme tamanha expressão poética. Essa é uma marca do tão defendido “cinema de autor”, de Glauber Rocha, pois Joaquim consegue dialogar com o poema, trazendo as telas um amor asfixiado pelas circunstâncias do espaço em que surge.

Uma obra marcada por uma vasta relação com o cinema, portanto, merece um olhar atento às marcas desta relação entre duas áreas: Literatura e Cinema, buscando criticar os aspectos e como se configura os frutos dessa relação. Tais aspectos podem e devem continuar sendo estudados, tanto nesta como em outras perspectivas, pois é uma vasta produção que permite inúmeros estudos. O que foi aqui desenvolvido não se esgota na pesquisa desenvolvida no mestrado, mas possibilita ainda outros estudos com maior profundidade, em outros momentos da vida acadêmica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo:** Esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Alguma Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____.**A rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____.**Lição de Coisas.** São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

_____. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Aguiar, 2006.

_____. **Reunião:** 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Trouxeste a chave?**: poesia e memória em Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mario de. O movimento Modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mario de.Prefácio interessantíssimo. In. **Pauliceia desvairada.** São Paulo: Martins 1966.

_____. A escrava que não é Isaura.In. **Obra imatura**. São Paulo: Martins, 1960.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

ARANHA, Graça. Conferencia de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras. In: LOBATO, Monteiro. São Paulo 1925,

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra,1986.

BARBOSA, Ana Lucia Costa. Poesia e cinema: Uma forma de representação do mundo e do tempo. **Caletroscópio,**v.04, n. Especial,2016 - II DIVERMINAS.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade:** A Revolução Intimista. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará-Rio Arte, 1996.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Morais; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

BORTONE, Marcia E.;SILVA,Carlos Augusto M. Drummond canta Carlito. **OPSIS:** Revista do NIESC, Vol. 4, 2004.

BRANDEN, Nathaniel. **A psicologia do amor romântico**. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro:** Antecedentes da Semana de arte Moderna.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BROWN, Peter Robert Lamont. **Corpo e sociedade**: o homem, a mulher e a renúncia sexual no inicio do cristianismo. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo, Editora Ática, 1989.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHAVES, Simone da Cruz. O Modernismo avaliado por Mário de Andrade. **Revista Grau Zero,** Configurações da Critica Cultural, V.01, n. 01, Jan./Jun., pp. 09-22.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias; Miguel Borges; Cacá Diegues; Joaquim Pedro de Andrade; Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman; Marcos Farias; Paulo Cezar Saraceni. Brasil: Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, 1962, 1h 32m 1Dvd.

CIDADE aberta. Direção: Victor Lima. Produção: HebertRichers. Rio de Janeiro: HebertRichers, 1965, 300m.

COURO de gato. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Marcos Farias. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1962, 12min.

COMBE, Dominique. A Referência Desdobrada. O Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **REVISTA USP**, São Paulo, n.84, p. 112—128, dez/fev 2009.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond:** a magia lúcida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CUNHA, João Manuel dos Santos. **O tempo restaurado pela memória cinematográfica na poesia de Carlos Drummond de Andrade,** Uberlândia: Letras e Letras, 2007.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964, 118min14seg.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes,

2007.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**. São Paulo: Cosac e Naftaly, 2005.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo:** a onda do jovem cinema e sua recepção na França.Campinas: Papirus, 2004.

GRILLET-ROBBE, Alain. **Le miroirquerevient**. Paris: Minuit, 1984.

HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Ática S.A, 1996.

HOUAISS, Antônio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro:Imago Editora, 1976.

INOJOSA, Joaquim. **Os Andrades e outros aspectos de modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum:** Martelo das Feiticeiras. 11 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2007.

LA CADUTA de Troia. Direção: Giovanni Pastrone. Produção: Giovanni Pastrone. Torino: Italia Film, 1911, 30min.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm, 1969, 108min.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Joaquim Pedro de Andrade:** Modernismo e Cinema Novo. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

MARQUES. Ivan. **O padre, a moça e um "brasileiro mistério":** Drummond nas lentes do Cinema Novo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

MATHIEUS-ROSAY, Jean. **Dicionário do Cristianismo**. Rios de Janeiro: Ediouro, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. Verso universo em Drummond. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MORAIS, Julierme. Cinema Novo e sua relação com o Modernismo literário: Reflexões sobre aspectos similares. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, MS, v. 11, n. 21, jul./dez. 2017.

MOREIRA, M. E.C.B.; CONSOLMANO, R. A. C.; SOBREIRA, M. R. N. **Mitologia brasileira:** resgate do patrimônio cultural. São Paulo: USC, 2009.

OBSESSÃO. Direção: José Carlos Burle. Produção: Watson Macedo. Rio de Janeiro: Produções Watson Macedo, 1956, 100min.

O PADRE e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade; Luiz Carlos Barreto. Minas Gerais: Filmes do serro, 1965, 90min 1Dvd.

O PIRATA negro. Direção: Albert Parker. Produção: Douglas Fairbanks. Hollywood: The Elton Corporation, 1926. 94 min.

OLIVEIRA, Willian Vaz de; PAVÃO, Eduardo Nunes Alvares. Arte e política no cinema de Glauber rocha: uma análise do filme deus e o diabo na terra do sol. **Tempos históricos,**v. 15, n.1,2011,p. 191-202.

PAISÁ. Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Manuel Costa e Silva; Giusepep Pisciotto. Rio de Janeiro: Carthago Films, 1988, 120min.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

QUO vadis. Direção: Mervyn LeRoy. Produção: Sam Zimbalist. Nova Iorque: Metro Goldwyn Mayer, 1951, 169min

RAMOS, Fernão; MIRANDA Luis Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro.**2.ed. São Paulo: Senac, 2004.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955, 90min.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____.Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosa c Naify, 2003.

_____. Uma Estética da Fome. **Revista Civilização Brasileira**, n.3, julho 1965.

SANCHES E. I.**Charles Chaplin**: confrontos e intersecções com seu tempo. Jundiaí: Paco, 2012.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade:** análise da obra.3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SARLO, B. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SENRA, Benfica Estêvão. **Cinema, cidade e metrópole:** Do espaço vivido ao espetáculo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - UFMG. Graduação em Geografia, Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Aberto. Cinema Novo: Joaquim Pedro de Andrade – a câmara da aurora.

Revista Cultura, Brasília, n. 25, Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, abril/junho 1977.

SILVA, E. O. **Sacerdotes e Maridos:** identidades e memória do movimento de padres casados no Brasil. X Encontro Nacional de História Oral. Testemunhos: História e Política. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, abril de 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1268938269_ARQUIVO_Recife18.03.10.pdf>. Acesso em: 01 Julho de 2016.

SILVA, Juliana de Fatima Alves da. **AdaptaçãoFílmica de "O padre e a moça":** Um jogo de confluências, Restrição e configuração de marcas de estilo do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Salvador: FACOM, 2007.

SILVA, Meire Oliveira. **Passos da Paixão Mineira:** O cinema de Poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscência. Tese (doutorado) - USP. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011**.**

SILVA, Tatiana Corrêa da.**Telas e letras, chaplin e poesia:** thetramp em território literário brasileiro. Dissertação (mestrado) - UFRJ. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. **Teoria e mitologia literária**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SINGER, Peter. **Libertação animal**. Porto Alegre, São Paulo: Lugano, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857. Rio de Janeiro: Petrópolis,1997.

TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Nova Iorque: United Artists, 1936, 87min.

_____. **Drummond:** a estilística da repetição. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto; Herbert Richers; Danilo Trelles. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1963, 103min.

VILLAÇA, Alcides. Poesia de Drummond:na trilha dos enigmas. In: MOURA, Murilo Marcondes. **Caderno de Leituras** - Carlos Drummond de Andrade: Orientação para o trabalho em sala de aula. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

XAVIER, Ismail**. O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001.