

## Entrevista

# ENTREVISTA COM O PROFESSOR RANDAL JOHNSON

Felipe Reis Pompeu de Moraes

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

*Randal Johnson é um renomado acadêmico de cinema e literatura luso-brasileiros. O referido professor foi diretor do Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade da Califórnia, Los Angeles. Foi também chefe do Departamento de Espanhol e Português e do Programa sobre o Brasil da UCLA, bem como Diretor do Centro de Estudos do Programa de Educação no Exterior da Universidade da Califórnia. Antes de ir para a UCLA em 1994, o professor Johnson serviu no corpo docente da Rutgers University e da University of Florida, onde foi chefe do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas.*

*A experiência acadêmica de Johnson concentra-se, principalmente, no estudo do cinema e da literatura brasileira. Ele é o autor ou editor de onze livros e dezenas de artigos de pesquisa. Entre suas publicações, estão Cinema Brasileiro (com Robert Stam), Cinema Novo x 5, A Indústria Cinematográfica no Brasil: Cultura e o Estado, Brasil Negro: Cultura, Identidade e Mobilização Social (com Larry Crook) e O Campo da Produção Cultural, uma coleção editada de ensaios por Pierre Bourdieu. Também publicou um livro sobre o cineasta português Manoel de Oliveira. A pesquisa de Johnson foi apoiada pela Fundação Tinker, pelo Conselho Conjunto para a América Latina do Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais, pelo Conselho Americano de Sociedades Eruditas e pelo National Endowment for the Humanities [Fundo Nacional para as Humanidades]. Foi condecorado, em 1999, com a Ordem do Cruzeiro do Sul, e, em 2018, com a Ordem de Rio Branco, ambos pelo governo brasileiro. O PhD de Johnson é da Universidade do Texas em Austin.<sup>1</sup>*

*Palavras-chave: Literatura e Cinema; Cinema e Estado; Modernismo; Manuel de Oliveira*

## Introdução

Nessa entrevista, dividida em alguns blocos, o brasilianista Randal Johnson discorre sobre *Literatura e Cinema*. Especificamente, sobre o filme *Macunatima* de Joaquim Pedro de Andrade e intercessões com a obra escrita, além de temas como o *tropicalismo*.

Em um segundo bloco, Randal discorre sobre o cinema brasileiro: os seus livros *Brazilian Cinema* e *Cinema Novo X 5*, além das fases do cinema novo propriamente ditos.

1 Disponível em: <https://www.spanport.ucla.edu/person/randal-johnson/>.

Nos blocos seguintes, sobre Cinema e Estado, o autor discorre sobre a falta de apoio financeiro e proteção do Estado Brasileiro, e, especificamente, sobre “o jogo complexo de interesses (internos e externos)”, envolvendo o financiamento estatal.

No quarta parte, Randal aduz sobre o Modernismo e campo literário brasileiro nos anos 30-40, sobre seus artigos *A dinâmica do campo literário brasileiro (30-45)* e *Institutionalisation of brazilian modernism*, dentre outros assuntos correlatos.

No quinto bloco, Randal discorre sobre Manuel de Oliveira. Especificamente, sobre filmes como *Viagem ao princípio do Mundo e Francisca*, bem como as particularidades desse cineasta português. Por último, comenta acerca de seus projetos futuros.

## ENTREVISTA COM O PROFESSOR RANDAL JOHNSON

**Primeiramente, gostaria de agradecer sua disponibilidade para conversar comigo. Minha primeira pergunta refere-se aos motivos que o levaram a estudar e a pesquisar a literatura e o cinema brasileiros. Em recente entrevista ao Professor Antônio Dimas,<sup>2</sup> o Sr. ressaltou o fascínio por um LP de João Gilberto (cantando Tom Jobim), o entusiasmo pelo filme Orfeu Negro, de Marcel Camus, e a possibilidade de convocação para a guerra do Vietnã. Esses foram os motivos que o levaram a querer conhecer o Brasil?**

Foram, pelo menos, em parte. Na realidade, a situação era um pouco mais complexa. Comecei a me interessar pela América Latina quando tinha uns 15 anos e fiz, junto com a banda do colégio (tocava clarineta), uma viagem de ônibus de Arlington, Texas, onde morava, até a Cidade do México, fazendo concertos em várias cidades. Estudei espanhol durante os quatro anos do colégio. No verão, depois de me formar, passei seis semanas estudando o idioma na *Universidad de las Américas*, que naquela época ficava na Cidade do México (depois se mudaria para Puebla). Entrei na

---

2 Dimas, Antônio. “Sobre letras e cinema: uma entrevista com Randal Johnson”. Teresa: Revista de Literatura Brasileira, n. 16 (2015), 277-285.

Universidade do Texas em Arlington, naquele mesmo ano (1966), com a ideia de voltar à Universidade das Américas, dois anos depois para estudar Relações Internacionais. Continuei fazendo matérias em espanhol, e, no segundo semestre do primeiro ano, comecei a estudar russo. Mas antes do final do semestre, a universidade indicou que no próximo ano letivo ia oferecer, pela primeira vez, uma disciplina de língua portuguesa. Foi aí que o LP de Gilberto e Jobim entrou na história. Como pretendia fazer a disciplina por causa do meu interesse na América Latina e não sabia nada do Brasil ou da língua, antes de começar o semestre, resolvi comprar o disco. *Gilberto & Jobim* é um LP de Bossa Nova, lançado em 1964, em que Gilberto canta acompanhado por Jobim. Há músicas de Jobim no LP, mas também de outros compositores. Não entendi nada que cantava, mas adorei a música. E foi aí que comecei a me interessar pelo Brasil, que não estava no meu radar antes disso.

Mas há outros passos nessa trajetória. No verão do ano seguinte (1968), ganhei uma bolsa para fazer um programa de seis semanas de língua portuguesa e literatura brasileira, na Universidade do Texas em Austin. Numa disciplina de literatura, ministrada pelo Professor Alexandrino Severino, li meu primeiro romance em português: *Vidas Secas*. Ainda tenho o exemplar que li na época, com muitas palavras definidas ou traduzidas na margem (em tinta). Também me lembro de ter lido o conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, e, talvez, se não falha-me a memória, a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Na mesma época, o filme *Orfeu Negro* (1959) ainda circulava nas universidades americanas. Não me lembro de quando o vi pela primeira vez, mas sei que teve um impacto sobre muitos jovens americanos, mesmo com a visão idealizada do Brasil e, talvez, até por causa de suas imagens lindas do Rio, tiradas do Morro da Babilônia. Essa visão contrastava, fortemente, com as imagens de horror da guerra do Vietnã que circulavam, diariamente, no país.

A partir do LP de Gilberto e Jobim, o meu interesse pelo Brasil foi crescendo como uma bola de neve. Esse interesse se tornou mais direcionado quando, já na pós-graduação na Universidade do Texas, tive a oportunidade de fazer disciplinas com os professores visitantes, Massaud Moisés e Haroldo de Campos. Haroldo ministrou um seminário sobre prosa de vanguarda no Brasil, no qual, entre outras coisas, delineou o seu estudo do romance *Macunaíma*, que seria publicado depois com o título *Morfologia*

do *Macunaíma* (1973). Isso plantou a semente para o que viria a ser minha tese de doutorado, sobre a adaptação que Joaquim Pedro de Andrade fez do romance em 1969. Assisti ao filme pela primeira vez em uma sala de cinema na Galeria Alaska, em Copacabana. Isso deve ter sido no segundo semestre de 1971, quando tive uma bolsa da Fulbright para fazer pesquisa para minha dissertação de mestrado sobre o romancista baiano Adonias Filho. Hoje, a sala onde vi o filme é uma igreja evangélica. A tese, que defendi em 1977, seria publicada como livro com o título *Literatura e Cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao cinema novo* (T. A. Queiroz, 1982).

**A adaptação de Joaquim Pedro de Andrade da obra de Mário de Andrade seria um bom exemplo de diálogo entre a obra escrita e o cinema? Ao mesmo tempo em que há fidedignidade à obra escrita (como o respeito ao movimento antropofágico<sup>3</sup>, o diálogo coloquial e as características marcantes das personagens criadas por Mário), há inovações e liberdades adaptativas consideráveis (como o flerte com a retórica tropicalista<sup>4</sup> e a própria existência de uma personagem guerrilheira)?**

É um exemplo excelente, a meu ver. Em 1966, Joaquim Pedro disse o seguinte numa entrevista concedida ao crítico Alex Viany: “Acho que só teríamos a ganhar se tornássemos a analisar o movimento de 22 em relação ao que ocorre hoje”. É isso que ele faz com *Macunaíma*. No filme, Joaquim Pedro segue, de modo geral, a narrativa e mantém os personagens principais do romance de Mário. Também cria certa equivalência com a mistura de elementos culturais que caracteriza o romance. A trilha sonora, por exemplo, inclui música de Carlos Gomes, Villa Lobos, Borodin, Roberto Carlos, Lamartine Babo, Wilson Simonal, e até a canção *By a Waterfall*, do filme musical americano *Footlight Parade* (1933). O figurino também mistura muitos estilos e até épocas diferentes. O filme também traduz, a seu jeito, o humor do romance, especialmente no uso do *kitsch*, da sátira, e da atuação exagerada dos personagens. Importante, nesse sentido, é sua incorporação de elementos do teatro de revista e da chanchada.

---

3 Algumas cartas trocadas entre Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade geraram questionamentos sobre a aplicabilidade do romance ao movimento antropofágico por questões temporais.

4 Há muitos que entendem existir conexões entre o Tropicalismo e o Modernismo.

**O Sr. acredita que, na adaptação cinematográfica de *Macunaíma*, a estratégia de Joaquim Pedro de Andrade teria sido “a de simplificar e concretizar elementos mágicos e fantásticos” (p. 123 do seu livro). A que o Sr. atribui essa estratégia de “simplificação”?**

Um dos argumentos que faço no livro *Literatura e Cinema* é que na sua adaptação Joaquim Pedro fez uma radicalização ideológica do romance. O subtítulo do romance é “O herói sem nenhum caráter”. De acordo com o roteiro, o título do filme ia ser “O herói de mau caráter”, o que já representaria uma diferença significativa. No romance, Macunaíma tem poderes mágicos. Para “brincar” com a namorada do irmão, ele se transforma numa formiga e depois num pé de urucum; transforma um irmão numa chave para abrir uma porta e num telefone (ou “máquina telefone”) para pedir lagosta e francesas; transforma um inglês na “máquina *London bank*” e a cidade de São Paulo, num bicho preguiça de pedra. Ele morre mais de uma vez, mas é ressuscitado através do uso de agentes mágicos, como o guaraná. No final, Macunaíma é transformado na constelação Ursa Maior. Na sua adaptação, Joaquim Pedro elimina quase todas as transformações mágicas: o Macunaíma negro (Grande Otelo) se transforma em um príncipe branco (Paulo José) para brincar com Sofará, a namorada do seu irmão Jiguê (Milton Gonçalves), e depois vira branco de vez. Há também o episódio em que Macunaíma engole um pedaço de carne da perna do Currupira<sup>5</sup> e o episódio em que ele vai a uma festa de macumba para dar uma surra em Venceslau. Mas no final do filme, Macunaíma morre, consumido pela Uiara; não vira constelação. Desse modo, Macunaíma não tem poderes mágicos. Através dessa simplificação ou concretização de elementos fantásticos, Joaquim Pedro desmistifica Macunaíma, que não tem mais poderes que qualquer outro homem.

Outra mudança importante é a caracterização de Ci. No romance, ela é a Mãe do Mato; no filme, é uma guerrilheira urbana. Isso, obviamente, tem a ver com a atualização do livro, com a tentativa de fazer a história se relacionar mais diretamente com o momento no qual o filme foi feito. A sua destruição, com a própria bomba, é uma forma de autofagia. Aliás, como já disse Ismail Xavier, um dos temas centrais do filme é exatamente a autofagia.

5 O termo “Curupira” aparece grafado nessa forma “Currupira” em alguns episódios nas pesquisas de Couto de Magalhães, nas análises de Cavalcanti Proença(1978) e nas narrativas catalogadas na aldeia Tekohaw (ver nota 1 em [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491505550.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491505550.pdf)).

O país devora os seus cidadãos, que devoram o país, que, portanto, devora a si mesmo.

No episódio do Currupira, há uma imagem que mostra isso muito bem. Quando Macunaíma, fugindo do Currupira, finalmente consegue expelir o pedaço de carne da perna do ogro que havia comido, ele o vomita numa poça de lama. O enquadramento mostra a poça como um losango, com a carne borbulhando no meio. Parece-me claro que é uma representação da bandeira brasileira. Isso ecoa no final, quando Macunaíma morre, consumido pela Uiara, e sua jaqueta verde se espalha pela água com sangue borbulhando por baixo. Enfim, a leitura política do filme tem a ver com todos esses elementos. Sem mencionar o episódio anterior da anta, no qual Sofará está usando um vestido-saco com o emblema da Aliança para o Progresso. Macunaíma, o suposto herói brasileiro, caça a anta, mas, no final, só recebe as tripas para comer.

### **Há quem diga que Joaquim Pedro nega esse flerte com o Tropicalismo. Qual a opinião do Sr.?**

Não sei se ele, pessoalmente, negou alguma relação com o Tropicalismo. Mesmo que tivesse negado, o caso dele seria um pouco como o de Mário de Andrade em relação ao Pau Brasil e à Antropofagia, de Oswald de Andrade. Mário escreveu *O Losango Caqui* (1926) antes do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924), mas o publicou depois, e o livro acabou associado ao movimento de Oswald. A mesma coisa aconteceu com *Macunaíma*, escrito em 1926, mas só publicado em 1928, o mesmo ano do Manifesto Antropofágico. Mário lamentava essas coincidências e não se sentia confortável sendo incorporado ao movimento antropofágico.

Seja qual fosse atitude de Joaquim Pedro, o filme é, fortemente, associado ao Tropicalismo, mesmo que isso não tenha sido a intenção do diretor. No seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier tende a associar o tropicalismo mais ao cinema marginal, e especialmente a *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, do que ao Cinema Novo, mas vê o “influxo tropicalista” em *Macunaíma* – no figurino, nas mutações do herói, no *kitsch*, na trilha sonora, entre outras coisas. Numa crítica publicada na época do lançamento do filme, Alberto Shatovsky descreve o personagem Macunaíma como um “herói *hippie* e *tropicalesco*” e o filme como uma “comédia bufa”. Praticamente tudo na sua resenha conduz a uma associação do filme com o tropicalismo.

**No terceiro capítulo de seu livro, uma reflexão sua me chamou atenção: a de que “Mario Andrade, em *Macunaíma*, põe em prática sua teoria da legitimidade de formas populares de expressão para a criação de formas literárias eruditas” (p. 101). Nesse mesmo raciocínio, “o uso de fontes populares e indígenas na composição de *Macunaíma* está ligado à preocupação de (...) como abrigar a literatura brasileira e desse modo descolonizá-la”. Gostaria que o Sr. falasse um pouco sobre isso.**

A formulação no livro é um pouco simplista, mas isso é um dos aspectos mais comentados da obra de Mário. Durante toda a carreira, ele estava interessado em múltiplas questões relacionadas à cultura nacional e tinha uma visão utilitária, prática, do seu papel. Aliás, ele diz exatamente isso na conferência *O Movimento Modernista* (1942): “[...] eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina”. Nesse sentido, além de muitas outras atividades, como dirigir o Departamento de Cultura em São Paulo, ele tentou sistematizar a conexão entre a obra de arte, o papel do artista e as necessidades do país; fez pesquisa extensiva em diversos aspectos da cultura popular, inclusive na língua falada, como um meio de forjar uma identidade cultural autêntica. Isso se relaciona, diretamente, a seu conceito de nacionalismo literário e artístico.

Mário via o nacionalismo como o primeiro passo num processo de autodescobrimento que contribuiria aos valores culturais universais, à medida que era autêntico e fiel a si mesmo. O seu objetivo era, em última análise, a integração da cultura brasileira na cultura universal, e, não, o isolamento ou fechamento implícito em correntes mais xenofóbicas de nacionalismo, que também faziam parte do movimento modernista. Ele reconhecia a dificuldade de criar uma cultura nacional autêntica num país permeado por valores e padrões europeus.

Sua resposta a esse dilema foi usar formas populares de expressão estruturalmente, não apenas ornamentalmente, em formas culturais de elite. Começou por sistematizar os erros da fala cotidiana das classes populares como meio de capturar um caráter social e psicológico, autenticamente, nacional na própria língua falada no país. Trazendo aqueles erros para a fala e escrita educadas, esperava ajudar na formação de uma língua literária brasileira. Seu interesse na cultura popular como meio de entender o Brasil envolveu o estudo sistemático do folclore e a recriação de formas populares

num nível erudito. Conhecendo e incorporando na sua obra o pensamento popular, pensava que poderia ajudar a levar o Brasil a um autoconhecimento e contribuir para sua passagem do nacionalismo, levando-a um nível universal nas artes. *Macunaima*, que oferece ao mesmo tempo um mito etiológico de criação nacional e um mito escatológico de destruição nacional, representa a culminação de sua pesquisa sobre folclore e formas populares de expressão. Contudo, não é um romance popular, de fácil acesso. É um romance para camadas educadas que têm a disposição cultural (no sentido de Bourdieu) para entender o que o escritor está fazendo.

**Lendo, recentemente, seu artigo *Literatura e Cinema, diálogo e recriação*, o Sr. se mostra um crítico à ideia insistente de “fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária originária”, citando muitos exemplos, como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. Gostaria que o Sr. falasse um pouco sobre a ideia de “falso problema” em relação às críticas de muitas obras literárias adaptadas ao cinema.**

A fidelidade como exigência crítica ou a ideia de que um filme baseado numa obra literária deve, de alguma forma, fazer o que a obra original faz é um conceito há muito tempo descartado pela maioria dos estudiosos da adaptação. É um falso problema por várias razões. Primeiro, cada obra de arte deve ser avaliada em seus próprios termos; não em termos de sua adesão ou a uma obra anterior, senão cria-se uma hierarquia valorativa entre a obra original e a adaptação, quase sempre com favorecimento da primeira (na realidade, nem se trata de adesão à obra original, mas às expectativas do leitor daquela obra). O filme *A Hora da Estrela* (1985) é uma obra de Suzana Amaral e, não, de Clarice Lispector, assim como a minissérie *Capitu* (2008) e o filme *Lavoura Arcaica* (2001) são de Luiz Fernando Carvalho e, não, de Machado de Assis ou Raduan Nassar. É claro que pode ser interessante discutir as estratégias de adaptação, mas criticar um filme porque não é igual à obra na qual se baseia não faz muito sentido. Esse tipo de exigência tende a ignorar as diferenças entre os dois meios de expressão artística. Diz-se com frequência que a diferença se reduz à distinção entre a língua escrita e a imagem visual, mas isso é uma simplificação. Sim, um escritor ou escritora lida com a linguagem verbal, com toda sua riqueza metafórica e figurativa, mas um cineasta tem à sua disposição pelo menos cinco materiais diferentes



de expressão: imagens visuais, linguagem verbal, sons não verbais, música e a própria língua escrita. Todos podem ser manipulados de diversas maneiras, dependendo da intencionalidade expressiva do realizador. Não é, portanto, apenas a diferença entre a língua escrita e a imagem visual. Longe disso.

Além do mais, a exigência de fidelidade tiraria a liberdade criativa do cineasta; impediria, por exemplo, que Suzana Amaral focalizasse a história dramática de Macabeia ao eliminar a voz do narrador masculino do romance da Clarice, ou que Sérgio Bianchi, em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), expandisse a sua adaptação do conto *Pai contra Mãe*, de Machado de Assis que trouxe a história de Machado para o presente e incluiu uma crítica ao trabalho de certas ONGs.

### **A adaptação de *Vidas Secas* (de Nelson Pereira dos Santos) seria outro bom exemplo de respeito e diálogo de uma obra literária adaptada ao cinema?**

Com certeza. O Nelson disse mais de uma vez que, com o filme, queria ser fiel ao espírito do livro de Graciliano Ramos, mas também queria que fosse uma contribuição aos debates que estavam acontecendo na época sobre a reforma agrária. O filme segue a narrativa do romance, com alguns deslocamentos, e acrescenta alguns elementos, como o som do carro de boi, a festa de bumba-meu-boi e a cena da cadeia, que existe no romance de uma forma muito mais reduzida. Aliás, no artigo mencionado antes, *Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação*, tento mostrar que a cena da cadeia, a festa de bumba-meu-boi e o encontro com o grupo armado na estrada fazem parte da leitura política que o Nelson faz do romance. Em primeiro lugar, desloca o episódio do começo na narrativa (é o capítulo três, no romance) para perto do final. No romance, Fabiano está na cadeia com um bêbado que falava alto e alguns homens agachados em redor de um fogo. No filme há, apenas outro prisioneiro na cela com Fabiano que não diz uma palavra. Quando não está ajudando Fabiano, ele olha calmamente pela janela da cadeia. A luz tende a iluminá-lo de cima, dando a impressão de que ele representa alguma forma de salvação. Ao nascer do sol, o bando armado, ao qual ele pertence, entra na cidade e o solta. O fazendeiro vê Fabiano e manda soltá-lo. Logo depois, Fabiano e a família encontram o bando armado na estrada, e o jovem que estava na cadeia com Fabiano lhe oferece o seu cavalo e o convida a se juntar ao bando. O vaqueiro se recusa, sentindo, talvez, uma responsabilidade maior por sua família.

No romance, Fabiano pensa que “entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo”. Não o faz, porque “havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha”. O filme além de sar essa opção a Fabiano, inclui uma imagem dele montado no cavalo segurando um rifle. Mas o que é esse bando? Cangaceiros? De modo geral, não possuem as características visuais de cangaceiros, cuja iconologia específica já tinha sido codificada no cinema brasileiro quando Nelson fez o filme. Não sabemos quem são, apenas que representam uma ameaça à estrutura de poder da pequena cidade. Isso, junto à imagem de Fabiano segurando uma arma, fortalece a ideia de resistência, que está mais latente no romance.

**O Sr. já publicou vários livros sobre o cinema brasileiro, inclusive, o primeiro livro sobre o assunto publicado nos Estados Unidos, *Brazilian Cinema*, organizado com Robert Stam. Como se deu essa colaboração e como surgiram os outros livros?**

Bob (Robert) e eu terminamos os respectivos doutorados, mais ou menos, na mesma época: ele, em 1976, em Berkeley; eu, em 1977, na Universidade do Texas. Ele foi contratado para lecionar em NYU (Universidade de Nova Iorque), onde permanece até agora, e eu, em Rutgers University (Universidade Estadual de Nova Jersey). Uma noite, depois da exibição de um filme brasileiro em Nova York – não lembro qual –, Fabiano Canosa nos apresentou. Bob e eu tínhamos a mesma ideia de organizar um livro em inglês sobre o cinema brasileiro, por isso, resolvemos colaborar. Trabalhamos muito no livro durante bem mais de um ano. Felizmente, tivemos a cooperação generosa de muitos críticos, pesquisadores e cineastas no Brasil e conseguimos organizar uma boa introdução ao cinema brasileiro para o público estadunidense. O livro teve uma primeira edição em 1982, uma segunda em 1988 e uma terceira, com dois ensaios adicionais, em 1995.

Depois disso, resolvi escrever um livro sobre alguns diretores do Cinema Novo, e em 1984, saiu *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, que inclui capítulos sobre a obra de Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. O título, *Cinema Novo x 5*, é uma homenagem óbvia ao filme *Cinco Vezes Favela* (1962).

Aí, quando fazia pesquisa para *Cinema Novo x 5*, comecei a tentar entender a relação entre o cinema e o Estado no Brasil, o que levou à publicação de *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, em 1987. Alguns anos depois, em 1998, publiquei, na Inglaterra, um pequeno livro sobre *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha (1969). Além disso, publiquei um número considerável de artigos sobre vários assuntos relacionados ao cinema brasileiro. Para quem se interessar, a lista quase completa pode ser consultada na minha página do site do *Department of Spanish and Portuguese* da UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles): (<https://www.spanport.ucla.edu/person/randall-johnson/>).

**O Cinema Novo teria tido três fases: a primeira entre 1960 e 1964<sup>6</sup>, a segunda entre 1964 e 1968<sup>7</sup> e a terceira entre 1968 e 1973<sup>8</sup>. Em 1967, é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) e, em 1969, é criada a Embrafilme, a maior empresa pública de distribuição de filmes da América Latina. O filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, é exibido, justamente, em 1969. A escolha de Joaquim pela principal obra do escritor (modernista) Mário de Andrade teria alguma relação com o contexto político vigente? Existiu alguma relação entre o regime militar e a valorização de Mário de Andrade, um expoente da literatura nacional brasileira?**

Toda a produção do Cinema Novo tem alguma relação com o contexto político vigente. Vê-se isso, por exemplo, nos três principais filmes do período anterior ao golpe de 1964 – *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e *Os Fuzis* (1964) – que coincidiram com debates sobre reformas estruturais e questões sobre a pobreza, a marginalização e possibilidades de transformação social. Filmes como *O Desafio* (1966), *Terra em Transe* (1967), e *O Bravo Guerreiro* (1968) têm tudo a ver com o momento depois do golpe, e outros, como *Macunaíma* (1969), *O Dragão*

6 As imagens tinham cenários, predominantemente, rurais O objeto principal entre os cineastas era despertar a consciência na população sobre a necessidade de transformações sociais.

7 Inicia-se a ditadura militar. As imagens passam a ter cenários urbanos, passa a existir censura no material a ser exibido.

8 Na terceira fase há um endurecimento da ditadura. Algo verificável com o AI-5, ato institucional que suspendia liberdades individuais, como Habeas Corpus. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm). Acesso: 27 de abril de 2021.

da *Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Azyllo Muito Louco* (1970) partem para uma abordagem mais alegórica num momento que era mais difícil dizer as coisas abertamente. Como disse antes, em 1966, Joaquim Pedro havia dito que o Cinema Novo podia se beneficiar de uma reavaliação do Modernismo à luz da situação atual que viviam. Disso, saiu *Macunatma* e outros filmes, inclusive *O Homem do Pau-Brasil*, filme que Joaquim Pedro lançou em 1982.

**No seu livro, *Cinema Novo X 5*, o Sr. aduz que “a semente do cinema novo” teria vindo com dois congressos: um em 1952 (em São Paulo) e outro em 1953 (no Rio de Janeiro). Gostaria que o Sr. falasse um pouco sobre a importância desse momento para o Cinema Novo (ainda pretérito ao Cinema Novo propriamente dito).**

Acho importante lembrar que quase sempre há perspectivas diferentes sobre os rumos do cinema no Brasil. Nesses dois congressos, os participantes discutiram alternativas para diversos aspectos da produção cinematográfica no país. Os dois congressos foram organizados ainda na era de estúdios: a Atlântida, no Rio de Janeiro, produzia uma chanchada atrás da outra e a Vera Cruz, em São Paulo, tentava produzir filmes sérios com uma qualidade igual a do cinema europeu. Alguns cineastas e críticos, como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni e Carlos Ortiz, entre outros, não estavam satisfeitos com a situação existente, rejeitavam tanto a chanchada carioca quanto os filmes mais cosmopolitas da Vera Cruz, a favor de um cinema baseado em questões e tradições nacionais. Nelson Pereira dos Santos chegou a apresentar um trabalho com o título *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. Além de diferenças em termos de conteúdo, também discutiam o modo de produção do cinema nacional: gostariam de ter acesso aos equipamentos dos estúdios, mas sem se submeter às exigências deles. Em outras palavras, queriam a liberdade de fazer os filmes que quisessem ao invés dos que os estúdios queriam. Isso já era um passo na direção de um cinema independente e um cinema de autor, que são características do Cinema Novo. Também falavam da necessidade de usar equipes pequenas com orçamentos mais baixos, além de muitos outros assuntos relacionados aos problemas que a indústria enfrentava. Maria Rita Galvão (*O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*) e José Inácio de Melo Souza (*Congressos, patriotas e ilusões*) têm estudos importantes sobre os congressos, e eu abordo o assunto brevemente no terceiro capítulo de *The Film Industry in Brazil*.

## Quais seriam as principais preocupações do Cinema Novo?

Cacá Diegues disse várias vezes que o Cinema Novo queria apenas três coisas: mudar o cinema brasileiro, mudar o Brasil e mudar o mundo. Vou deixar de fora o desejo de mudar o mundo, mas, de fato, o Cinema Novo queria mudar o Brasil e o cinema brasileiro. Os participantes do movimento não estavam interessados no tipo de filme que estava sendo feito no país, nem pelos filmes europeizados da Vera Cruz, nem pelas chanchadas da Atlântida. Queriam fazer um cinema social e político ao invés de um cinema comercial. A ideia era explorar, de uma perspectiva crítica, as contradições do país – a pobreza, a fome, a marginalização, a violência – e assim contribuir para os debates que estavam ocorrendo no país, naquela época. Além desse aspecto político, também queriam explorar novas linguagens cinematográficas e não aderirem às convenções do cinema comercial. Acharam modelos no Neorealismo Italiano (a ideia de filmar nas ruas, com equipes pequenas, e orçamentos baixos) e na Nouvelle Vague francesa (o conceito do cinema de autor), mas cada diretor seguia suas próprias preferências. Por isso, Raquel Gerber podia falar, em relação ao movimento, de uma “ortodoxia nuclear” (uma visão crítica sobre a realidade brasileira) e de uma “heterodoxia expressiva” (em termos de estilos cinematográficos). De certa forma, é isso que tento mostrar no meu livro sobre o Cinema Novo, focalizando as distintas trajetórias, preocupações e abordagens estilísticas dos cinco escritores escolhidos.

## **A falta de recursos financeiros como realidade do cinema levou a uma estratégia cinematográfica conhecida como: transformação da “escassez em significante”. O que significa essa expressão?**

Transformar “escassez em significante” é uma expressão usada por Ismail Xavier para descrever a estratégia de alguns filmes da primeira fase do Cinema Novo. Não tendo a sua disposição financiamentos que os igualariam ao cinema internacional, imbuíram a relativa pobreza dos seus meios em elementos significativos do filme. O uso da câmera na mão e da cinematografia em *Vidas Secas* seriam exemplos perfeitos: com a imagem instável que acompanha o caminhar da família de retirantes ou o céu quase branco que representa a aspereza e dureza da região. Isso tem sua expressão

teórica em *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha (1965), ou, em outro contexto, no manifesto *Por um Cine Imperfecto*, do cubano Julio García Espinosa (1970).

### **De forma resumida, como foi a evolução do Cinema Novo e a aliança entre os cineastas do Cinema Novo com a Embrafilme?**

Apesar dos baixos orçamentos, o financiamento sempre foi problemático para o Cinema Novo. Antes do golpe, alguns filmes conseguiram financiamento do Banco Nacional de Minas Gerais, de José Luiz de Magalhães Lins, outros, da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), no de Estado de Guanabara, então sob o governo de Carlos Lacerda. De modo geral, os cineastas viam algum nível de apoio estatal essencial, assim como se via em, praticamente, todo o mundo. No entanto, nem todos os cinemanovistas apoiavam a criação do Instituto Nacional do Cinema por um decreto baixado pelo presidente militar Humberto Castello Branco, em 1966. Ainda assim, praticamente todos acabaram participando dos seus programas de apoio. O mesmo pode ser dito com a criação da Embrafilme, em 1969. O Cinema Novo, eventualmente, teria um peso importante na Embrafilme, particularmente, durante a gestão do diretor Roberto Farias entre 1974 e 1979.

**Muitos foram os filmes financiados pela Embrafilme. Gostaria que o Sr. falasse um pouco sobre a importância, em termos e em números, dessa empresa para a viabilização de produções cinematográficas brasileiras, apesar de tantas críticas. Os cineastas financiados pela Embrafilme eram proibidos de se expressarem contra o regime. Havia algum tipo de censura ou métodos de se impedir críticas ao governo? O filme *Os cafajestes* seria um bom exemplo? Quais outros o Sr. destacaria?**

O papel da Embrafilme era ajudar no desenvolvimento do cinema nacional, através de vários programas de apoio à produção e à distribuição. Não tinha a responsabilidade de censura, propriamente dita, que era uma função, naquela época, da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que estava vinculada ao Ministério da Justiça. Que eu saiba, portanto, a Embrafilme não censurou nenhum filme. Poderiam ter acontecido pressões internas a respeito de um filme ou outro, mas censura como tal, não. Houve

casos em que filmes foram impedidos de circular. Um exemplo é *Iracema: Uma Transa Amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, que dirigiram em 1975. Dado o tipo de película usada, revelaram o filme num laboratório na Alemanha, onde seria exibido na televisão. Devido ao fato de não ter sido revelado no Brasil, não se enquadrava, tecnicamente, na definição oficial de “filme brasileiro” e não podia ser exibido no país como tal. Também não podia ser exibido como filme estrangeiro, porque, obviamente, era brasileiro. Essa interdição burocrática, que na realidade era uma forma velada de censura, durou até 1980, quando ganhou o Festival de Brasília e foi distribuído pela própria Embrafilme. Outro exemplo notório é o caso de *Pra Frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias, que havia sido presidente da Embrafilme entre 1974 e 1979. O filme ganhou o prêmio de Melhor Filme no Festival de Gramado em 1982, mas foi proibido dentro de uma semana. Na época, o presidente da Embrafilme, que coproduziu o filme, teve que renunciar. Foi liberado sem cortes depois das eleições, que ocorreram no segundo semestre daquele ano. O que acontece com a censura é o seguinte: o cinema é uma atividade cara, e a ideia de produzir um filme com a possibilidade de perder o investimento por causa de censura pode levar a uma autocensura, evitando certos assuntos ou abordagens potencialmente problemáticos.

**Sobre a segunda fase do cinema novo (1964-1968), haveria um o paradoxo entre o período (de extrema repressão militar) e, concomitantemente, o fortalecimento do Cinema Novo, enquanto movimento. Em segundo lugar, uma transição do objeto e foco. O Brasil deixou de ser rural e passou a ser urbano. Isso teria ficado claro nos filmes da segunda fase?**

Roberto Schwarz publicou na França, em 1970, um ensaio essencial para entender esse período: *Cultura e política, 1964-69*, incluído depois no livro *O Pai de Família e outros estudos*. Simplificando, entre outras coisas, o argumento de Schwarz é que nessa fase inicial da ditadura, a esquerda manteve hegemonia no campo cultural, incluindo, naturalmente, o cinema. Apesar da censura e do aumento na repressão, entre 1964 e 1968, foram lançados filmes como *Menino de Engenho* (1965), *O Desafio* (1966), *O Padre e a Moça* (1966), *A Grande Cidade* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Garota de Ipanema* (1967), *A Falecida* (1968), *O Bravo Guerreiro* (1968), e *Fome*

*de Amor* (1968), entre outros, inclusive documentários importantes como *Viramundo* (1965). Enfim, os cinemanovistas continuaram produzindo nesse período, embora as condições políticas fossem mais difíceis que antes do golpe (e não devemos esquecer-nos da interrupção, pelos militares, do filme *Cabra Marcado para Morrer* em 1964). As coisas ficaram ainda mais complicadas depois do AI-5 em dezembro de 1968. Pode-se ver pelos próprios títulos que esse período ou fase é bem mais urbano que rural.

**Em seu livro *Cinema Novo x 5*, o Sr. revela o seguinte senso comum, entre os cineastas de diferentes orientações: “Sem o apoio financeiro e proteção do Estado brasileiro não seria possível suportar o poder do cinema estrangeiro no mercado nacional”<sup>10</sup>. Tal realidade escrita e refletida, em 1982, ainda se mostra uma realidade contemporânea?**

A grande maioria das indústrias cinematográficas do mundo depende de algum tipo de apoio estatal, seja ele direto ou indireto, e isso em grande parte pela ocupação de mercados nacionais pelo cinema estadunidense. A forma do apoio pode variar muito, desde políticas de exibição compulsória a diversas formas de subsídio, subvenção, prêmios, coprodução, apoio à comercialização, incentivos fiscais, assim por diante. No Brasil, a primeira lei de exibição compulsória data dos anos 30, e foi se expandindo muito lentamente até chegar a 140 dias por ano em 1980, isto é, cada cinema no país era obrigado a exibir filmes brasileiros 140 dias por ano. O apoio estatal aumentou depois da criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1966, e da Embrafilme, em 1969, embora houvesse alguns tímidos programas de apoio antes disso. Os vários programas de financiamento evoluíram até a extinção da Embrafilme por Fernando Collor, em 1990, baseado na sua agenda neoliberal e na ideia de que o estado não tem papel a desempenhar em relação à cultura (uma ideia que está se repetindo hoje, com muito mais antagonismo e virulência). O apoio foi se reconstruindo, depois do *impeachment* de Collor, com a Lei Rouanet e, mais importante, com a Lei do Audiovisual e seu programa de incentivos fiscais. Com isso, o apoio foi se modificando e expandindo, com o Fundo Setorial do Audiovisual, os Funcines e outros programas.

Gostaria de repetir que, praticamente, todas as indústrias cinematográficas do mundo recebem algum tipo de apoio governamental,



e o Brasil não é exceção. Lamentavelmente, parece que o atual governo está tentando sabotar o cinema brasileiro pela asfixia da Ancine, ameaças de confisco do Fundo Setorial e até pela paralisação da Cinemateca Brasileira em São Paulo. É um descaso não apenas pelo cinema, mas também pela cultura

No livro *The Film Industry in Brazil* tentei traçar o desenvolvimento da indústria cinematográfica e, especialmente, das relações entre o cinema e o Estado. O livro foi publicado em 1987, portanto, antes da crise que levaria ao fechamento da empresa depois da posse de Collor, em 1990.

**De uma forma geral, o Estado brasileiro, historicamente, se mostrou “patrono, fiador, regulador, repressor e, às vezes, produtor” do cinema brasileiro. Gostaria que o Sr. falasse um pouco dessa realidade e sobre esse “jogo complexo de interesses (internos e externos)” nessa relação Estado e cinema.**

Sempre há diversos interesses em jogo quando se trata de apoio estatal à produção cinematográfica. Fala-se que a criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1966, surgiu dos esforços de um grupo “universalista”, que se posicionava em oposição a um grupo nacionalista (o Cinema Novo). Há divisões entre aqueles que favorecem um cinema cultural e independente e há aqueles que preferem um cinema comercial. Em certa época, essa divisão foi descrita como a diferença entre o “cinemão” e o “cineminha”, embora, na realidade, seja uma falsa dicotomia. O interessante é tentar entender essas diferenças e pensar no seu impacto sobre a produção.

Quando estava fazendo pesquisa para *The Film Industry in Brazil: Culture and the State* (A indústria cinematográfica no Brasil: Cultura e o Estado), que saiu em 1987, comecei a me interessar pela relação entre os intelectuais/artistas modernistas e o Estado, em grande parte, por causa da leitura de *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, do sociólogo Sérgio Miceli. Elaborei um projeto de pesquisa com o título *The Social Relations of Brazilian Literature* (As relações sociais da literatura brasileira). A ideia era examinar a dinâmica política da produção literária no Brasil durante um período crucial de sua história (1922-1945), através da análise das trajetórias intelectuais e capital simbólico de quatro escritores: Cassiano Ricardo (1895-1974), Mário de Andrade (1893-1945), Octávio de Faria (1908-1980) e Graciliano Ramos (1892-1953). Esses escritores representam

duas gerações literárias – uma que surgiu nos anos 20, outra, nos anos 30 – e ocupam quatro posições diferentes no campo literário: dois na direita (Ricardo e Faria) e dois na esquerda (Ramos) ou centro-esquerda (Andrade). Os quatro também levavam vidas públicas ativas, trabalhando com agências governamentais, a imprensa e/ou partidos políticos (fariam menos que os outros). Portanto, suas respectivas posições no campo são, eminentemente, representativas de constelações mais amplas de escritores e intelectuais.

Minha ideia era escrever um livro sobre o assunto, mas a pesquisa nem sempre segue uma linha reta. Publiquei artigos sobre os quatro escritores, além do que seria o capítulo introdutório do livro, que saiu na Revista USP, numa tradução de Antônio Dimas (*A dinâmica do campo literário brasileiro, 1930-1945*), e ensaios sobre assuntos relacionados ao projeto. Mas outras coisas interferiram, e não cheguei a terminar o livro. Por exemplo, em meados dos anos 80, criei, junto com outros colegas, um grupo de estudos sobre a relação entre cultura e Estado. O primeiro livro que lemos foi *A Reprodução*, de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron. Aí comecei a me interessar pela obra de Bourdieu, e, graças ao contato com Sérgio Miceli, que foi à Universidade da Flórida como professor visitante, acabei passando vários meses em Paris acompanhando as discussões do grupo de Bourdieu na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Numa reunião com Bourdieu, sugeri a organização de um livro que reunisse os seus ensaios principais sobre literatura e arte, que estavam dispersos em revistas na França e outros países. Ele gostou tanto da ideia que o resultado foi o livro *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (O campo de produção cultural: ensaios sobre arte e cultura), que saiu em 1993. Servi como organizador, tradutor e editor de tradução do livro, além de escrever uma longa introdução. Depois disso, traduzi a parte de Bourdieu, no seu longo diálogo com o artista alemão, Hans Haacke, que foi publicado em 1995 com o título *Free Exchange* (Intercâmbio livre), além de servir como tradutor e editor de tradução para outro livro de Bourdieu, *Practical Reason: On the Theory of Action* (Razão prática: sobre a teoria da ação), que saiu em 1998. Também, em mais um desvio do projeto iniciado, comecei a ver os filmes de Manoel de Oliveira, o que resultou num livro publicado em 2007.

**Essa questão, de alguma forma, conecta-se com aquilo que o Sr. levantou nos artigos: *A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)* e *The Institutionalization of Brazilian Modernism*<sup>11</sup>. Nesses ensaios, o Sr. fala que os textos literários constituiriam uma rede de relações sociais vinculadas a relações de poder<sup>12</sup>. O que é exatamente isso?**

Cada campo de atividade tem suas hierarquias baseadas nos valores específicos daquele campo. No campo econômico, esse valor seria capital econômico; no campo político, seria capital político, e assim por diante. No campo de produção literária, o capital econômico é, muitas vezes, um fator secundário; primário é o que Bourdieu chama de capital simbólico, ou ainda, o reconhecimento e prestígio que um determinado escritor tem no campo, e isso determina a estrutura de poder (simbólico) no campo. Por que alguns escritores ou escritoras permanecem, enquanto outros, não? Por que alguns são publicados pelas editoras mais importantes, enquanto outros, não? Por que alguns são resenhados pelos críticos mais importantes, enquanto outros, não (e o que determina a importância desses críticos)? Por que alguns fazem parte do cânone, enquanto outros, não? Porque existe uma rede de relações sociais – as instâncias de consagração – que eleva algumas obras ou escritoras e rebaixa outras, mesmo que seja apenas a partir da omissão de, simplesmente, não falar sobre a obra. Hoje a universidade tem um papel importante nesse processo; antes, eram os críticos de jornal. Nem sempre é a questão da qualidade da obra que importa. Nos anos 30, o campo literário estava altamente politizado, e os comentários críticos, muitas vezes, tinham mais a ver com a posição política do escritor do que com a qualidade da obra. Às vezes, nem sequer reconhecem certas obras ou escritores como legítimos dentro do campo. Cito três exemplos no artigo *A dinâmica do*

11 Nesse ensaio, “a literatura e a prática literária não são totalmente autônomas, nem, inteiramente, autocontidas (...) constituiriam sistemas dinâmicos ou redes de relações sociais que estão intimamente ligadas a relações frequentemente sutis de autoridade e poder” (JOHNSON, Randal. *The Institutionalization of Brazilian Modernism*. University of Florida, 1990, p. 5-23..

5 (Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:918221/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2021.)

12 “(...) a literatura e os textos literários não são totalmente autônomos, nem inteiramente autossuficientes (...), mas constituem uma rede dinâmica de relações sociais intimamente vinculada a relações sutis de autoridade e de poder” (JOHNSON, Randal. *A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)*. n. 26, 1995. 50 anos de final de Segunda Guerra, p. 164-181, p. 166).

*campo literário*, que teria sido o primeiro capítulo do livro não terminado, um de Lúcio Cardoso, outro de Marques Rebelo e o terceiro de Jorge Amado. Escrevendo sobre *Em Surdina*, de Lúcia Miguel-Pereira, Amado diz o seguinte: “Espero que a Srta. Lúcia Miguel-Pereira [...] decida-se a escrever romances e deixe para trás suas ideias preconcebidas e suas explicações, que são ótimas em artigos, mas inúteis nas páginas de um romance”. Enfim, através do estudo dos quatro escritores que mencionei, minha ideia era mapear as estruturas de poder do campo literário nos anos 30.

**Segundo o Sr., os críticos que canonizaram o movimento modernista teriam rejeitado as tendências menos progressistas desse movimento<sup>13</sup>. Quais seriam as possíveis motivações, a seu ver, para essa negação ou rejeição?**

Falo um pouco sobre isso no artigo *A Institucionalização do Modernismo Brasileiro*. Há várias razões para isso, especialmente, a partir da racha que houve dentro do movimento, em 1926, com a criação do Partido Democrático, em São Paulo, em oposição ao Partido Republicano Paulista. Escritores como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado estavam afiliados ao PRP (Partido Republicano Paulista); Mário de Andrade, ao PD (Partido Democrático). Na década seguinte, foram membros do PD que criaram o Departamento de Cultura em São Paulo, além da própria USP, que é talvez o centro principal para o estudo do Modernismo no país. É claro que a qualidade literária faz parte, mas não há dúvida que a posição política dos escritores de direita também tem muito a ver com isso.

**O senhor, em recente entrevista, disse que, ao ver *Viagem ao Princípio do Mundo* (de Manoel de Oliveira), *Terra Estrangeira* (de Walter Salles) e o *Céu de Lisboa* (de Wim Wenders), teria surgido o interesse pelo cinema português. Desse interesse, nasce o livro *Manoel de Oliveira* pela editora da Universidade de Illinois (2007). Manoel de Oliveira era um cineasta bastante “original, não ortodoxo (...). Em termos de criatividade cinematográfica ele seria muito mais jovem que muitos cineastas com metade de sua idade”<sup>14</sup> (tradução livre). Ao mesmo tempo, Manoel**

13 Due to the complex “homogenizing” process of canon formation, many critics have tended to ignore or simplistically dismiss less-than-progressive tendencies of Modernism”.

14 RANDAL JOHNSON, Manoel de Oliveira, p. 2.

**era, extremamente, católico e colocava um pouco de sua religiosidade em seus filmes, como a *Divina Comédia* (de 1991). Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre a possível dualidade dessa grande figura.**

Sim, Manoel de Oliveira era católico, mas nunca foi dogmático ou fez proselitismo nos seus filmes. Aborda a religião em alguns filmes – *O Acto da Primavera* (1943), *Le Soulier de Satin* (1985), *Mon Cas* (1986), *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), entre outros –, mas geralmente para mostrar as distâncias enormes entre ideais cristãos e o comportamento humano. *A Divina Comédia* (1991), que não é uma adaptação de Dante, é um bom exemplo. Embora a Bíblia seja uma das fontes do filme, há várias outras: Dostoiévsky (*Crime e Castigo*, *Os Irmãos Karamazov*), Nietzsche (*O Anti-Cristo*) e José Régio (*A Salvação do Mundo*). De acordo com Oliveira, todos os textos usados lidam de alguma maneira com o problema do pecado e a possibilidade de redenção. A história se passa num manicômio, e quase todos os personagens são pacientes, além de representarem figuras bíblicas, literárias ou filosóficas. O filme não tem um enredo propriamente dito, mas avança por uma série de longos diálogos, normalmente entre pares de personagens (por exemplo, Sonya e Raskolnikov, o profeta e o filósofo), ao mesmo tempo que reconstrói cenas de suas fontes, como o Jardim de Éden, a Última Ceia, a ressurreição de Lázaro, os assassinatos de Raskolnikov, e assim por diante. Nesse sentido, é um filme bastante complexo. Abre com a questão de transgressão (Adão e Eva e a maçã) e termina com o arrependimento e pedido de redenção de Raskolnikov. Como em muitas outras obras de Oliveira, o filme oferece mais questões que respostas.

Talvez, por causa do seu catolicismo, Manoel de Oliveira foi um cineasta profundamente ético. Ele fala da ética em múltiplas ocasiões, em entrevistas e em suas próprias escritas. Numa longa entrevista que concedeu a Antoine de Baecque e Jacques Parsi (publicado como livro com o título *Conversas com Manoel de Oliveira*), ele diz o seguinte: “Tenho uma deontologia para o cinema em geral e para cada filme em particular. Esforço-me por me manter no interior desta deontologia, e creio que é o que estabelece a unidade, o equilíbrio, o sentido e a identidade de cada filme”.

O termo “deontologia” deriva da palavra grega para “dever”, e pode ser definido como “A ciência do dever, ou o ramo do conhecimento que

lida com obrigações morais”<sup>15</sup>. Concepções de deontologia focalizam uma obrigação de agir de acordo com algum princípio familiar, social, legal ou religioso – e, não, baseado em consequências ou teleologia – como a base de valor moral. A posição deontológica de Oliveira deriva, a meu ver, de suas reflexões sobre o mundo moderno, formadas, pelo menos em parte, de uma combinação de sua formação religiosa e, talvez, de uma noção mais kantiana de ética e de uma reflexão intensa sobre o lugar e a natureza do cinema em seu contexto social e estético mais amplo.

Oliveira expressa uma postura profundamente ética em sua discussão, em múltiplos filmes, de arte e vida, vida e morte, a relação entre ideais religiosos e morais, a realidade social, o bem e o mal, amor e desejo e a possibilidade de descobrir a verdade da existência dos seres humanos. Em alguns momentos, o seu posicionamento ético assume uma coloração religiosa, em outros, é puramente secular. Os seus filmes levantam muitas questões, mas, raramente, oferecem respostas, e nunca são prescritíveis. Ao contrário, apresentam situações envolvendo a conduta humana em escalas individuais, nacionais e globais para provocar reflexão no espectador. Ao mesmo tempo, questionam convenções cinematográficas tradicionais ou *mainstream*, que, a seu ver, impedem o tipo de reflexão que Oliveira desejava.

**Ainda sobre Manoel de Oliveira e, especificamente, sobre *Francisca*. Gostaria que o Sr. falasse um pouco sobre a importância do produtor Paulo Branco para obra de Manoel?**

Paulo Branco foi essencial para a carreira de Oliveira. Quando o cineasta lançou *Amor de Perdição*, em Portugal, foi o maior fracasso. É que ele filmou duas versões, uma para o cinema, outra para a televisão; as duas em 16mm e em cores. A versão para a televisão foi exibida em seis segmentos no outono de 1978, mas em preto e branco. O ritmo lento, o enquadramento teatral, o estilo de atuação e o uso de *tableaux vivants* faziam-no inapropriado para a televisão, tornando-o severamente criticado. Um crítico chegou a dizer que representava um exemplo de como não adaptar o romance ao cinema. No ano seguinte, Paulo Branco lançou o filme na sala *Action République*, em Paris, onde teve o maior sucesso, estabelecendo a fama de Oliveira como um grande cineasta moderno. *Le Monde* até noticiou

15 Minha tradução de: “the branch of ethics concerned with the nature of duty and obligation” (Oxford English Dictionary)

o lançamento na capa do jornal. Depois disso, Paulo Branco produziu todos os filmes de Oliveira, desde *Francisca* (1981) até *O Quinto Império* (2004). Em outras palavras, produziu 21 dos 27 longas que o cineasta fez depois de *Amor de Perdição*. O fato conhecido mais curioso é que, quando Oliveira ganhou fama internacional com *Amor de Perdição*, já tinha 71 anos.

**No seu currículo, há vários livros que ainda não comentamos: *Tropical Paths: Essays on Modern Brazilian Literature* (1993), *Black Brazil* (1999), *A Companion to Latin American Cinema* (2017) e *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis* (2018). O que pode nos dizer sobre esses livros?**

*Tropical Paths* é uma coletânea de ensaios que organizei em homenagem ao meu orientador de tese, Fred P. Ellison. Inclui contribuições de estudiosos que o conheciam bem, muitos dos quais tinham sido professores visitantes da Universidade do Texas: Haroldo de Campos, João Alexandre Barbosa, Affonso Romano de Sant’Anna, Walnice Nogueira Galvão, Massaud Moisés, Fábio Lucas e Silviano Santiago, além de colegas e orientados dele. Os outros são livros coorganizados. *Black Brazil* surgiu de um simpósio que Larry Crook e eu organizamos na Universidade da Flórida, em 1993. Benedita da Silva fez o *keynote*<sup>16</sup>. Também participaram pessoas como Antônio Pitanga, João Jorge Santos Rodrigues (do Olodum), Carlos Hasenbalg, Jeferson Bacelar, Anani Dzidzienyo, Antônio Risério, e Maria José do Espírito Santo França, entre outras. Como indica o título, *A Companion to Latin American Cinema* é uma coletânea de ensaios sobre o cinema latino-americano contemporâneo. Foi iniciativa de Stephen Hart da University College London (Universidade Pública de Londres). Ele me convidou, junto com Maria Delgado, da Universidade de Londres, para ajudá-lo na organização. Finalmente, *Axé Bahia*<sup>17</sup> surgiu da exibição do mesmo nome que ocorreu no Museu Fowler, da UCLA, entre setembro de 2017 e abril de 2018. A iniciativa foi do curador para América Latina do Fowler, Patrick Polk, e éramos quatro curadores: o Patrick, a historiadora Sabrina Gledhill, o historiador da arte Roberto Conduru e eu. A exibição incluiu artistas como Goya Lopes, Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Nádia Taquary, Jota Cunha, Mestre Didi, Rubem Valentim, Pierre Verger, Carybé,

16 Minha tradução: discurso de abertura.

17 Resenha disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/725754/pdf>

Mário Cravo Neto, José Adário dos Santos (Zé Diabo), Éder Muniz, entre vários outros. O livro, que é muito bonito, com muitas ilustrações, conta com contribuições sobre a arte baiana, enfatizando os artistas presentes na exibição. Levou-nos quatro anos – várias viagens à Bahia e muitas horas de discussões sobre quem e o que incluir – para organizar a exposição, mas valeu a pena.

### **Quais são seus planos, quando o mundo voltar ao normal?**

Aposentei-me de UCLA em 2018. Gosto muito de poder me levantar de manhã e fazer o que quiser, sem compromisso, sem prazo. No entanto, me comprometi a escrever um livro sobre o cinema brasileiro, desde o período mudo até o presente, para uma editora na Inglaterra. Será um tipo de “*companion volume*”<sup>18</sup>. Há alguns outros possíveis projetos no ar, mas nada concreto.

Entrevista realizada em: 14/03/2021.

### **Bibliografia**

CASTAÑEDA, David. Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis (review). **The MIT Press**. Volume 52, Number 2, p. 80-81, 2019. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/725754/pdf>

DIMAS, Antonio. Sobre letras e Cinema: entrevista com Randal Johnson. **Teresa revista de Literatura Brasileira** [16 ]; São Paulo, p. 278-285, 2015

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema: Macunaíma, do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: TA Queiroz, 1982.

JOHNSON, Randal. Cinema Novo x 5 Masters of Contemporary Brazilian Film (Latin American Monograph series). University of Texas Austin Press, 1984. Edição do Kindle.

JOHNSON, Randal. **The Film Industry in Brazil: Culture and the State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. Disponível em:



<https://digital.library.pitt.edu/islandora/object/pitt%3A31735057894150/viewer#page/34/mode/2up>

JOHNSON, Randal. **Manoel de Oliveira**. Champaign/Urbana: University of Illinois Press, 2007.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: o caso Vida Secas**. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2029595/mod\\_resource/content/2/Adapta%C3%A7%C3%A3o.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2029595/mod_resource/content/2/Adapta%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em: 30 de outubro de 2020.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). **50 anos de final de Segunda Guerra**, n. 26, , p. 164 – 181, 1995.

JOHNSON, Randal. As relações sociais da produção literária. **Revista de crítica literária Latino-Americana**, ano XX, n.º40. Lima-Berkeley, p. 189-203 /,2º semestre de 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4530766?seq=1>

JOHNSON, Randal. The institutionalization of Brazilian Modernism. **Brasil/Brazil: A Journal of Brazilian Literature**, Brown University, 1990, p. 5-23, 1990.

Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:918221>

JOHNSON, Randal. Authoritarian Fiction: Octávio de Farias's Tragédia Burguesa. **Ideologies and Literature** (journal of hispanic and lusobrazilian literatures), 3 vol Minneapolis, Univ. of Minnesota, n.1, spring, 1988.

JOHNSON, Randal. Art and Intention in Mario de Andrade. *In: Homenagem a Alexandrino Severino - Essays on the Portuguese Speaking World*. Host Publications, Inc Austin Texas, 1993. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=eUljuf4noKoC&oi=fnd&pg=PA167&dq=Art+and+Intention+in+M%C3%A1rio+de+Andrade&ots=fgn0aLNncA&sig=VW8yi8\\_mLEFI8YR5mcHiwL9xbc#v=onepage&q=Art%20and%20Intention%20in%20M%C3%A1rio%20de%20Andrade&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=eUljuf4noKoC&oi=fnd&pg=PA167&dq=Art+and+Intention+in+M%C3%A1rio+de+Andrade&ots=fgn0aLNncA&sig=VW8yi8_mLEFI8YR5mcHiwL9xbc#v=onepage&q=Art%20and%20Intention%20in%20M%C3%A1rio%20de%20Andrade&f=false)

JOHNSON, Randal. *Graciliano and Politics in Alagoas I//: Graciliano Ramos and the Making of Modern Brazil. Memories, Politics and Identities.* VILLARES, Lucia e BRANDELERO, Sara (orgs). University of Wales Press, 2017. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=T-yVDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA21&dq=Randal+Graciliano+and+politics+in+alagoas&ots=RFVItivmK&sig=C62z5Vsh\\_g-kZDEtQDzadTfFeoM#v=onepage&q=Randal%20Graciliano%20and%20politics%20in%20alagoas&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=T-yVDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA21&dq=Randal+Graciliano+and+politics+in+alagoas&ots=RFVItivmK&sig=C62z5Vsh_g-kZDEtQDzadTfFeoM#v=onepage&q=Randal%20Graciliano%20and%20politics%20in%20alagoas&f=false)

JONHSON, Randal, POLK, Patrick Arthur, Patrick CONDURU, Roberto, GLEDHILL, Sabrina. **Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis.** Fowler Museum at UCLA, 2018.

JOHNSON, Randal. Notes On A Conservative Vanguard: The Case of Verde-Amarelo/Anta. **Hispanic Studies Series**, v. 4, p. 31-42, 1988.

VILLARES, Lucia e BRANDELERO, Sara. *Graciliano Ramos and the Making of Modern Brazil. Memories, Politics and Identities.* University of Wales Press, 2017.

### **Como citar este artigo**

MORAES, F. R. de. Entrevista com o professor Randal Johnson. **Fragmentum**, Santa Maria, p. 239-264, 2022. Disponível em: 10.5902/2179219465482. Acesso em: dia mês abreviado. ano.