

MODERNISMO E CINEMA

Elizabeth Real¹

Resumo: Modernismo e Tropicalismo representaram dois momentos fundamentais para a cultura brasileira. Na década de 1980, alguns filmes, exemplificados neste trabalho por *O homem do pau brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Um filme 100% brasileiro*, de José Sette de Barros, buscaram inspiração nesses dois momentos, calcados no conceito de antropofagia e no diálogo criativo entre diferentes campos artísticos. Mas se no Modernismo sentimos a ausência de uma inserção dos seus representantes no cinema, no Tropicalismo flagramos uma significativa produção que irá inspirar uma discussão sobre o próprio cinema com a qual irão dialogar os filmes aqui abordados.

Palavras-chave: cinema brasileiro moderno, Modernismo, Tropicalismo.

Conceito fundamental para a cultura brasileira a partir de meados da década de 1920, a antropofagia é reavivada cerca de quarenta anos depois em momentos-chave para o surgimento da Tropicália. Entre estes momentos fundamentais podemos destacar, no ano de 1967, a montagem da peça *O rei da vela*, pelo grupo Oficina, a gravação da canção *Tropicália*, por Caetano Veloso, e o texto *Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira*, escrito por Hélio Oiticica no catálogo de abertura da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No *Esquema*, subdividido em seis itens, Oiticica procura sistematizar ideias que definiriam a vanguarda brasileira naquele final de década, trazendo à tona pontos fundamentais presentes na arte contemporânea brasileira, como a criação coletiva, a participação do espectador, a extrapolação de categorias artísticas compartimentadas, a consciência ética e política do artista frente à condição subdesenvolvida do país e o processo antropofágico que caracteriza nossas produções.

Logo no primeiro item, Oiticica destaca a “vontade construtiva geral” como uma característica comum a todos os movimentos inovadores do Brasil, incluindo o Modernismo de 1922, com o sentido de se manter a busca pelo que é verdadeiramente brasileiro e que se diferencia do europeu ou do americano. Sendo a antropofagia oswaldiana a “redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais” (OITICICA, 2006, p.155), Oiticica defende a “superantropofagia” a fim de abolir o colonialismo cultural.

¹ Doutoranda Universidade Federal Fluminense. E-mail: real.beth@gmail.com



Segundo Eduardo Jardim de Moraes, houve dois momentos principais no período modernista: um primeiro – iniciado em 1917, com a exposição de Anita Malfatti, e que se estendeu até 1924 – marcado pela preocupação com a renovação estética, pela estreita relação com as vanguardas européias e pelo desejo de romper com a cultura passadista brasileira. Nesse período, procurava-se acompanhar, no campo cultural, a modernização que se empreendia amplamente na sociedade brasileira (MORAES, 1978, p.53).

Em um segundo momento, a partir de 1924, os modernistas almejavam fundar uma literatura nacional e tinham como meta a elaboração de um projeto nacionalista para o país – o objetivo maior era a busca pela “brasilidade”. O *Manifesto Pau Brasil* de Oswald, é considerado marco dessa virada. Neste texto, publicado no dia 18 de março de 1924, no jornal Correio da Manhã, declarava o escritor: o “trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. [...] Apenas brasileiros de nossa época”, dizia ele (ANDRADE, 1990, p.44).

A redescoberta da poesia de Oswald de Andrade pelos poetas concretos, em especial Haroldo de Andrade, e a retomada da noção de antropofagia, a partir do Tropicalismo fizeram emergir novamente o interesse pelas obras dos modernistas. O cinema brasileiro voltou-se para o Modernismo a partir do final da década de 1960. Em um panorama rápido podemos destacar alguns trabalhos de realizadores que filmaram obras do período.

Se a partir do final da década a referência do cinema brasileiro ao Modernismo é direta, nos primeiros anos do Cinema Novo esta ligação não se faz tão evidente. Em um artigo publicado pela revista Cinemais, em 1997, Sylvie Pierre afirma que, com exceção da obra de Joaquim Pedro de Andrade, não há uma influência direta do Modernismo da década de 1920 sobre o movimento cinemanovista, muito mais ligado à tradição cinematográfica que vinha se formando no Brasil desde os anos 1950, em especial com Nelson Pereira dos Santos, e que se configurava a partir de um diálogo com o Neo-Realismo italiano. No entanto, Pierre detecta como traço em comum entre os dois movimentos uma forte tendência nacionalista que tinha como propósito criar para o país uma expressão própria, condizente com a realidade brasileira.

Em 1969, Joaquim Pedro de Andrade dirigiu *Macunaíma*. Em 1973, Zelito Viana adaptou *Os condenados*, trilogia de Oswald de Andrade, escrita entre 1922 e 1934. Dois anos mais tarde, Eduardo Scorel filmou *Lição de amor*, baseado no livro

Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. Na década de 1970, podemos destacar também um média-metragem dirigido por Carlos Augusto Khalil – *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francês Blaise Cendrars* (1972) – e um curta de Arthur Omar – *Serafim Ponte Grande* (1971) – baseado no romance homônimo de Oswald de Andrade.

Na década de 1980, vemos uma nova leva de filmes que se voltam para o universo modernista. Trata-se menos de adaptações ou versões de obras do que da busca de se travar um diálogo com as ideias do período. Os artistas, fundidos às suas obras, tornam-se também personagens.

Em 1981, Joaquim Pedro de Andrade lançou *O homem do pau brasil*, um filme no qual tentou fundir vida e obra de Oswald de Andrade. Júlio Bressane filmou, em 1982, *Tabu*, que gira em torno de um encontro imaginário entre Lamartine Babo e Oswald de Andrade, mediado por João do Rio. *O rei da vela* foi levado ao cinema por Noilton Nunes e José Celso Martinez Corrêa, em 1983, reunindo, além dos trechos filmados da peça, materiais ligados a novos projetos dos diretores e filmes de família. Em 1984, Paulo Veríssimo finalizou *Exu-Piá, coração de Macunaíma*, uma história que parte de um suposto retorno do personagem de Mário de Andrade a Terra, após ter sido transformado em estrela no final do livro. Neste filme, o diretor utiliza trechos da peça *Macunaíma*, montada por Antunes Filho e o grupo Pau Brasil, nos anos 1970. Em 1986, José Sette de Barros lançou *Um filme 100% brasileiro*, no qual aborda a vinda de Blaise Cendrars ao Brasil.

Na década de 1990, destacamos o filme *Oswaldianas*, um longa-metragem composto por cinco episódios, filmados por: Roberto Moreira (*A princesa radar*), Lucia Murat (*Daisy das almas deste mundo*), Rogério Sganzerla (*Perigo negro*), Júlio Bressane (*Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*) e pela dupla Inácio Zatz e Ricardo Dias (*Uma noite com Oswald*).

Mas qual seria a atitude dos modernistas em relação ao cinema?

Sylvie Pierre constata a ausência de qualquer menção ao cinema dentre as manifestações apresentadas no palco do Municipal de São Paulo naquele fevereiro de 1922. No entanto, o interesse existia, por exemplo, em Mário de Andrade. O escritor tinha grande admiração por Chaplin e chegou a afirmar que considerava o novo meio de expressão como o mais representativo de sua época. Para ele, além do dinamismo próprio ao meio, que condizia com o ritmo de vida frenético do nascente século XX, o

cinema ainda abria novas possibilidades criativas às outras artes, como as artes plásticas e a literatura, liberando-as do compromisso de imitar a natureza, e possibilitando aos artistas buscarem a pureza de sua expressão. Este interesse, porém, restringia-se a algumas obras da cinematografia estrangeira. A produção brasileira era repudiada pelo autor, que lamentava a opção das produtoras que, em vez de realizar obras de arte, ocupavam-se em produzir filmes de consumo fácil a fim de atrair o grande público (ESCOREL, 1997).

No momento em que eclode o movimento modernista no Brasil, o cinema era ainda uma atividade iniciante, sem uma tradição contra a qual se voltar e mesmo sem possibilidades materiais de se estruturar como uma produção significativa na sociedade. Mesmo Humberto Mauro, reverenciado por Glauber Rocha como um precursor importante para o Cinema Novo, não se alinhava às ideias vanguardistas do grupo modernista.

No entanto, segundo José Tavares de Barros, podemos considerar, de alguma maneira, Humberto como um modernista, se não por suas pretensões artísticas, ao menos por ter lidado com um meio de expressão que era considerado o próprio paradigma da modernidade e, mais do que isso, por ter procurado ir além da linguagem rudimentar, “teatralizante”, que caracterizava o cinema brasileiro até então, através da superação do uso da câmera estática em frente ao palco da ação em favor de uma montagem mais elaborada e movimentos de câmera que dinamizam a narrativa. Há, em seus filmes, uma ruptura com uma tradição dramática teatral, de origem européia – e, portanto, a mesma contra a qual se rebelavam os jovens modernistas, tanto os brasileiros quanto os próprios europeus –, e a adesão a uma linguagem própria ao meio cinematográfico. Assim, como pioneiro a construir um cinema que, na década de 1920, era ainda incipiente e não parecia pronto “para suportar renovações e vivências culturais mais amplas, Mauro teve o mérito de colaborar na preparação de uma realidade que viria a se configurar concretamente quase quatro décadas após a eclosão do movimento modernista” (BARROS, in ÁVILA, 2002, p.159).

A ausência de estrutura cinematográfica no país é confirmada pela frustrada tentativa do poeta suíço-francês Blaise Cendrars, ligado à vanguarda parisiense, que, quando esteve em visita ao Brasil pela primeira vez, em 1924, decidira fazer um filme após uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais, empreendida em companhia dos amigos do círculo de modernistas paulistas.

A presença de Cendrars e sua proximidade com os artistas modernistas, em especial Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, foram definidoras dos rumos tomados pelo movimento a partir de 1924, período em que Oswald elabora o Manifesto da Poesia Pau Brasil. O poeta teve influência decisiva na “redescoberta” do Brasil pelos artistas brasileiros e atuou como uma espécie de mediador, trazendo para o Brasil atualizações do que se passava no circuito artístico europeu e, ao mesmo tempo, levando para a Europa notícias do país desconhecido, em especial da obra de Tarsila.

Encantado com a natureza exuberante dos trópicos, Cendrars entusiasmou-se ao imaginar o desafio com que se deparara o homem branco europeu ao desembarcar neste lugar ainda virgem, onde havia tudo a ser feito, um novo país a ser construído. A idéia do poeta era fazer um filme “100% brasileiro”, em que os personagens principais seriam as florestas e os rios. Na ausência de estrelas locais, ele imaginava realizar um concurso de beleza para escolher um casal de atores. Seu roteiro seria baseado na tese de doutorado do presidente da República, Washington Luís, que gira em torno da saga de uma família paulistana ao longo de dois ou três séculos.

Hospedado no Copacabana Palace, Cendrars se dedica a escrever o filme e a planejar sua viabilização, incluindo as possibilidades de financiamento, a “lista de material a comprar, dos técnicos a importar da Europa e dos Estados Unidos, dos produtores a conseguir” (CENDRARS, 1976, p.76). O tom de modernidade está presente no texto em que Cendrars conta a experiência: para agilizar o acesso às locações no interior, pensava em utilizar “aviões e hidraviões, aerobarcos, lanchas rápidas, autogiros, automóveis e caminhões”. Apesar do apoio dos governos brasileiro e paulista, o projeto acaba por não se concretizar, quando eclode, em São Paulo, a Revolução de 1924².

Joaquim Pedro e o Modernismo

Por retomar questões e temas presentes em filmes anteriores, Ivana Bentes considera *O homem do pau brasil* como obra síntese do trabalho de Joaquim Pedro. Trata-se do último longa do diretor, lançado em 1981. Neste filme, Joaquim Pedro aborda vida e obra de Oswald de Andrade, de forma livre e inovadora. O poeta

² Aracy Amaral, baseando-se em pesquisa de Brito Broca, põe em xeque a veracidade deste projeto cinematográfico descrito pelo próprio Blaise no texto *Etc..., etc.... (Um filme 100% brasileiro)*, ao constatar que o encontro do francês com Washington Luís e Carlos de Campos, governador de São Paulo, só ocorreria entre 1926 e 1927, portanto, após a Revolução de 1924, presenciada por Blaise Cendrars.

modernista, aqui, é dividido em seu lado feminino e masculino, interpretados, respectivamente, por Ítala Nandi e Flávio Galvão.

Joaquim Pedro morreu antes de filmar o roteiro já pronto de *Casa grande, senzala e cia*, baseado na obra clássica de Gilberto Freyre. No início de sua carreira cinematográfica, em 1959, filmou dois curtas-metragens sobre figuras pertencentes ao ambiente cultural modernista fora da cidade de São Paulo. Em *O poeta do Castelo*, focalizava Manuel Bandeira, velho amigo da família e padrinho de crisma do diretor. No filme, sob os versos do poema *Vou me embora pra Pasárgada*, realça a simplicidade do cotidiano do poeta, que caminha lentamente entre os apetrechos domésticos de seu pequeno apartamento ou no passeio pelas ruas do Centro carioca onde morava.

No outro curta, *O mestre de Apipucos*, a figura central era Gilberto Freyre. Segundo Ivana Bentes, a ambiência do filme no casarão pernambucano de Freyre contrasta com a simplicidade do Beco onde morava Bandeira. No filme, a partir “do cotidiano, da lida diária, emerge a proverbial e imensa vaidade de Freyre, sua vida-texto, prolífica e barroca” (BENTES, 1996, p. 13).

Também podemos considerar como uma referência ao Modernismo outro curtametragem realizado, em 1978, por Joaquim Pedro: *O Aleijadinho*, confiado a ele por Lúcio Costa, responsável pelo roteiro e texto do filme. O arquiteto e escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa, valorizado pelos modernistas, foi tema de um estudo de Mário de Andrade, escrito em 1935.

Em 1969, Joaquim Pedro filmou *Macunaíma*, uma versão do livro de Mário de Andrade, atualizando a obra para o contexto por que passava o país em fins de 1960. Esta primeira versão cinematográfica, realizada em uma fase em que o Cinema Novo almejava a comunicação com o público, foi grande sucesso de bilheteria. As filmagens se iniciaram em setembro de 1968, quando o regime militar ficava mais violento, tornando o cenário político brasileiro pós-golpe ainda mais pesado.

Incorporando elementos da cultura pop e traços da chanchada que dominara as telas brasileiras na década anterior, Joaquim Pedro carrega nas tintas e transforma o preguiçoso Macunaíma marioandradiano em um personagem sem saída, retrato de um povo impotente, inerte diante das transformações políticas e sociais que ocorriam no Brasil e no mundo. Neste momento, o quadro cultural brasileiro era marcado pelo Tropicalismo e, embora o filme tivesse ligações claras com a visualidade que marcou o movimento, Joaquim Pedro negava o vínculo.

Joaquim Pedro utilizou no filme o humor como estratégia para conquistar o público e, ao mesmo tempo, manteve a tonalidade crítica em relação à sociedade de consumo, às relações entre o mundo desenvolvido e o subdesenvolvido que absorve acriticamente a modernização importada, e à despolitização do povo. Diz Joaquim Pedro:

Todo consumo é redutível, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda basicamente antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais. A antropofagia se institucionaliza e se disfarça (HOLANDA, 1978, p. 118).

Como vemos, o diretor procurou enfatizar em seu filme o pólo negativo do canibalismo, o viés de exploração impresso no capitalismo selvagem, utilizando o conceito de antropofagia para realizar a crítica ao regime militar e ao modelo capitalista predatório que resultaria no milagre econômico brasileiro. Mantém, assim, o pé atrás com o progresso, com a inserção do país no processo de modernização pela via do consumo.

Em *O homem do pau brasil*, aspectos biográficos do autor modernista e de sua obra se misturam, como chama atenção João Luiz Vieira:

... o filme integra espetacularmente (...) o homem, artista Oswald de Andrade e sua ficção, apagando essa diferença numa instigante confrontação entre uma e outra. No filme, ora é a biografia que gera a ficção, ora é o processo inverso que se estabelece como princípio narrativo. (VIEIRA, 1982, p.78).

Esse tipo de procedimento, aliás, é característico de Oswald, um autor ligado a seu próprio tempo e cuja obra possuía muito de autobiográfico. “Para ele, diz Vera Lúcia de Oliveira, o escritor plenamente consciente deve participar com todo seu empenho cultural e até mesmo ideológico, das polêmicas e lutas que agitam a sociedade em que vive e produz” (OLIVEIRA, 2002, p.90). Não será mera coincidência que Joaquim Pedro dedique seu filme a Glauber Rocha, o diretor mais polêmico e engajado de seu tempo que se inseriu culturalmente não apenas por meio de seus filmes, mas foi também um pensador de sua época.

O homem do pau brasil se concentra em três fases principais do percurso de Oswald, condensando nelas muitas das ideias presentes em sua obra. Na primeira fase, flagramos a Semana de Arte Moderna e a paixão de Oswald por Doroteia, jovem bailarina e atriz sem talento. Em seguida, acompanhamos a importante viagem em que conhece Blaise Cendrars, a explosão da antropofagia e o envolvimento com Tarsila do

Amaral, denominada no filme *Branca Clara*. Por fim, o filme se concentra na politização de Oswald, seu comprometimento com as questões do Partido Comunista, influenciado por Pagu – no filme, Rosa Lituana. Superada também, esta fase termina por consagrar a volta à antropofagia e a predominância da parte feminina de Oswald, retornando a sociedade brasileira ao matriarcado primitivo a partir da “revolução caraíba”.

O homem do pau brasil pode ser visto como uma fonte de referências para abordar o movimento modernista no Brasil. Joaquim Pedro dá pistas, desafia o espectador a dissecar as ideias ali aglutinadas. São muitas as informações reunidas num mesmo filme. As músicas utilizadas variam do universo popular ao repertório erudito de Villa-Lobos. As imagens iconográficas evocam gravuras antigas, quadros de Tarsila e de Oswald de Andrade Filho. Os cenários produzidos por Hélio Eichbauer – o mesmo cenógrafo responsável por *O rei da vela* – remetem a um ambiente teatral, principalmente o navio em que os personagens embarcam rumo à Europa. As roupas de Tarsila lembram trajes espaciais, futuristas.

Todas essas referências culturais, no entanto, estão costuradas pelo tom humorístico que predomina no filme e que tem tudo a ver com a irreverência satírica de Oswald. Um humor debochado e auto-crítico que Joaquim Pedro descobrira anteriormente, como recurso para atrair o público, desde *Macunaíma*.

Por tudo isso, *O homem do pau brasil* nos faz lembrar o Tropicalismo, seja pelo humor, pelo escracho no comportamento ou pelo entrecruzamento entre diferentes tipos de arte: cinema + música + teatro + pintura. Joaquim Pedro não era tropicalista, mas dialogava com as ideias e a estética próprias do movimento. Percebemos esse diálogo pela própria transformação que se dá no trabalho do diretor a partir de *Macunaíma*, realizado em 1969, dois anos, portanto, após a eclosão da Tropicália na cultura brasileira.

Um filme 100% brasileiro

Segundo o diretor José Sette de Barros, em uma entrevista dada à época de lançamento do filme, *Um filme 100% brasileiro* pode ser considerado como uma síntese de todo o trabalho que havia realizado até aquele momento, quando já completava vinte anos de cinema: “nele está o melhor que eu fiz. Para mim, foi quando tive mais certeza das coisas que eu queria” (BARROS, 1988). De volta de uma temporada na Europa, onde conviveu intensamente com cineastas ligados ao cinema experimental brasileiro

(ou Cinema Marginal, como ficou conhecido), entre os quais Júlio Bressane, Neville d'Almeida, Rogério Sganzerla, Eliseu Visconti e Silvio Lanna, o diretor inicia sua carreira em 1973, com o curta-metragem *Inside*. Em 1976, José Sette realizou seu primeiro longa-metragem, chamado *Bandalheira infernal*.

Para fazer o roteiro de *Um filme 100% brasileiro*, o diretor baseou-se em uma seleção de textos e poemas escritos por Blaise sobre sua experiência no Brasil. O filme inicia com a vinda do poeta de navio e seu desembarque em pleno carnaval carioca. Segundo o diretor, ele pretendeu transpor para a tela o texto de Cendrars sem modificá-lo a fim de manter intacta sua visão poética sobre as coisas brasileiras. Na estrutura do filme, o diretor se concentra em três textos escritos por Cendrars na segunda parte do livro: sobre o lobisomem de Minas, sobre o “coronel Bento” e sobre Febrônio Índio do Brasil.

O filme afasta-se do realismo: Blaise é vivido por mais de um ator e seu defeito físico é propositadamente ignorado (o poeta não possuía o braço direito, mutilado durante a Guerra). Utiliza-se do teatro de bonecos e enfatiza a artificialidade dos cenários pintados por três artistas plásticos que já haviam trabalhado com o diretor em um filme anterior: Fernando Tavares, Oswaldo Medeiros e Paulo Giordano, ligados à Oficina Goeldi, em Belo Horizonte. O diretor procurou trazer para o filme, visualmente, o forte vínculo de Cendrars com as artes plásticas:

Em *Um Filme 100% Brasileiro*, onde eu precisava de novo de uma cenografia forte, não tinha porque não chamar esses mesmos artistas plásticos. Eles trabalharam em cima de todos os artistas que conviveram com Blaise Cendrars. Se você tiver uma visão geral, você vai ver que tem Di Cavalcanti, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Ismael Néri... Todos estão ali, essa miscigenação da arte brasileira nos cenários do filme - este foi o meu interesse fundamental ao colocar aquilo. E também uma homenagem ao cinema expressionista alemão. Em todo o cenário eu tive uma preocupação de criar aquela perspectiva do expressionismo. Então, a arte colocada nos cenários é uma visão expressionista das artes plásticas brasileiras da época em que Cendrars passou aqui (SETTE, 1988).

Além do interesse de José Sette pelo Expressionismo alemão, podemos destacar que essa “visão expressionista” realçava uma atmosfera que perpassava o ambiente artístico da época. Anita Malfati, que estudara pintura na Alemanha e nos Estados Unidos, apresentava características expressionistas que causaram espanto durante a Exposição de Pintura Moderna, realizada em 1917. Também Osvaldo Goeldi, que ilustrou muitas obras modernistas, era influenciado pelo Expressionismo.

O diretor utiliza-se, ainda, de outras referências que extrapolam o universo modernista. A fala do personagem do diabo, vivido por Wilson Grey, foi retirada de um conto de Machado de Assis, considerado por Sette como um precursor do Modernismo.

Vemos, assim, que, da mesma forma que Joaquim Pedro, em *O homem do pau Brasil*, José Sette, em *Um filme 100% brasileiro*, parte de diversas referências culturais e utiliza, de forma plena, as possibilidades que o cinema oferece como instrumento criativo: sintetiza ideias, manipula imagem e som, apoderando-se de recursos próprios de outras artes, seja o texto poético literário, seja a tradição iconográfica que marcou a visualidade brasileira na primeira metade do século XX. Ao escolher partir do olhar de um estrangeiro, vindo de Paris – centro cultural internacional tão almejado por nossos artistas –, José Sette de certa maneira inverte e ao mesmo tempo reforça a antropofagia que nos caracteriza, que nasce com o Modernismo e revive nos tempos da Tropicália.

Conclusão

Podemos entender que a retomada do Modernismo, a partir do final dos anos 1960, não foi realizada de forma absoluta, quer dizer, os artistas que buscaram inspiração nesse período da história cultural brasileira pinçaram autores, obras e ideias específicas. Oswald de Andrade surge como a referência principal, não apenas por suas obras, mas também por seu comportamento irreverente que o fez conhecido como o “rebelde” do grupo modernista. O conceito de antropofagia, reavivado pelos tropicalistas, predominou como ponto de interesse do cinema que buscou dialogar com o movimento modernista iniciado na década de 1920.

Nos anos 1980, este diálogo dos cineastas passou a se dar a partir de uma dupla referência: não apenas com o movimento do início do século XX, mas com o período tropicalista, que se configurou como outro marco para a cultura brasileira. E isso acontece porque esses filmes discutem também a forma de fazer cinema, tendo como uma preocupação central a criação de novas formas de expressão cinematográfica, descompromissadas com a representação padronizada característica de um tipo de narrativa mais convencional. Como vimos, se no Modernismo não se configurou uma movimentação inovadora em torno do cinema, no Tropicalismo a situação era bem diferente:

Com o tropicalismo, abriu-se um ciclo de experimentação na seara do cinema que se desdobrou em propostas de ruptura em setores distintos: na área do longa-metragem (em

filmes ligados ao que se rotulou de “cinema marginal”: Luiz Rosenberg, Andrea Tonacci, Neville d’Almeida, Eliseu Visconti, entre outros); na área do curta-metragem, nas novas linguagens e questionamentos radicais do documentário convencional (XAVIER, 2006, p.8).

Joaquim Pedro de Andrade era um cineasta egresso do Cinema Novo. José Sette de Barros tinha proximidade com o Cinema Marginal. Nos anos 1980, as fronteiras entre esses movimentos se esfumam. O que fica são os filmes, fontes vivas de referência para o cinema contemporâneo.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Ed. 34 / Fapesp, 1997.
- ÁVILA, Afonso. (Org). **O modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 2ª edição. Coleção Stylus. Dirigida por J. Guinsburg.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália**. A revolution in Brazilian culture. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio, nº 11)
- CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc...** (um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**. Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.154-168.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma**. Da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.
- MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**. Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP: Blumenau, SC: FURB, 2002.

Periódicos

BARROS, José Tavares de. **Reaparece em Minas o braço direito de Blaise Cendrars**. Filme Cultura. Número 45 / Março 1985. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p. 70 a 75.

BUENO, Wilson. DIAS, Ricardo. **Joaquim Pedro e O homem do pau Brasil**. Filme Cultura. Número 37 / Janeiro – Fevereiro – Março 1981. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p. 50 a 55.

ESCOREL, Eduardo. **A décima musa**. Mário de Andrade e o cinema. Cinemais. nº 6 – julho / agosto 1997. p. 43 a 86.

PIERRE, Sylvie. **O Cinema Novo e o Modernismo**. Cinemais. nº 6 – julho / agosto 1997. p. 87 a 109.

VIEIRA, João Luiz. **Bibicos e tataronas versus pau Brasil**. Filme Cultura. Número 40 / Agosto – Outubro 1982. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p.78 a 80.

XAVIER, Ismail. **Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética**. ALCEU. V. 6 nº 12 – jan / jun 2006. p. 5 a 26. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio/revistaalceu/medi/alceu_12_Xavier.pdf, capturado em 18/11/2008.

Entrevista

José Sette de Barros. Projeto Cineasta do Mês. Centro Cultural do Banco do Brasil. 25 de fevereiro de 1992. Rio de Janeiro. Acervo Corisco Filmes / Projeto Cinema Alternativo.