

A DÉCIMA MUSA

MÁRIO DE ANDRADE E O CINEMA

*Vejo as dez musas (sim: há uma
décima, nascida neste século,
a Musa Cinemática)
fugirem espantadas com o possível
renascimento de todos os poetas.*

Mário de Andrade¹

Eduardo Escorel*

RESUMO

O cinema ocupou um lugar central no pensamento de Mário de Andrade. *Amar, verbo intransitivo*, em particular, é pontuado de referências ao cinema, além de ter sido qualificado, pelo próprio autor, como sendo um romance "cinematográfico". Mas apesar de esse interesse pelo cinema ter permanecido vivo por toda sua vida, Mário de Andrade deu pouca atenção ao cinema brasileiro.

Palavras-chave: cinema; Mário de Andrade; cinema brasileiro.

SUMMARY

Cinema occupied a central position in Mário de Andrade's thought. *Amar, verbo intransitivo*, for one, is punctuated by references to cinema, in addition to being described as a "cinematographic" novel by the author. However, in spite of the fact that his interest in cinema spanned his life, Mário de Andrade paid surprisingly little attention to Brazilian cinema.

Keywords: cinema; Mário de Andrade; Brazilian cinema.

Além dos setenta anos da Semana de Arte Moderna, em 92 completam-se também trinta anos do que chegou a ser chamado, na época, de "ano da virada histórica"² e de "ano 1 do Cinema Novo"³.

Havia mesmo em 62 sinais que indicavam perspectivas otimistas: não só a Palma de Ouro ganha por *O pagador de promessas*, mas também o prêmio recebido por *Barravento* na Checoslováquia⁴, o sucesso de *Assalto ao trem pagador*, a repercussão *Os cafajestes*, a filmagem de *Vidas secas* e a previsão de lançamento de quarenta filmes brasileiros⁵.

Foi a partir desse momento que começou a parecer que seria desmentida a hipótese formulada em 51 de o "Brasil passar em branca nuvem por esse fenômeno do século XX que se chama Cinema, e ter de pular para a televisão sem nunca haver conhecido o primeiro", ou seja, o cinema, "como indústria e como arte"⁶.

Essa hipótese voltou a ganhar atualidade, no entanto, diante do panorama desolador do cinema brasileiro de hoje e do predomínio absoluto do audiovisual televisivo.

(*) Agradeço a colaboração dada por Ana Pessoa, Biblioteca Nacional/Periódicos, Cinematoteca Brasileira, Cinemateca do MAM, Cosme Alves Neto, Fundação Casa de Rui Barbosa, Gilda de Mello e Souza, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Lauro Escorel Filho, Laura de Mello e Souza, Leonardo Gavina, Maria Thereza Vargas, Marina de Mello e Souza, Miguel Pereira, Miriam Lifchitz Moreira Leite, Telê Porto Ancona Lopes e Valêncio Xavier.

(1) "Chronicas de Malazarte — I". *América Brasileira*, Ano II, nº 22, outubro de 1923. Devo a Gilda de Mello e Souza a indicação desse artigo.

(2) Paiva, Salviano Cavalcanti de. "Os cafajestes"; "O pagador de promessas". *Senhor*, maio de 1962, p. 12.

Terá sido o Cinema Novo o *último* de uma série de ciclos efêmeros que pontuam a história do nosso cinema? É razoável supor que voltará a existir produção de filmes de longa-metragem no Brasil? Ou terá havido uma mudança de natureza no produto audiovisual, passando a ficção a ser domínio exclusivo e perpétuo da televisão? Nesse caso, estaremos condenados a ser menores consumidores do fluxo transbordante de imagens ficcionais que nos chegam do exterior e das emissoras de TV nacionais?

Essas questões configuram o dilema que os cineastas brasileiros vêm enfrentando desde que teve início, em 87, a mais recente etapa do processo de liquidação da atividade cinematográfica no Brasil.

O primeiro passo dessa etapa foi dado com a desastrosa reforma dos órgãos públicos de cinema, implementada pelo então ministro da Cultura, Celso Furtado. O golpe de misericórdia veio, logo no primeiro dia do governo Collor, através da medida provisória que decretou a extinção da Embrafilme. De lá para cá, nada de efetivo foi feito, no âmbito do governo federal, para reverter o quadro agônico em que se encontra o cinema brasileiro.

Nesse processo de liquidação, coube ainda, sem dúvida, aos produtores e diretores a responsabilidade de se terem deixado viciar, a partir de 75, em uma perversa dependência do Estado.

Quando o modernismo brasileiro "explodiu" em 22, o cinema ainda era visto como uma "arte infante"⁷. Setenta anos depois, e apenas trinta após o surgimento do Cinema Novo, o cinema brasileiro deixou de existir. Nesse breve intervalo de tempo, algo que era muito valorizado, inclusive no Brasil, como a mais fiel expressão de uma época perdeu a sintonia e desapareceu em nosso país.

Buscar as razões dessa situação deplorável implicaria fazer uma avaliação do Cinema Novo. Passados trinta anos, já seria mais do que hora de lançar um olhar sobre nosso passado recente, assim como Mário de Andrade fez em 42, com relação ao movimento modernista, na sua célebre conferência.

Advertido, porém, pelo comentário de que o "*mea culpa*" final de Mário "sempre [...] pareceu ter [...] qualquer coisa de histeria autodestrutiva"⁸, evitarei qualquer tentativa de autoavaliação global do Cinema Novo. Tratarei aqui apenas de um dos veios do problema, aproveitando a coincidência dos aniversários — 70º da Semana da Arte Moderna e 30º do Cinema Novo — para centrar meu foco na relação de Mário de Andrade com o cinema.

Minha hipótese é que já se pode detectar nessa relação de Mário de Andrade com o cinema e, em particular, com o cinema brasileiro, o sintoma de um dos males que põem em questão a própria possibilidade de existir uma indústria cinematográfica no Brasil. Refiro-me à cristalização de um sentimento generalizado de que um cinema nacional não faz a menor falta.

Se o mero registro do passar das décadas não tem, em si mesmo, maior significação, serve ao menos como pretexto, no caso do Modernismo e do Cinema Novo, para situar qual foi a relação que existiu entre Mário de Andrade e o cinema, numa tentativa de esclarecimento de um dos aspectos da crise, possivelmente terminal, que o cinema brasileiro vem de atravessar.

Até o final dos anos 60, o cinema brasileiro ignorou quase que por completo a obra de Mário de Andrade.

(3) Viany, Alex. "cinema Novo, Ano 1". *Senhor*, maio de 1962, p.12.

(4) Prêmio para o melhor diretor estreante no XIII Festival Internacional.

(5) Viany, Alex. "cinema Novo, Ano 1", op. cit., p. 14.

(6) Homem, Homero. In: Moraes, Vinícius de. *O cinema de meus olhos*. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 269.

(7) Andrade, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: *Obra imatura*. Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980, p. 258.

(8) Monteiro, Adolfo Casais. "O doente de escrúpulo". *O Estado de S. Paulo*, 27.11.1960. Citado por Andrade, Carlos Drummond. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982, nota 1, p. 202.

Em 30, Humberto Mauro declarou que "poderia fazer *Macunaíma*, o brasileiríssimo livro de Mário de Andrade"⁹, no que parece ter sido apenas uma menção casual nunca transformada em projeto concreto de filmagem. Além do mais, não parecia haver, por parte de Mauro, nenhum vínculo mais profundo com o Modernismo, nem qualquer reflexão crítica a respeito, pois ele seguia dizendo que também "poderia fazer *O Rajah de Pendjab* do consagrado escritor Coelho Neto"¹⁰. Para Mauro, era indiferente filmar o autor parnasiano ou o modernista.

Outros cineastas, já da geração do Cinema Novo, chegaram a pensar em filmar obras de Mário de Andrade, mas foi preciso esperar até 68, quarenta anos depois da publicação de *Macunaíma*, e 23 anos após a morte do seu autor, para que finalmente tivesse início a filmagem de uma adaptação da obra-prima do modernismo brasileiro¹¹.

Mário de Andrade, por sua vez, nos anos 20, segundo o depoimento de um amigo,

*assistia com o maior interesse aos filmes nacionais exibidos em São Paulo, motivo pelo qual era alvo de grandes caçoadas de seus amigos. Além de não se interessarem pelo assunto, nenhum deles entendia que interesse se poderia encontrar nos "simplesmente abomináveis" filmes nacionais*¹².

Desse interesse de Mário de Andrade por filmes brasileiros ficou um único registro¹³. O filme que comentou, em junho de 22, chamava-se *Do Rio a São Paulo para casar*¹⁴, "uma tentativa de comédia", segundo Mário, que aplaudiu, considerando um "grande benefício transplantar a arte norteamericana"¹⁵ para o Brasil! A vantagem estaria, na sua visão, em que através do cinema "os costumes actuaes do nosso paiz, conservar-se-hiam [...] em documentos mais verdadeiros e completos".

Não é preciso mais do que esse primeiro parágrafo para delinear a concepção que Mário de Andrade tinha nesse momento dos filmes feitos no Brasil: ele cita o nome da empresa produtora mas omite o nome do diretor José Medina; considera o cinema como "arte norte-americana" e vê o processo técnico de registro de imagens como meio de conservar "documentos verdadeiros", mais fiéis do que os que vinham tentando produzir os cronistas em seus registros jornalísticos.

Não há, portanto, nessa solitária abordagem de um filme brasileiro, nem o reconhecimento de uma autoria, nem o da possibilidade de se fazer no Brasil um cinema não transplantado. A arte cinematográfica, por sua vez, não é considerada por Mário como uma linguagem mas apenas como um meio de registro técnico.

Além de parecer valorizar o filme por ser "uma tentativa de comédia" em meio à produção predominante de dramalhões, Mário de Andrade destaca a nitidez da fotografia "bem focalizada", o que é um primeiro indício da precarie-

(9) Souto, Gilberto. "O cinema brasileiro e as suas possibilidades / As idéias de Humberto Mauro, diretor da Cinédia sobre o assunto". *Correio da Manhã*, 29.6.30. Citado por Gomes, P.E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 457.

(10) Ibidem.

(11) *Macunaíma*. Direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade; Produtoras: Filmes do Serro/Grupo Filmes/Condor Filmes (Rio-GB), 1969 (ano do lançamento, ocorrido no dia 3 de novembro).

(12) Moraes, Rubem Borba. In: Galvão, Maria Rita Elieser. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 43.

(13) *Klaxon*, junho de 1922, nº 2, p. 16.

(14) Diretor: José Medina; Argumento: Canuto Mendes de Almeida; Produtora: Rossi Film, 1922.

(15) Grifo meu.

dade técnica que deve ter caracterizado boa parte da produção brasileira dessa época. Revelando um certo conhecimento da técnica fotográfica, Mário diz que as "scenas noturnas foram tiradas ao meio-dia, com sol brasileiro" e recomenda que "enquanto a empresa não conseguir filmar à noite" filme "à tardinha", pois "o rosado não sendo photogenico, a produção", ou seja, a imagem, "sahiria suficientemente escura". Essa impossibilidade mencionada de filmar à noite, pela inexistência de refletores, é um outro indício das precárias condições técnicas em que os filmes eram feitos.

Mário considera que, embora apresentando "umas tantas incoherencias", não são maus o enredo e a montagem, entendendo ele por montagem a cenografia do filme. Essas incoerências que aponta referem-se a situações pouco verossímeis, impressão de falsidade e também a gestos e hábitos expressos pelos atores que não são brasileiros: "o galã, filho de uma senhora aparentemente abastada, por certo teria o dinheiro necessário para vir de Campinas a S. Paulo"; uma mesma casa campineira tem uma sala burguesa e um quarto paupérrimo; "ascender phosforos no sapato" e "apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa", não são gestos e hábitos brasileiros.

Mário vê, portanto, o cinema como uma técnica, algo que os norte-americanos têm de bom e que deve ser aproveitado, ao contrário dos costumes que não deveriam ser, nas suas palavras, "macaqueados".

Os atores do filme são, segundo Mário, "regulares" e "pouco photogenicos", fazendo "de quando em quando um gesto penosamente ridículo" que seria incompatível com a "vida" que ele pede de um filme. Revelando de novo conhecimentos técnicos de fotografia, pergunta, referindo-se aos atores, "porque não usam pó de arroz azul".

No final dessa crítica de Mário de Andrade, primeiro vem uma ressalva, atenuando as restrições feitas ao filme: "o apuro seria preconceito esterilizante no início de uma empreitada tão difícil como a que a Rossi Film se propõe". Depois, palavras de estímulo: "É preciso continuar [...] Applauso muito sincero". E, finalmente, uma promessa: "Seguiremos com entusiasmo os progressos da cinematographia paulista".

Na verdade, Mário de Andrade já dominava, nessa época, conceitos básicos da estética cinematográfica que não apareciam na sua análise do filme brasileiro. Isso pode ser constatado no pequeno comentário escrito por ele anunciando a exibição de *O garoto*¹⁶ em São Paulo e que foi publicado na mesma página da crítica sobre *Do Rio a São Paulo para casar*. Nessa nota, Carlitos é qualificado por Mário como "artista", isto é, "ator", "diretor" e "enscenador". As noções de autoria e de *mise-en-scène* estão claras no tratamento de "obra magistral"¹⁷ dado ao filme e na afirmação de que Carlitos é o "creador de um genero inteiramente novo" além de ser um "interprete ainda nunca visto e acima de tudo immensamente humano". Para Mário, *O garoto* "é uma revelação", "marca uma era" e "passa da alçada commun do film", permitindo "ver onde pode chegar o cine e como elle deve ser". Entre os seus méritos estaria, para Mário, ser "integral, harmonico com a época".

Independentemente da distância que possa ter existido entre a "obra magistral" de Chaplin e a "tentativa de comédia" de José Medina, o que vale

(16) *The Kid*, Charles Chaplin Productions. Distr.: Associated First National Pictures, 1921. Prod.-Dir.-Rot.: Charles Chaplin.

(17) Grifo meu.

ressaltar é a diferença de tratamento que uma e outra recebem de Mário de Andrade.

No caso do filme brasileiro, como dissemos, é destacada a figura da empresa produtora, o cinema é definido como "arte norte-americana" a ser "transplantada" e o filme visto como um meio de conservar "documentos mais verdadeiros"; no caso de *O garoto*, o filme é visto como "obra" criada por um "diretor" e "encenador" que permite "ver onde pode chegar o cine e como elle deve ser".

Mesmo com essa diferença entre os critérios de avaliação da "tentativa de comédia" brasileira, de um lado, e a da "obra magistral", de outro, o exercício da crítica de cinema por Mário de Andrade revela um avanço considerável em relação à mistura de surpresa e encantamento algo *naïf* dos primeiros cronistas, no início do século, diante da novidade técnica.

A noção do "registro de imagens como meio de conservar documentos verdadeiros" aproxima Mário de Andrade de Arthur de Azevedo, que disse, em 1906, que "graças ao admirável aparelho" seus netos poderiam "fazer idéia de quem foi Sarah Bernhardt"¹⁸. Ao mesmo tempo, indo muito além disso, Mário já fundamenta seus comentários em um conhecimento efetivo dos recursos da nova linguagem. No início dos anos 20, fora possível para ele assimilar o espanto dos primeiros espectadores, como o próprio Arthur de Azevedo que se confessava, "quem diria, comovido por um cinematógrafo"¹⁹ e agradecia os "agradáveis momentos" que os exibidores, Srs. Bhering&Cia., lhe fizeram passar, assegurando ainda aos empresários de fitas e doces que "o cinematógrafo constituirá um acontecimento, quando for exposto ao público. Há de agradar tanto como o seu chocolate"²⁰.

Quando Mário de Andrade experimentou, preferiu o gostinho do cinema ao do chocolate. Para ele, junto com o século XX nascera a décima musa, a Musa Cinemática, e sob a sua inspiração surgira "a criação artística mais representativa da nossa época"²¹.

Os primeiros filmes que analisou, *O garoto* e *O gabinete do dr. Caligari*²², serviram até como parâmetro para uma discussão dos descaminhos do modernismo.

Segundo Mário de Andrade, Chaplin, antes de *O vagabundo*²³, "sofria de estetismo [...] o maior mal dos artistas modernistas". Criara "seu tipo burlesco [...] que refletia [...] o homem do século vinte. Mas [...] com seus exageros magníficos, compreendera a vida como uma estesia [...] Era um erro. Criara uma vida fora da vida". Então, com *O vagabundo* e *O garoto*, Chaplin "tornou-se imenso e imortal" por ter se humanizado, criando "uma arte de alegria"; provocando gargalhadas que parecem "terminar 'numa espécie de gemido'" por terem sua origem na vida. Vida que "embora sempre nova nas suas formas", ou "sob aparências novas", "é monótona nos seus princípios", pois, "as almas são eternas". Para Mário, "Charlie é o professor do século 20". A sua coragem está em "verificar [...] a dor, sem por isso se tornar sentimental, atingindo a "eloquência vital das mais altas tragédias sob a roupagem do mais alto comico".

A mãe abandonada que abandona o filho talvez cheirasse "um pouco a subliteratura", reconhecia Mário, mas "para ele", nem por isso *O garoto* deixava

(18) Azevedo, Arthur. "Comovido por um cinematógrafo". *O Paiz*, 3 de dezembro de 1906. Citado por Azevedo Sobrinho, Aluisio. "Arthur Azevedo, o primeiro cronista cinematográfico da cidade". *Revista de Teatro do SBAT*, n° 320, mar./abr. 1961.

(19) Ibidem.

(20) Ibidem.

(21) *Klaxon*, n° 1, maio 1922, p. 2.

(22) *Klaxon* n° 2, 3 e 5, de junho, julho e setembro de 1922; "Chronicas de Malazarte — I e III". *América Brasileira*, ano II, n° 22 e 24, de outubro e dezembro de 1923. *Das Kabinets des Dr Caligari*, Decla-Bioscop, 1919. Dir.: Robert Weine; Rot.: Carl Mayer, Hans Janowitz. Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher.

(23) *The tramp*, 1916-17.

de ser "uma das obras-primas mais completas da modernidade". Mário refuta as restrições feitas pela dadaísta Celine Arnauld à sequência do sonho, segundo a qual "em vez de anjos alados e barrocos deveria simplesmente mostrar-nos 'pi-errots' enfarinhados". Para Mário, ao contrário, "o sonho é justo uma das páginas mais formidáveis de *O garoto*", uma realização de "admirável perfeição psicológica!" Seria impossível, segundo Mário, com a "mentalidade" e os "sentimentos" que o personagem Carlitos possuía e no "estado psychico em que estava, sonhar *pierrots* enfarinhados ou minuetes de aeroplanos!" Esses apenas "viriam forçar a *intenção* da modernidade em detrimento da observação da realidade". Carlitos, sempre nas palavras de Mário, "sonhou o que teria de sonhar fatalmente, necessariamente: uma felicidade angelical perturbada por um sub-consciente sabio em coisas de soffrer ou de ridículo".

Mário refutava, dessa forma, a restrição feita pela poetisa dadaísta, baseando a argumentação dele no realismo psicológico do personagem e recusando a utilização de sinais exteriores de modernidade, como os aeroplanos ou os pierrots, para passar atestados de arte moderna. É a reafirmação do que já dissera em 21 no sempre citado trecho do *Prefácio interessantíssimo*:

*Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida actual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porquê pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser*²⁴.

(24) Paulicéia desvairada, em *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d., p. 28.

Mário diz que quem prega teoria escraviza-se a ela²⁵. É o que acontece, segundo ele, ao seu próprio personagem, Malazarte, que alugou uma cópia do *Gabinete do dr. Caligari* e achou o filme uma porcaria. Para Mário, Malazarte "errou bastante não gostando do *Gabinete...*, uma das melhores obras até agora aparecidas no cinema" que "atinge grande potencia de horror e mistério". Atores "admiráveis", iluminação "extraordinária", e o recurso pelos "encenadores" ao expressionismo "para indicar as paisagens e os tipos criados pela imaginativa do louco". Mário lamenta apenas a imobilidade da câmera, sem a "dinamização fotográfica", o que, para ele, seria próprio do teatro e não do cinema.

Ainda uma vez, Mário de Andrade discorda dos poetas franceses. Agora é Blaise Cendrars quem "diz que o emprego do expressionismo para dar idéia do que pensa um louco desacredita a arte moderna". Para Mário, é impagável não gostar do filme por essa razão. Segundo ele, de fato, "o emprego do expressionismo para dar idéia do que pensa um louco desacredita a arte moderna, mas isso não é razão para não gostar de uma obra-prima, mesmo se ela, sendo obra-prima, ridicularizasse o modernismo".

Em ...*Caligari*, segundo Mário, "a Musa Cinemática realiza a plástica da vida real com muito mais aproximação que suas irmãs mais velhas". Para

(25) "Chronicas de Malazarte—III". *América Brasileira*, ano II, n° 24, dezembro 1923.

ele, "nessa fita a deformação expressionista conseguiu realizar a sensação desinteressada da loucura e objectivar as ficções alucinadas do louco".

Mário diz ainda que, por serem "inegavelmente alucinatórias", o uso "das deformações sistemáticas empregadas" pelo expressionismo e pelo futurismo é adequado "para exprimir a fantasia dum louco". Daí, para Mário, surgiu "o mal-entendido, pelo qual os modernistas são chamados de loucos" e "que separa hoje o palco da platéia".

O que os modernistas procuram e vêem através da deformação, nas palavras de Mário, "não é a representação realístico-visual do mundo exterior", mas sim

equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim. As sensações procuradas e obtidas apresentam pois um carater de inteiro desinteresse, verdadeiramente artístico; e cream a imagem prodigiosamente atrativa duma vida heroica ideal.

O espectador, por sua vez, diz Mário, formado "por séculos de errônea visão e audição, imediatamente compara os cavallos de Brecheret com os favoritos" do Jockey. Mas Brecheret "deformou as pernas de seus ginetes. Alongou-as, musculou-as em excesso". Dessa maneira, as pernas da escultura "produzem [...] a sensação pura, artística; síntese de velocidade e força consciente". Mas o espectador olha a escultura e não vê seu cavalo favorito. Reage dizendo: "Que horror! Essa perna esta errada!... são loucos!" E Mário concorda com o espectador. Diz ele: "São [loucos]. Não há dúvida nenhuma. E o palco separou-se da platéia. O palco virou hospício. A platéia viveiro. Viveiro de araras". E o personagem de Mário, Malazarte, responde: "Sou arara, mas tenho senso comum, seu louco!".

Através desse debate a respeito do uso da deformação expressionista, aquela idéia do filme como meio de conservar "documentos mais verdadeiros" ganha outro sentido. O cinema não é visto no ... *Caligari* como espelho do real mas como sendo capaz de produzir uma imagem próxima da "vida real" através da utilização da deformação expressionista.

Apesar do seu interesse pelo cinema e mesmo se tiver sido um espectador atento e entusiasmado da "cinematographia paulista", conforme prometeu, o fato é que Mário de Andrade parece ter guardado distância dos filmes brasileiros. Em outubro de 22, ele escreveu que "não há por aqui artistas e fábricas que se dediquem especializadamente a produzir fitas de ficção"²⁶. *Fábricas* e artistas *especializados*, propriamente, não existiam, mas havia sim pequenas oficinas improvisadas e amadores dedicados que faziam filmes de ficção em São Paulo desde meados dos anos 10 e que continuaram produzindo até o início dos anos 30. Além da crítica ao filme de José Medina, a inexistência de qualquer outro comentário escrito por Mário de Andrade sobre essa produção é em si mesma significativa, dá o que pensar e deve ser investigada mais a fundo.

(26) *Klaxon*, nº 6, p. 14.

A ausência do cinema brasileiro na eclosão e nos desdobramentos iniciais do Modernismo indica o descompasso que havia na época entre os filmes produzidos no Brasil e as demais formas de manifestação artística.

Sendo possível imaginar a familiaridade que Mário de Andrade deve ter tido com o cinema desde menino e conhecendo o lugar central que ele atribuiu à nova arte em seu projeto estético, podemos concluir que algo de essencial ficou faltando ao modernismo brasileiro enquanto o cinema feito no Brasil não realizou também a sua "ruptura", abandonando "princípios" e "técnicas", revoltando-se "contra o que era a Inteligência nacional"²⁷.

Durante a infância de Mário de Andrade o cinema chega à cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que começam a ser feitas as primeiras filmagens²⁸. Quando ele acaba de completar catorze anos, é inaugurado o Bijou-Theatre²⁹, a primeira sala regular de projeção da cidade. Mário podia ir a pé da sua casa no largo do Paissandu até o cinema na rua São João para assistir às matinês de domingo. Foi nesse cinema, por volta de 1910, que Mário, parecendo estar embevecido com o filme, teria saído um dia depois da projeção deixando o chapéu na cadeira ao lado. Quem percebeu o esquecimento foi Francisco Mignone que, mesmo sem saber ainda quem era aquele rapaz, correu atrás dele para entregar-lhe o chapéu³⁰.

Além dos filmes que os exibidores compravam diretamente no exterior, Mário de Andrade pode ter assistido no Bijou e depois também no Iris-Theatre³¹ a alguns dos primeiros filmes brasileiros: um documentário sobre um crime de grande repercussão, *O crime da mala*; uma reportagem sobre as inundações nas ruas de São Paulo; os inúmeros filmes cantantes em que atores cantavam canções ou árias de óperas³² e os primeiros filmes de enredo ou "posados" como eram conhecidos³³. Filmes que fizeram parte do que foi chamado de "uma verdadeira epidemia cinematográfica"³⁴ e que só iria arrefecer durante os anos da Iª Guerra Mundial.

É claro que o principal vírus transmissor era importado, sendo pequena e difícil de encontrar a contribuição da espécie brasileira. Mas a produção nacional continuava a ser feita e, com dezenove anos, Mário pode ter assistido a alguns desses filmes, entre os quais estava *A caça à raposa*, descrito como "belíssimo filme [...] por ocasião da caçada oferecida por Olívia G. Penteado nos campos do Barro Branco"³⁵.

Tudo leva a crer, portanto, que, ao lado da sua formação musical, Mário de Andrade teve também uma formação cinematográfica. Não uma educação formal, como a do Conservatório, mas um aprendizado na escola da vida. Algo que se torna tão familiar, de tal forma incorporado ao dia-a-dia, que pode ser citado de passagem ou nem sequer precisa ser mencionado.

Mas se o cinema e os filmes de outros países marcaram presença na obra de Mário de Andrade, o que é que terá mantido a distância os filmes brasileiros?

No mesmo ano de 1917 em que Mário de Andrade teve a "intuição divinatória [...] de uma arte nova, de um espírito novo"³⁶, através dos quadros expressionistas e cubistas de Anita Malfatti, ele poderia ter assistido, entre outros, o filme *Pátria brasileira*³⁷. Em 22, um mês depois da Semana

(27) Andrade, Mário de. "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. Martins-Mec, 1972, p. 235.

(28) Teria se realizado em 1899 a primeira filmagem em São Paulo, durante uma comemoração de socialistas, exibida com o título de *Circolo Operario Italiano em São Paulo*. Segundo Vicente de Paula Araújo, citado por Barro, Máximo. "As primeiras projeções na cidade de São Paulo". *Filme Cultura*, n° 47, agosto 1986, p. 58. Em 7 de agosto de 1896 realizou-se a primeira sessão de cinema em São Paulo; foi uma exibição privada para o presidente do estado, Campos Sales, seus secretários e familiares. Barro, Máximo, "As primeiras projeções...", op. cit.

(29) No dia 16 de novembro de 1907. Araújo, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 145.

(30) Mignone, Francisco. *Depoimento*. Coleção Depoimentos, Núcleo de Registros Sonoros-Depoimentos. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, março 1991, p. 3. Agradeço a Leonardo Gavina da Cinemateca do MAM a indicação desse depoimento.

(31) Inaugurado em setembro de 1908 na rua Quinze de Novembro. Araújo, Vicente de Paula, *Salões, circos e cinemas*, op. cit.

(32) Galvão, Maria Rita Elieser. *Crônica do cinema paulistano*, op. cit.

(33) *O crime da mala*, 1909; *João José*, 1909; *A viúva alegre*, 1909; *Paz e amor*, 1911; *O caso dos caixotes*, 1912 etc. Bernardet, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro* (1900-1935). São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

(34) Galvão, Maria Rita Elieser. *Crônica do cinema paulistano*, op. cit., p. 24.

(35) Exibido dia 12 de fevereiro de 1913. Araújo, Vicente de Paula, *Salões, circos e cinemas...*, op. cit.

(36) Andrade, Mário de, "O Movimento Modernista", op. cit., p. 232.

(37) Produção da Paulista Filme. Diretor: Guelfo Andaló; Cinematografista: João Stamato; Letreiros: Olavo Bilac; Elenco: Georgina Marchiani, Antonio Latari, Elvira Latari. Galvão, Maria Rita Elieser, *Crônica do cinema paulistano*, op. cit.

da Arte Moderna, Mário pode ter ido ver *O Guarani*³⁸, já então a segunda ou terceira, não se sabe ao certo, adaptação para o cinema do romance de José de Alencar.

O ator que fazia o papel de Peri era um tanto gorducho mas o seu tipo físico era mais adequado do que o do Peri da versão anterior³⁹, o italiano Vittorio Capellaro, que tinha cabelo castanho claro, olhos azuis e para escurecer a pele precisou usar "uma mistura de banha de porco com 'terra de Siena'"⁴⁰. Nessa nova versão de *O Guarani*, a luta de Peri com a onça foi filmada no Jardim Zoológico, dentro de uma jaula decorada como se fosse um trecho da floresta. Depois que o brioso diretor do filme se recusou a filmar a cena com uma onça empalhada, uma onça verdadeira foi anestesiada, a porta da jaula deixada aberta, o ator ficou com um pé do lado de fora e a câmera, para proteção da equipe, filmou através das grades. Além desses cuidados todos, prudentemente, a cena foi a última a ser filmada⁴¹.

Mário de Andrade, com certeza, acharia muita graça nessa história, mesmo se não gostasse do filme. Pouca ou nenhuma graça ele poderia ter achado no filme *Pátria brasileira*. Enquanto Mário lançava seus versos pacifistas e "delirava de êxtase diante de quadros que se chamavam 'O homem amarelo', 'A estudante russa'"⁴² —, enquanto isso, o príncipe Olavo Bilac, tomado de fervor militarista, escrevia as legendas e, segundo alguns⁴³, dirigia a cena de *Pátria brasileira* em que um soldado, jurando fidelidade, beija a bandeira nacional. Esse e outros filmes brasileiros, como *O Cruzeiro do Sul*, *O grito do Ipiranga*, *Os heróis brasileiros na Guerra do Paraguai* e *Tiradentes*⁴⁴, todos exibidos em São Paulo em 1917, dão bem a medida do que pode ter afastado Mário de Andrade do cinema brasileiro. Eram todos filmes de exaltação patriótica que compunham o panorama do que se produzia, em matéria de ficção, no Brasil, ao lado de melodramas e de adaptações dos romances célebres de José de Alencar, Taunay e Bernardo Guimarães. Um cinema feito, em grande parte, por imigrantes que parecem ter querido deitar raízes na nova terra através da valorização dos símbolos nacionais e da cultura dominante; equipes integradas por técnicos e atores ligados ao teatro operário⁴⁵ encenado nas sociedades italianas; filmes, sem dúvida, muito distantes da inquietação modernista que começava fermentar em 1917; um cinema que ficou à margem da Semana de Arte Moderna, barrado na festa do Teatro Municipal, sem acesso aos salões da oligarquia paulista.

Nessa época, em São Paulo, uma barreira estética e social separava dois mundos, cada um deles com a sua própria visão do cinema. De um lado, imigrantes fazendo filmes com suas câmeras de manivela, em estúdios improvisados e laboratórios precários; de outro, os modernistas fazendo a consagração teórica do cinema. Uns, tratados com desprezo como *carcamanos*, inventando expedientes para poder filmar; outros, patrocinados pela oligarquia do café, escandalizando a burguesia com sua estética renovadora. Com toda certeza, os filmes dos pioneiros paulistas não poderiam atender às grandiosas expectativas formuladas por Mário de Andrade em relação ao cinema.

(38) Produção da Carioca Filmes, 1920; Diretor: João de Deus.

(39) Diretor: Vittorio Capellaro, 1915-16.

(40) Capellaro, Jorge J.V. e Vittorio G. J. "Vittorio Capellaro italiano pioneiro do cinema brasileiro". *Cadernos de Pesquisa* 2, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, Embrafilme, 1986.

(41) Essa descrição da filmagem está em Noronha, Jurandyr. *No tempo da manivela*. EBAL, 1987, p. 77.

(42) Andrade, Mário de, "O Movimento Modernista", op. cit.

(43) Viany, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1959, pp. 35-6 e 24.

(44) Bernardet, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro (1900-1935)*, op. cit.

(45) Galvão, Maria Rita Elieser. *Crônica do cinema paulistano*, op. cit., p. 31.

Em *A escrava que não é Isaura*, escrito em abril de 22, Mário vê o cinema, em primeiro lugar, como um agente reformador da "história moderna das artes"⁴⁶. O cinema teria sido, nas palavras de Mário, "o Eureka! das artes puras", marcando um ponto de ruptura, um antes e um depois. "Por realizar as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição", o cinema teria libertado "as artes plásticas e as da palavra" do compromisso de imitar a natureza. Dessa maneira, graças ao cinema, as demais artes teriam passado a poder ser elas mesmas, ou seja, "puras".

A conceituação do cinema não vai além disso em *A escrava que não é Isaura*. Já no artigo de abertura do primeiro número da revista *Klaxon*, em maio de 22, o estilo é mais panfletário e as idéias mais diretas⁴⁷. Mário de Andrade situa o cinema, conforme ficou dito, como "a criação artística mais representativa da nossa época", sendo "preciso observar-lhe a lição"⁴⁸. A atriz Pearl White, brasileira por Mário para Pérola White, "é preferível", segundo ele, "a Sarah Bernhardt". Nas suas palavras, "Sarah é tragédia, romantismo sentimental e technico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20".

Mário contrapõe aí dois séculos, duas atrizes, dois estilos de representação e de vida. De um lado, a glorificação de Pearl White, a famosa heroína dos seriados repletos de ação e suspense que, a partir de 1914, "navegando à deriva" ou "amarrada a uma árvore", "jogada ribanceira abaixo", "dinamitada em um submarino" ou "presa na jaula do leão", terminava cada eletrizante episódio em um beco sem saída. A salvação, no ultimíssimo minuto, só surgia no início do episódio seguinte⁴⁹. Em contraposição a isso, vem a rejeição à "divina" Sarah Bernhardt que, segundo a lenda, teria ela mesma desmaiado de horror quando se viu filmada pela primeira vez⁵⁰. A grande atriz trágica do palco, famosa pela gama de emoções que era capaz de expressar com sua "voz dourada"⁵¹, aparecia, segundo um historiador, "mutilada" nos oito filmes silenciosos em que atuou a partir de 1908. "Acostumada a se expressar dando às palavras sua valorização máxima", a atriz de gênio "passara a só poder recorrer aos gestos. O resultado é lamentável"⁵². Os espectadores de hoje em dia, diante da gesticulação enfática, chegam a perguntar, de acordo com outro historiador, se no seu tempo ela era levada a sério⁵³. Para ele, o ídolo aparece, aos nossos olhos, "decepcionante, desconcertante e ridícula"⁵⁴, inadequada ao cinema, vítima, na visão de Mário de Andrade, de uma tentativa equivocada de transposição de um meio para outro. A grandeza de Sarah Bernhardt só era verdadeira no palco, passando a ser uma "catedral sem vida"⁵⁵ e desaparecendo diante da vitalidade de Pearl White registrada pelas câmeras.

Para Mário de Andrade, o cinema se diferencia do teatro "em cuja base está a observação subjectiva e a palavra"⁵⁶. Já o cinema, sendo mudo,

realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual [...]. As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da

(46) Andrade, Mário de. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980, p. 258.

(47) *Klaxon*, n° 1, maio 1922.

(48) Ibidem.

(49) Davies, Wallace E. "Truth about Pearl White". *Films in Review*. Nova York, november 1959, volume X, number 9, pp. 537-48.

(50) Ford, Charles. "Sarah Bernhardt — Notes on a dying legend". *Films in Review*. Nova York, december 1954, volume V, number 10, pp. 515-8; Brownlow, Kevin. *The parade's gone by*. University of California Press, 1968, p. 344.

(51) Ibidem, p. 516.

(52) Ibidem. A afirmação é atribuída por Ford a R. Canudo.

(53) Brownlow, Kevin, *The parade's gone by*, op. cit., p. 344.

(54) Ibidem.

(55) Canudo citado por Ford, Charles, "Sarah Bernhardt", op. cit., p. 517.

(56) *Klaxon*, n° 6, outubro 1922, p.14.

acção: e esta, por si, revelar todas as minúcias do facto sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador.

O cinema *puro*, segundo Mário, deveria "prescindir da palavra escrita", não ter "dizer elucidativo nenhum"; ser cinemático e, dentro da simultaneidade visual, simples. "Simplicidade de acção, vital e sugestiva, que nos eleva à grandeza serena e azul do clacissismo." Essa simplicidade estaria, segundo Mário, faltando "às fitas americanas", às quais sobriaria "complicação, que imprime a quasi todas um carater vaudevillesco muito pouco ou raramente vital". Dessa crítica Mário excetua "as fitas cómicas, especialmente as de Chaplin e de Clyde Cook⁵⁷. As de Lloyd também". Os "dizeres, muitas vezes pretenciosamente líricos ou cómicos" seriam um sinal de decadência dos filmes americanos; e o excesso "dêsses dizeres explicativos" era considerado por Mário como inútil, sendo seu maior mal "cortar bruscamente a acção, seccionando a visão e consequentemente a sensação estética". Sem o recurso à palavra escrita, o cinema se conservaria "dentro dos meios que lhe são próprios", e se manteria, dessa forma, puro ou artístico.

Escrevendo em 22, Mário de Andrade via "as empresas produtoras de fitas" desinteressadas em produzir "obras de arte" e voltadas para a produção de "objetos de prazer mais ou menos discutível que atraíam o maior número de basbaques possível". Por isso, para Mário, "a cinematographia é uma arte que possui muito poucas obras de arte". O que Mário apontava era o impasse que perdura até hoje entre um cinema comercial produzido para o consumo de massa e um cinema puro ou artístico com características mais autorais.

De fato, naquele mesmo ano de 22, houve o primeiro grande confronto, nos Estados Unidos, entre um produtor e um autor, colocando frente a frente o jovem executivo dos estúdios Universal, Irving Thalberg, e o consagrado diretor Erich von Stroheim. Do choque resultou a demissão de Stroheim em plena filmagem de *Merry-Go-Round* (*Carrossel*). Acredita-se que essa tenha sido a primeira vez na história do cinema que um diretor foi despedido no meio de uma filmagem⁵⁸, inaugurando assim a supremacia que prevalece até hoje do produtor sobre o autor.

Parece claro, por tudo que foi dito, que Mário de Andrade deveria estar sob a inspiração da "musa cinemática" quando começou a escrever, em 23, seu primeiro romance, inicialmente chamado de *Fraulein*.

O que já vinha ocorrendo na literatura brasileira desde a última década do século XIX⁵⁹ tornou-se particularmente agudo na obra de Mário de Andrade — é o que Flora Sussekkind caracterizou como "um confronto [...] com uma paisagem tecno-industrial em formação"⁶⁰.

No caso específico de *Fraulein*, título modificado depois para *Amar*, verbo *intransitivo*, temos o depoimento do próprio Mário de Andrade que, em carta a um amigo, escreveu que era um "romance... Cinematográfico"⁶¹ e, em outra carta, esta a uma amiga, disse que era "um romance muito... imoral". E acrescentou: "Creio que vais ficar corada ao lê-lo"⁶².

(57) Clyde Cook foi um dos Keystone Cops das comédias de Mack Sennett. Blum, Daniel. *A pictorial history of the silent screen*. A Perigee Book, 1953.

(58) Curtiss, Thomas Quinn. *Erich von Stroheim*. Paris: Éditions France-Empire, 1970, pp. 146-50; Finler, Joel W. *Stroheim*. University of California Press, 1970, pp. 137 e 17; Stroheim foi substituído na direção por Rupert Julian. Brownlow, Kevin, *The parade's gone by*, op. cit., p. 424; Schatz, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 38 e 86.

(59) Sussekkind, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

(60) *Ibidem*, p. 15.

(61) Carta a Sergio Milliet, 2 de agosto de 1923. In: Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p. 293.

(62) Andrade, Mário de. *Cartas a Anita Mafaltri*. Forense Universitária, 1989, p. 87.

Considerando, porém, que *Amar*, verbo intransitivo não parece ter, à primeira vista, rigorosamente nada de transgressivo ou obsceno, nem de propriamente comparável à prosa telegráfica e sincopada de outras obras modernistas⁶³, como é que devemos entender a qualificação, dada pelo próprio Mário de Andrade ao seu primeiro romance, de "cinematográfico" e "imoral"?

A associação entre esses dois adjetivos não era novidade, nem para o próprio Mário de Andrade. Na sua *oração fúnebre* para os poetas parnasianos, Mário havia escrito que a sensualidade de Olavo Bilac "chegou a ser cinematográfica"⁶⁴. Mário imaginou "certas meninas que sabem de cor tôdas as poesias de Olavo Bilac" sentindo poemas como *Beijo eterno* da mesma maneira como "assistem a certas fitas [...] os olhos quebrados, os membros derreados". Para Mário, "Olavo Bilac foi exímio na pintura da pornocinematografia".

Moral e cinema aparecem ainda associados em outro momento da vida e da obra de Mário de Andrade. É quando, em 23, ele assiste pela primeira vez o carnaval carioca⁶⁵. Em carta a Manuel Bandeira, ele diz que de início ficou "enojado":

[...] foi um choque terrível. Tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto, tantíssimo ridículo. Acreditei não suportar um dia a funçanata chula, bunda e tupinambá. Cafraria vilíssima, dissaborida. Última análise: "Estupidez!"

Depois de dez minutos na avenida, achou que "não ficaria meia hora na cidade". Mas, não querendo fazer "julgamentos levianos" do tipo de que ele próprio fora vítima, e fiel ao juramento de "olhar sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar", Mário começou "a observar" e "a compreender":

Uma conversa iluminava-me agora sobre uma ridícula baiana que há pouco vira. A pobreza de uns explicava-me a brincadeira de outros. Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entonteceu e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso. Canta e dança.

Essa mesma carta começa com Mário dizendo: "Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar... Fui ordinariíssimo... Desculpa contar-te esta pornografia". E Mário continua:

(63) Como *Pahté Baby* de Alcântara Machado, publicado em 1926, ou *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, editado em 1933. Ver Candido, Antonio, "Estouro e libertação". In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 38 e 46; Sussekind, Flora, *Cinematógrafo de letras*, op. cit.

(64) Andrade, Mário de. "Mestres do passado — V: Olavo Bilac". *Jornal do Comércio* (edição de São Paulo), 20.8.1921. Reproduzido em Brito, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 286.

(65) Andrade, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958, pp. 56-7.

[...] tendo perdido tantas coisas no carnaval não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente. Aqui estou na vida quotidiana. Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema!

Assim nasceu o poema "Carnaval carioca"⁶⁶, pela mão de um poeta que teria sido a concretização do homem que "tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação" e para o qual "basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável"⁶⁷, conforme a descrição feita por João do Rio em 1909.

O processo criativo do poeta modernista teria sido, então, no caso de "Carnaval carioca", análogo ao da captação da imagem feita pela câmera cinematográfica e o poema resultante, por consequência lógica, teria a forma de um "filme moderníssimo".

Essa ligação entre cinema, costumes e moral pode ter surgido, para Mário de Andrade, na sua adolescência, quando bastaria que ele saísse de casa a pé, seguisse pela rua São João e, em vez de entrar no cinema Bijou-Theatre, dobrasse a esquina com a rua Libero Badaró para encontrar o casario baixo praticamente todo ocupado pelas chamadas "polacas [...] o mulherio da vida que permanecia, de tarde à noite, seminu e apelativo nas janelas e nas portas abertas a qualquer um"⁶⁸.

Essa proximidade física entre bordéis e cinemas, além de cafés-concerto, cabarés, "pensões alegres", teatros, bares e restaurantes, deve ter contribuído para criar uma zona sem fronteiras nítidas entre novos hábitos de lazer e transgressão moral. O cinema, de seu lado, investiu, desde cedo, em temas ligados à sexualidade e às drogas, reforçando dessa forma o temor de que certos filmes pudessem abalar os alicerces de virtude da sociedade burguesa.

Em 1918, havia quem visse o cinema como um "perigo que ameaça nossos filhos", pois "vende a moral deteriorada de sua mercadoria a quem comprar, como vende um segundo drogas soporíferas, e tóxicas, e um terceiro as armas homicidas"⁶⁹. Eram censurados "os escândalos, crimes e taras divulgados nas telas" em que

*nem só o beijo, o abraço, o gesto lascivo são oferecidos para sobremesa no prato dourado de paisagens maravilhosas a donzelas que ali vão e que aquilo devem ignorar. Ele [o cinema] vai mais longe: apresenta o vício em todo o seu inverídico esplendor, desde os vestíbulos suntuosos de palácios encantados, até a inutilidade dos toucadores e das alcovas e das banheiras, onde se cuidam de menores cuidados, a concupiscência, a lasciva, a indolência e todos os demais pecados mortais da carne, que parecem triunfar no seu septenário de putrefação*⁷⁰.

(66) Dedicado a Manuel Bandeira e datado de 1923, o poema foi incluído em *Clan do jaboti, Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966. p. 110.

(67) Rio, João do. *Cinematógrafo*. Porto: Chardion, 1909, p. VIII. Citado por Sussekind, Flora, *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 45.

(68) Rago, Margareth. *Os prazeres da noite, Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Paz e Terra, 1991, p. 83.

(69) *Revista Feminina*, março 1918. Citado por Rago, Margareth, *Os prazeres...*, op. cit., p. 77.

(70) *Revista Feminina*, abril 1918. Citado por Rago, Margareth, *Os prazeres...*, op. cit., p. 78.

Embora essa citação se refira a filmes estrangeiros, não há dúvida de que os mesmos termos seriam empregados, com ainda maior furor, em relação a produções brasileiras do final dos anos 20 e início dos 30 como *Vício e beleza*, *A morfina*, *Veneno branco* e *Depravação*⁷¹. Filmes que parece terem tido carreiras comerciais de muito sucesso, exibidos por vários anos, em geral em sessões só para homem realizadas depois das dez horas da noite⁷².

(71) Bernardet, Jean Claude, *Filmografia do cinema brasileiro*, op. cit.

(72) Ibidem.

As notícias sobre esses filmes, publicadas nos jornais da época, são um modelo de ambigüidade. Procuram, através do título e das ilustrações, atrair espectadores pela ousadia do seu tema, ao mesmo tempo em que fazem advertências de fundo moralizante nas quais é possível reconhecer traços das razões dadas pelo pai à sua mulher, em *Amar, verbo intransitivo*, para a contratação da governanta.

Enquanto na ilustração um casal enlaçado é, por sua vez, abraçado por um esqueleto, um texto curto procura explicar o título do filme *Vício e beleza* da seguinte forma:

*Vício. Degeneração da mocidade pela cocaína, morfina etc. Suas róseas ilusões seguidas de suas funestas conseqüências. Beleza! A mulher... A mulher sadia e inteligente, que sabe educar o seu físico como educa a sua alma romântica. Chamamos a atenção da mocidade para esse filme, pois ele contém ensinamentos de grande valia, que só a dura experiência da vida poderia ensinar*⁷³.

(73) O Estado de S. Paulo, 25.7.26. Citado por Bernardet, Jean Claude em *Filmografia...*, op. cit.

Já o pai, em *Amar, verbo intransitivo*, diz à sua mulher:

*Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora... A cidade... é uma invasão de aventureiras agora!... uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças!... Em pouco tempo Carlos estava sífilítico, e outras coisas horríveis, um perdido!*⁷⁴

(74) Andrade, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 11ª edição, 1984, p. 76.

Pelo visto, tanto o filme *Vício e beleza* quanto a governanta de *Amar, verbo intransitivo* teriam uma função protetora contra "a dura experiência da vida".

É nessa contradição entre prática cotidiana e discurso moralizante que está a pista para entender o que Mário de Andrade quis dizer quando chamou o seu *Amar, verbo intransitivo* de "imoral".

As reticências que antepôs ao qualificativo, dizendo que era "um romance muito... imoral", nos levam a supor que ele tenha escrito a frase com um sorriso de ironia nos lábios. O simples fato de o romance tratar da

iniciação sexual de um adolescente poderia ter um caráter transgressivo para os guardiões da moralidade. Para Mário, no entanto, o sentido parece ter sido outro. Ao trazer a lição de amor para dentro de casa, ele estava subvertendo a moralidade dominante que, ao mesmo tempo, condenava a prostituição e aceitava que as primeiras experiências sexuais dos adolescentes ocorressem nos bordéis. Ao transferir para o espaço privado o que estava reservado para o espaço público, Mário parece ter percebido que estava contrariando a moral vigente. A função reservada, no dia-a-dia, para a mulher-da-vida, no romance é desempenhada pela governanta dentro do sacrossanto recesso do lar, no território batizado com o próprio nome da mãe puríssima — Vila Laura. Sem dúvida nenhuma, uma grossa imoralidade!

Mas onde é que Mário de Andrade teria ido buscar inspiração para o seu "romance muito... imoral"? Se pudermos tomar a voz do narrador pela voz do autor, o que parece possível no caso de *Amar, verbo intransitivo*, este idílio seria "imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre"⁷⁵. Essa referência ao célebre romance pré-romântico *Paulo e Virgínia* parece confirmar o propósito de subverter certos valores consagrados. Do contrário, como é que "um romance muito... imoral" poderia ser, ao menos quanto ao tema, "imitado" de outro que é um modelo de candura?

Essa questão já foi tratada por Telê Porto Ancona Lopes⁷⁶, com a sua habitual competência. Para ela "Mário está dando um recado [...] reconhecendo a necessidade de aliar o projeto estético ao projeto lingüístico". Telê conclui que "nosso escritor teria detectado um projeto de linguagem na tão festejada história de amor do final do século XVIII"⁷⁷.

Nem por isso, a meu ver, Manuel Bandeira estava enganado quando chamou, em 27, a referência ao romance de Bernardin de Saint-Pierre de "blague, ironia de Mário de Andrade"⁷⁸.

De fato, *Paulo e Virgínia* já foi considerado "uma das obras mais tranqüilas, mais inocentes e mais delicadas da literatura francesa" que "pelo frescor dos sentimentos, pela simplicidade dos costumes e pela pureza dos personagens exerce sobre a juventude uma influência salutar"⁷⁹.

Segundo um testemunho sobre a década de 1860 em São Paulo, a leitura das meninas era limitada ao missal "ou uma dessas narrativas de fama universal, como *Paulo e Virgínia*"⁸⁰. Transformado até em leitura de personagens de Joaquim Manuel de Macedo e de Machado de Assis⁸¹, esse verdadeiro modelo de literatura "jeune fille" que é *Paulo e Virgínia* só poderia ter sido "imitado", quanto ao tema, por Mário de Andrade se fosse virado do avesso ou, então, deixando de tomar o narrador tão ao pé da letra, se tiver seguido até um ponto bem mais remoto dessa linhagem literária, onde terá encontrado, aí sim, por volta do século II ou III d.C., inúmeros pontos de aproximação com o romance pastoral de Longo, *Dáfnis e Cloé*.

Esse possível ancestral parece mais próximo do idílio de Mário de Andrade, em muitos aspectos, do que o romance de Bernardin de Saint-Pierre. Enquanto Paulo e Virgínia são "filhos da natureza" que se encarrega da educação amorosa deles, Dáfnis e Cloé recebem suas lições de quem

(75) Ibidem, p. 90.

(76) Lopez, Telê Porto Ancona. "Uma difícil conjugação". In: Andrade, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*, op. cit., pp. 10-3.

(77) Ibidem, p. 11.

(78) Bandeira, Manuel. "Amar, verbo intransitivo". *A Semana*, Belém, 23 mar. 1927. Citado por Lopez, Telê Porto Ancona, "Uma difícil conjugação", op. cit., nota 1, p. 39.

(79) Serban, N. "Prefácio". In: Saint-Pierre, Bernardin de. *Paul et Virginie*. Lutetia: Cercles d'Études Franco Roumaines, 1925, p. III.

(80) Paes de Barros, Maria. *No tempo de dantes*. São Paulo: Brasiliense, 1946, pp. 28 e 53. Citada por Rago, Margareth, *Os prazeres da noite*, op. cit., p. 52.

(81) Rosa, de Macedo, São Paulo, Martins, 1945, p. 59; "Questão de vaidade". In: *Histórias românticas*. São Paulo: Mérito, 1959, pp. 30-1; e *Helena*. Mérito, 1959, pp. 58-9, ambos de Machado de Assis. Conforme citação de Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. *A leitura rarefeita. Livro e leitura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 168-9.

detém o conhecimento⁸², o que acontece também a Carlos em *Amar, verbo intransitivo*. Em Longo há uma verdadeira pedagogia amorosa, da qual se encarregam, da mesma maneira que a Fraulein de *Amar, verbo intransitivo*, primeiro o velho Filetas e depois a jovem Licênion.

Filetas surge trazendo "uma pele de cabra em volta do corpo, sandálias grosseiras nos pés e, ao ombro, um alforje, um velhíssimo alforje"⁸³; ele aproxima-se de Dáfnis e Cloé para "contar tudo o que viu e dizer tudo o que ouviu" e anuncia que "é ao Amor" que eles são consagrados e "é o Amor" que vela por eles. A lição dada ao casal de adolescentes por Filetas vai só até o ponto de ensinar que "para o Amor não há remédio, nem de comer nem de beber, não há sortilégio que o adormeça, há apenas o beijo, os abraços, estender-se, sem vestes, um junto ao outro, corpo contra corpo"⁸⁴.

Vencido o medo inicial, mas ainda sem coragem bastante para tirar a roupa e "reconhecendo o que haviam visto em sonhos", Dáfnis e Cloé "permaneceram por longo tempo um ao lado do outro", entre beijos e abraços, "como que acorrentados entre si. Não sabendo nada além disso e pensando que nisso residia o termo do prazer amoroso, assim deixaram passar em vão a maior parte do dia; depois se separaram e reconduziram seus rebanhos, amaldiçoando a noite"⁸⁵.

O narrador adverte que "talvez tivessem acabado por realizar o verdadeiro ato"⁸⁶ se certos acontecimentos não tivessem transtornado o campo. Outras sessões de beijos, abraços e de ficarem estendidos um ao lado do outro, conforme havia ensinado Filetas, não bastam para curar Dáfnis e Cloé do "mal do amor de ambos"⁸⁷. Dáfnis, "principalmente, procura algo além de trocar beijos e dar abraços"⁸⁸ e pede a Cloé "que se deitasse inteiramente nua junto ao seu corpo inteiramente nu". Era só isso que faltava fazer para completar a lição de Filetas. Cloé, porém, não se deixa convencer pelos pedidos de Dáfnis.

A simples observação da natureza na qual vive o casal de adolescentes, em que cabras e bodes, carneiros e ovelhas, dão demonstrações explícitas de como bem proceder — a simples observação da natureza não é suficiente para resolver o dilema de Dáfnis e Cloé, porque Dáfnis "em matéria de amor era mais ignorante do que um bode"⁸⁹. É preciso que a bondosa vizinha Licênion, mulher de um lavrador, tenha vontade de fazer de Dáfnis seu amante e descubra que ele chora pelo amor não realizado, para que ela, "cheia de compaixão"⁹⁰ veja ali "uma dupla oportunidade, de vir em auxílio deles e, ao mesmo tempo, de satisfazer a seu próprio desejo"⁹¹. A partir daí, Cloé, o par feminino da dupla de aprendizes, é excluída da lição, e Licênion diz a Dáfnis: "se tu queres te libertar de teus males e aprender a conhecer as delícias que procuras, vamos, permite tornar-te meu delicioso aluno; para agradecer às Ninfas, ensinar-te-ei tudo isso"⁹².

Depois então dos beijos e dos abraços preliminares que Dáfnis já aprendera e de ele ter tomado Licênion "em seus braços" e se estendido ao lado dela⁹³, "quando ela viu que ele estava em condições de passar à ação, e teso, ela fê-lo, deitado como estava, erguer-se um pouco para o lado,

(82) Mauzi, Robert. "Préface". In: Saint-Pierre, Bernardin. *Paul et Virginie*. Paris: Flammarion, 1966, p. 18.

(83) Longo, *Dáfnis e Cloé*. Tradução Denise Bottmann, Campinas: Pontes, 1990, p. 30.

(84) Mauzi, Robert, op. cit., p. 34.

(85) Ibidem, p. 36.

(86) Ibidem, p. 36.

(87) Ibidem, p. 61.

(88) Ibidem, p. 60.

(89) Ibidem, p. 61.

(90) Ibidem, p. 62.

(91) Ibidem, loc. cit.

(92) Ibidem, p. 63.

(93) Ibidem, p. 64.

deslizou para debaixo dele e guiou-o habilmente para o rumo que ele vinha procurando até então"⁹⁴.

(94) Ibidem, loc. cit.

A partir daí, a natureza, retomando seu papel, "ensinou-lhe o que devia fazer"⁹⁵.

(95) Ibidem, loc. cit.

Assim que termina essa lição de amor, Dáfnis, demonstrando ser um bom caráter, quer ir correndo repartir com Cloé a sua nova sapiência. Mas, na verdade, a lição ainda não terminara. Na sua conclusão, Licênion adverte Dáfnis que "Cloé, quando sustentar contigo esta luta de amor, gemerá, chorará e ficará banhada de sangue"⁹⁶, o que faz Dáfnis refrear seu primeiro impulso, não ousando pedir a Cloé nada além de beijos e abraços, pois não queria fazê-la gritar "como se estivesse em presença de seu inimigo, nem fazê-la chorar provocando-lhe dor, nem fazer correr seu sangue como se a estivesse assassinando"⁹⁷.

(96) Ibidem, loc. cit.

(97) Ibidem, p. 65.

Dessa maneira, além de o par feminino ser excluído do aprendizado amoroso, a ameaça de uma sanção terrível impede Dáfnis de introduzir Cloé ao prazer, sob pena de provocar nela dor e sangramento.

De volta aos modernos anos 20 do nosso século, não encontramos qualquer cogitação de instrução amorosa dirigida ao par feminino. Em *Amar, verbo intransitivo* todas as atenções estão voltadas para Carlos, enquanto sua irmã, sempre adoentada, fica pelos cantos percebendo tudo que acontece em torno.

Nem por isso Carlos é um afortunado. Pesa também sobre ele, como sobre Dáfnis, uma terrível ameaça. "Desde o princípio", diz o narrador, faz parte do acordo entre o pai e a governanta que o aprendizado de Carlos "não podia acabar sem um pouco de violência. A maior lição estava mesmo no susto que Sousa Costa [o pai] pregaria no coitado"⁹⁸. A violência seria indispensável para completar aquele processo pedagógico, segundo a governanta, pois só assim ficaria marcada no corpo do adolescente a noção dos perigos que ele corria ao se relacionar com "uma mulher qualquer". Perigo de engravidar, de ser obrigado a casar etc. A Carlos, como a Dáfnis, é dado provar o fruto, mas, ato contínuo, ele é impedido de continuar saboreando e de repartir a iguaria.

(98) Andrade, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*, op. cit., p. 131.

O aparente parentesco entre *Dáfnis e Cloé* e *Amar, verbo intransitivo* é reforçado pela figura do narrador e pela forma da narrativa dos dois romances. Em ambos, o narrador "debate consigo mesmo" e a narrativa se arma como um fio, ou uma seqüência, de episódios⁹⁹.

(99) Introduction to *Daphnis & Chloë*, by Longus, Harvard University Press, MCMLXII, p. XI.

Nas primeiras linhas de *Dáfnis e Cloé*, o narrador vê, admirado, um quadro em que está pintada uma história de amor e quer escrever uma descrição dessa pintura que rivalize com sua beleza. A narrativa de Longo é, portanto, o relato escrito de um espetáculo visual: "um quadro pintado, que era uma história de amor"¹⁰⁰.

(100) Longo. *Dáfnis e Cloé*, op. cit., p. 5.

Já Mário de Andrade faz do seu narrador uma testemunha dos fatos narrados. Mas não uma testemunha de corpo presente, nem um narrador que recupera os acontecimentos da memória. Os fatos são primeiro reconstruídos pelo autor, depois como que capturados pela "máquina [...] cinematográfica do seu subconsciente"¹⁰¹ e, finalmente, projetados no "écran das folhas brancas". O narrador assiste então à projeção desses fatos

(101) Andrade, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, op. cit.

e relata o que viu na terceira pessoa. Esse narrador de *Amar, verbo intransitivo* está, portanto, numa posição semelhante à de um espectador de cinema, mas um tipo privilegiado de espectador, capaz de controlar o fluxo das imagens que estão sendo projetadas. Ele pode interromper a projeção a qualquer momento para comentar, agora na primeira pessoa, o que está sendo narrado ou dirigir-se diretamente ao leitor, duvidar dos próprios fatos, contradizer-se e lançar-se em longas digressões.

Essa analogia entre o procedimento do narrador em *Amar, verbo intransitivo* e o processo de composição do poema "Carnaval carioca", conforme ficou descrito acima, revela um dos sentidos possíveis em que o romance pode ser chamado de "cinematográfico": ele se desenrola, como um filme, aos olhos do narrador.

Além disso, há também, pontuando o romance *Amar, verbo intransitivo*, inúmeras referências ao cinema e uma delas ocupa um lugar estratégico na narrativa.

Idas ao Cine República, duas vezes por semana, estão incorporadas ao cotidiano da família Sousa Costa; atrizes e atores como Bebê Daniels, Glória Swanson e Tom Mix aparecem como modelos de comportamento para os personagens. É no *escurinho do cinema*, durante uma matinê do Royal-Theatre, que há o primeiro contato físico entre o adolescente Carlos e a governanta.

O narrador comenta e depois descreve:

[...] como são juntinhas as cadeiras do Royal!... O certo é que o corpo dela ultrapassa as bordas da cadeira, todo mundo se queixa das cadeiras do Royal. Há, talvez me engane, um contato. Dura pouco? Dura muito? Dura toda a matinê, vida feliz, fuge tão rápida!¹⁰²

De volta ao seu quarto, depois dessa sessão de cinema, o estado de excitação do menino é tal que "todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Para se salvar murmura: — Fraulein!"¹⁰³.

Finalmente, é a curiosidade pelo gosto dos "beijos de cinema" que estimula Carlos a beijar Fraulein na boca.

É também ao cinema que o narrador recorre em uma de suas digressões estratégicas¹⁰⁴. No intervalo crucial entre o momento em que Carlos marca o primeiro encontro noturno com Fraulein e o instante em que ela aceita receber Carlos no seu quarto à meia-noite, a progressão da narrativa é suspensa para uma verdadeira crítica de cinema em que o famosíssimo *O garoto* é comparado a um filme, hoje obscuro, chamado *O pugilista*¹⁰⁵. Essa seria, segundo a voz do narrador, "a melhor fita que até agora a arte cinematográfica realizou", dizendo ainda que "sob o ponto de vista técnico, arte cinemática, apesar dos achados de Carlitos, *O pugilista*[...] é infinitamente superior [...] é mais cinemático e de proporções maravilhosamente equilibradas"¹⁰⁶.

(102) Andrade, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*, op. cit., p. 69.

(103) Andrade, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, op. cit., p. 70.

(104) Isso ocorre apenas na 1ª edição. Andrade, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927. A partir da 2ª edição esse trecho foi suprimido pelo autor.

(105) O distribuidor do filme no Brasil, com certeza, achou que uma tradução literal do título original, *Ferro velho*, não atrairia os espectadores. *Scrap ron (O pugilista)*. Charles Ray Productions. Dist.: Associated First National Pictures, Maio 1921. Si; b&w. 35mm, 7 reels, 6747 ft. Dir.: Charles Ray; Adapt.: Finis Fox; Photog.: George Rizard. Cast: Charles Ray (John Steel), Lydia Knott (John's mother), Vera Seadman (Midge Flannigan), Tom Wilson (Bill Dugan).

(106) Andrade, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*, 1ª ed., p. 103.

Comparação ainda mais significativa quando se sabe que Mário de Andrade considerava *O garoto* uma "obra magistral". O filme de Chaplin, no entanto, segundo o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, apesar de fazer o personagem Carlos rir e se comover, não o faz pensar. Isso quer dizer, para o narrador, que Carlos "não viu o filme" enquanto "com *O pugilista* vibrou intensamente. Aplaudiu"¹⁰⁷.

(107) Ibidem, pp. 103-4.

O pugilista propicia ainda ao narrador a possibilidade de fazer uma análise sociológica da recepção ao filme. Ele comenta que nos cinemas do centro da cidade o público infantil de origem popular "aplaudi estrepitosa" a vitória do mocinho sobre o lutador profissional de box que lhe roubara a namorada. Já a meninada rica, e Carlos entre eles, freqüentadora do cinema de bairro, sofreu e "se pôs a vaiar. Desejava a vitória provável e lógica do vilão, lutador profissional, sobre o mocinho".

A vitória do fraco sobre o forte, do simpático sobre o antipático, do coio sobre o manhoso, do que perdera a namorada sobre o que roubara a namorada, é rejeitada pela "piasada rica". Diante do roubo da namorada, teria havido, segundo o narrador, um "adultério virtual" e o fato de o "amante virtual" ser aplaudido pelos meninos ricos ao mesmo tempo em que eles não se interessam pelo "corneado virtual" seria um sintoma grave. Grave ou risível, diz em seguida, antes de se dirigir ao leitor e perguntar:

*Não vêem [nesse sintoma grave ou risível] muita coisa muito futuro? Muito presente também? Eu vejo. Porém aqui não direi o que vejo. Porquê? Ora essa!... Simplesmente porque este livro é um idílio... e não obra pra agitar questões sociais*¹⁰⁸

(108) Ibidem, p. 105.

Foi naquele mesmo cinema Royal em que Mário de Andrade fez Carlos e Fraulein terem o primeiro contato físico, perna contra perna, que foi lançado¹⁰⁹, no ano seguinte ao da publicação de *Amar, verbo intransitivo*, o segundo filme de Humberto Mauro, *O thesouro perdido*. Também no Royal, já em 1929, foi exibido¹¹⁰ o filme que é considerado a obra-prima do cinema mudo paulistano, *Fragmentos da vida*, de José Medina. Mário, que se saiba, como já dissemos, não deixou nenhum registro a respeito desses ou quaisquer outros filmes brasileiros, exibidos no cinema freqüentado por seus personagens e que era anunciado nos jornais como "o mais chic da elite paulistana"¹¹¹. Apesar de freqüentarem o mesmo cinema, a distância entre a literatura de Mário de Andrade e o cinema brasileiro continuava a ser muito grande. Tão grande, inclusive, que nem mesmo quando ambos buscaram inspiração na mesma fonte parece ter havido qualquer ligação entre eles.

(109) 15 e 16 de fevereiro de 1928.

(110) 10 a 12 de dezembro.

(111) Bernardet, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro*, op. cit., em anúncio de *O Brasil desconhecido*, 1925-56.

A partir de 1923, enquanto Mário escrevia *Amar, verbo intransitivo*, segundo o narrador, como vimos, "imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre", no Sul de Minas, na cidade de Pouso Alegre, o cineasta Francisco de Almeida Fleming filmava a sua adaptação de *Paulo e Virgínia*¹¹². Ao

(112) LM, 35mm, 16q., 120 min, cp. América Filme.

contrário de *Amar, verbo intransitivo*, o filme de Fleming parece ter sido uma transposição fiel de Saint-Pierre. A simples escolha do tema já revelava um cineasta perspicaz. Tratava-se de um romance de grande sucesso cuja ação se passa numa ilha subtropical no oceano Índico. Nada mais adequado, em princípio, para ser filmado no Brasil.

Falar desse filme é um exercício de especulação, como acontece com a quase totalidade da produção brasileira do período do cinema mudo. Ao contrário do modernismo, do qual temos um rico acervo de obras, nossa produção cinematográfica praticamente desapareceu por completo ao longo dos anos. No caso de *Paulo e Virgínia*, os negativos foram perdidos para sempre, derretidos dentro de latas enferrujadas depois que uma inundação alagou o porão da casa em que haviam sido guardados. É só através de umas poucas fotografias, de depoimentos do diretor¹¹³ e de uma crítica publicada na época¹¹⁴ que é possível tentar formar uma impressão de como seria o filme, com certeza completamente diferente da "imitação" de Saint-Pierre que resultou em *Amar, verbo intransitivo*. A ordem de idéias e as condições materiais concretas afastavam por completo o modernismo do cinema brasileiro.

Algumas alterações foram feitas na adaptação para o cinema de *Paulo e Virgínia*, porque, segundo Fleming, "era um romance com um assunto muito difícil e havia cenas que não se podia reproduzir [...] em Pouso Alegre e também porque o filme sairia muito longo"¹¹⁵. Foram aproveitadas, nas palavras de Fleming, as "partes mais cinematográficas"¹¹⁶. Entre elas, com certeza, estava o naufrágio final, clímax dramático da história.

Essa seqüência foi feita em Santos, usando um navio velho que estava abandonado. Com a angulação da câmera foi possível disfarçar o fato de que não se tratava de uma galera do século XVIII. Alguns detalhes cenográficos e a filmagem da tempestade feita no escuro deram o toque que faltava.

Enquanto o navio afundava, a tripulação se atirava ao mar. Para saltar, cada figurante recebia "dez mil réis, uma fortuna" segundo Fleming. "Para imitar as ondas que invadiam o navio", enormes vasilhames cheios de água eram erguidos e, na hora certa, virados sobre a cena.

Para poder filmar no Sul de Minas, era preciso percorrer grandes distâncias até encontrar paisagens campestres adequadas. E como era muito difícil encontrar palmeiras na região, elas eram arrancadas, quando encontradas, e replantadas nas locações escolhidas.

O vestuário de época foi comprado em São Paulo, parte alugado e o resto feito especialmente para o filme.

O ator principal trabalhava de graça, "era muito entusiasmado por cinema"! As atrizes recebiam o suficiente para pagar suas despesas.

Fleming fez sozinho a adaptação, definiu os enquadramentos, regulou a posição dos rebatedores, conferiu a maquiagem e os penteados, deu a marcação para os atores e dirigiu os diálogos, mesmo tratando-se de um filme mudo. Depois de tudo ensaiado, filmava as cenas uma única vez, nunca tendo sido necessário repetir uma cena.

Além de tudo isso, ainda teve que enfrentar as intrigas das beatas da pequena cidade do interior. Segundo Fleming:

(113) Fleming, Francisco de Almeida. "Uma vocação irresistível". *Minas Gerais* (Suplemento Literário), n° 639, 30.12.78, p.6.

(114) *Cinearte*, 9.6.26. Citado por Barros, José Tavares. "Francisco de Almeida Fleming". *Boletim* n° 9, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, dezembro 1983, p. 27.

(115) Fleming, F.A., "Uma vocação...", op. cit., p. 5.

(116) Ibidem.

*todos sabiam que nós íamos para o mato filmar, homens e mulheres, então achavam que nós íamos fazer bacanais! E, ainda mais os escravos só apareciam de tangas! Isso me criava uma série de problemas [...] um pequeno grupo [...] tentou me colocar em má situação com o bispo da cidade*¹¹⁷.

(117) Ibidem.

Durante o ano de 1924, enquanto, do seu lado, Mário de Andrade escrevia *Amar, verbo intransitivo*, Fleming, também em São Paulo, revelou, montou, fez os letreiros e tirou a primeira cópia do seu *Paulo e Virgínia*, no laboratório de José del Picchia, irmão de Menotti¹¹⁸. A concentração de Fleming no trabalho de montagem era tanta que um dia, segundo ele conta, durante a revolução, nem interrompeu o trabalho quando ouviu um barulho muito forte. Só ao cair da noite, diz Fleming, o montador constatou a causa do ruído que ouvira: "era uma granada, atirada por um canhão de 75 mm, que atravessara o forro da casa e caíra a três metros da mesa de montagem". Diz Fleming que "por sorte, não explodiu"¹¹⁹. Talvez Fleming estivesse trabalhando em um trecho do filme em que ele coloriu "manualmente o fogo da tocha dos escravos [...] que correm para a praia ao saberem do naufrágio"¹²⁰.

(118) Fleming, F.A., "Uma vocação...", op. cit.

(119) Barros, José Tavares. "Francisco de Almeida Fleming", op. cit.

(120) Fleming, F.A., "Uma vocação...", op. cit., p. 5.

Sempre segundo Fleming, o filme estreou em Pouso Alegre, ficou em cartaz três dias (*sic*) e na primeira noite "o entusiasmo foi tanto que [...] arrombaram a porta do cinema em busca dos melhores lugares"¹²¹. Em dezembro de 1924, o filme foi lançado no Rio de Janeiro¹²² e, em julho de 1925, no cinema Fenix em São Paulo, onde parece ter sido exibido um único dia antes de passar, também por poucos dias, em alguns outros cinemas.

(121) Ibidem.

(122) No cinema Parisiense. Citado por Barros, José Tavares de, "Francisco de Almeida Fleming", op. cit.

Além de algumas virtudes, o *Paulo e Virgínia* de Fleming deve ter tido também os seus defeitos. De acordo com um comentário da época¹²³,

(123) *Cinearte*, 9.6.26, op. cit.

é um film pobre na confecção [...] photographado por machina "mambembe", [...] tem muitos outros defeitos inclusive de detestável make-up, mas que boa direção, a de Almeida Fleming! O filme tem uma adaptação inteligente, um aceitável "scenario". As scenas succedem-se sem cansar, com detalhes de observação, enfim como deve ser o Cinema de hoje [...] Sente-se mesmo a boa vontade do diretor Fleming, por fazer uma fita digna de ser vista. E ao finalizar tenho a elogiar os letreiros, nunca pensei ver umas vinhetas como aquellas.

Outro comentário sobre o filme, feito por um crítico¹²⁴, também reclama de as "expressões dos artistas" não serem "lá muito visíveis, devido a [...] 'make-up' em excesso: o rosto cheio de farinha de trigo, olhos enegrecidos e muito baton vermelho nos lábios"; critica a "pessima photographia" apesar de dizer que o filme começa bem com "lindos apanhados das nossas bellezas naturaes". Segundo esse comentarista o defeito seria resultante de o filme "ter sido confeccionado com filme

(124) Lima, Pedro. "Paulo e Virgínia". *Selecta*, 10 janeiro 1925.

positivo, devido a falta que havia de negativo". Filmado com uma câmera muito antiga, haveria "scenas em que os personagens têm a cabeça 'cortada' ou devido a um movimento qualquer, sahem 'do campo da objectiva'".

A direção de Almeida Fleming é elogiada por ser "descançada, enchendo a maioria das cenas com pequeninas coisas, que não tornam a ação fatigante". O filme teria "bons detalhes, boa observação da época", apesar de ter também "alguns defeitos": figurinos feitos a tesoura para vestir crianças pobres e andrajosas; "a roupa, limpinha, a ponto de se ver as dobras dadas pelo ferro de engomar" que a escrava fugitiva conserva depois de "andar ao léo"; os escravos estão sempre limpos; depois de atravessar um rio carregando Virgínia nas costas, os cabelos de Paulo estão molhados mas os dela não; as expressões de um ator na cena em que o seu personagem morre atacado por "febres malignas"; a única parede do cenário que se percebe ser recém-construída; "scenas desencontradas" e "confusão entre nocturnas e diurnas"; o personagem do "philosopho [...] apesar de velho, ainda firme, de mão esticada sempre", parecendo um autômato; esse mesmo personagem, ora aparece com cabelos pretos, ora com cabelos brancos; o ator principal tem "suas expressões prejudicadas por um par de sobancelhas muito cerradas e por umas olheiras deste tamanho!"; a atriz principal "é um tanto pesada para o papel de Virgínia, mas é natural, desembaraçada, tem bom jogo physionomico, em summa, é uma artista aproveitável, só precisando mudar o modo de andar".

Apesar dessas observações arrasadoras, a crítica termina com elogios e palavras de incentivo: "Almeida Fleming é um dos nossos bons directores, elle o evidenciou neste filme, e si se cercar de ajudantes capazes de dispôr de mais meios, o seu próximo trabalho será a affirmação de seus méritos".

Mário de Andrade não parece ter tomado conhecimento ou dado importância a nada disso. Nem mesmo um filme brasileiro adaptado do mesmo romance que ele estava "imitando", feito ao mesmo tempo em que ele escrevia *Amar, verbo intransitivo*, e revelado no laboratório do irmão do seu amigo Menotti, nem mesmo com tudo isso Mário de Andrade chegou a estabelecer contato com o cinema brasileiro.

Nos anos seguintes, esse afastamento permaneceu inalterado; não se modificou durante os anos 30 nem até a morte de Mário, em fevereiro de 45. O padrão das relações de Mário de Andrade com o cinema foi sempre o mesmo: tomados como uma das referências centrais em sua reflexão estética, os filmes estrangeiros exibidos em São Paulo eram vistos com interesse, mas pouca ou nenhuma importância foi dada por ele ao cinema brasileiro.

Apesar disso, seria injusto pretender recriminar Mário de Andrade por esse afastamento do que se fazia no Brasil em matéria de cinema, se até mesmo um outro intelectual paulistano bem mais moço que ele, como Paulo Emílio, e que viria a ter um papel decisivo na reavaliação histórica, na crítica e na renovação do cinema feito no Brasil, nos anos 40 ainda não se interessava pelo cinema brasileiro "presente ou passado"¹²⁵.

Mário de Andrade parece não ter percebido que desde o final dos anos 20, com os primeiros filmes de Humberto Mauro, e em 31, com o filme *Limite*

(125) Gomes, P.E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinema*, Editora Perspectiva, 1974, p.1.

de Mário Peixoto, o cinema brasileiro já começara a diminuir a defasagem que existira até então em relação às conquistas do modernismo. Tendo morrido muito moço, Mário de Andrade não teve a oportunidade que Paulo Emílio soube aproveitar tão bem, a partir do início dos anos 60, de entregar-se com paixão ao cinema feito no Brasil. Também não pôde testemunhar, dessa forma, a aproximação de sua obra feita pelo cinema brasileiro, com tanto atraso, a partir do final dos anos 60.

Ainda em 1942, em carta a um jovem escritor¹²⁶, Mário de Andrade deixou registrado o quanto ele conhecia e valorizava o cinema, tomado por ele como padrão de referência do trabalho artístico. Mário escreveu que

Não há como a fatura de um filme para exemplificar bem o trabalho de todo e qualquer artista. São cortes e mais cortes, novos close-up a fazer, tanto preparo anterior, tanto trabalho posterior, coisa lenta, difícil, penosa.

Quando, nos anos 60, uma nova geração de cineastas finalmente se interessou pela obra de Mário de Andrade, o conceito do que era "cinematográfico" havia mudado muito em relação aos anos 20.

Para Érico Veríssimo, por exemplo, no início dos anos 40, mas referindo-se a um período anterior, cinematográficos eram "esses mocinhos [...] de bigode aparado e brilhantina no cabelo"¹²⁷.

Já um personagem de Nelson Rodrigues, nos anos 50, "rilhava os dentes, evocando o beijo cinematográfico que dera no aeroporto, pouco antes de partir o avião"¹²⁸.

A respeito do final dos anos 60, a jornalista Judith Patarra escreve, bem a propósito, que "o ano de 1969 terminou com o assalto cinematográfico a dois bancos"¹²⁹.

Finalmente, o poeta José Paulo Paes descreve neste ano de 92 a "objetividade e vividez cinematográficas" do estilo de Rubem Fonseca¹³⁰.

Dos anos 20, quando Mário de Andrade escreveu *Amar, verbo intransitivo*, até os nossos dias, o adjetivo "cinematográfico" parece ter sofrido um lento processo de alteração semântica.

Os dicionários mais antigos trazem apenas o sentido de "cinematográfico" como sendo o "que diz respeito, relativo ou pertencente à cinematografia"¹³¹. A primeira edição do *Aurélio* já introduz outros dois significados: cinematográfico é "o que lembra o que se vê no cinema" e também o "que, por sua beleza e/ou por outra(s) qualidade(s), é digno de ser cinematografado: uma jovem cinematográfica; paisagem cinematográfica"¹³².

Essa trajetória do termo mostra que a língua portuguesa falada no Brasil passou a atribuir uma conotação muito positiva ao adjetivo "cinematográfico" que é usado, hoje em dia, quase como um sinônimo de "grandioso", "espetacular" ou "maravilhoso" e vai deixando de ter qualquer relação intrínseca com o cinema propriamente dito.

(126) Andrade, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Record, 1981, p. 26.

(127) *O resto é silêncio*, 1943, p. 135. Citado por Silva, Antonio de Moraes. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*.

(128) *100 contos escolhidos*, II, p. 42. Citado por Holanda, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1ª edição, Nova Fronteira.

(129) *Iara*. Reportagem biográfica. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1992, p. 358.

(130) Paes, José Paulo. "Rubem Fonseca encontra a sabedoria do bobó da aldeia". *Folha de S. Paulo*, "Letras", 19.4.1992, p. 5-8.

(131) *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 9ª edição, 1957; Freire, Laudelino. *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1954; *Nouveau Petit Larousse*, 1956; Silva, Antonio de Moraes. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 9ª edição, s.d.; *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, Mirador Internacional, 1976.

(132) Holanda, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1ª edição, Nova Fronteira.

Prova disso pode ser encontrada em uma coluna social onde uma casa é descrita com sendo "cinematográfica"¹³³; ou, em uma notícia sobre uma festa em Brasília, às margens do lago Paranoá, realizada, segundo o redator, numa "bela e cinematográfica mansão"¹³⁴; ou, ainda, em outra notícia a respeito de um certo senhor, identificado em geral apenas por uma sigla, que tem freqüentado muito as manchetes dos jornais e que, segundo o *Jornal do Brasil*, no início deste ano "avolumava a sua fortuna e se mudava para uma mansão cinematográfica, avaliada em US\$ 2 milhões, no bairro de Mangabeiras, em Maceió"¹³⁵.

Dessa forma, parece ter-se completado o ciclo de transformação do que era, nos anos 20, um conceito estético e passou a ser, nos anos 90, apenas um conceito imobiliário!

Será por acaso que o único país do mundo, creio, em que o adjetivo "cinematográfico" deixou de servir apenas como uma referência ao cinema tenha também deixado de produzir filmes? Essa conotação positiva de algo que ninguém parece se importar em ter deixado de produzir, não será sintoma de uma grave esquizofrenia psicossocial?

Hoje, sem cinema, sentimos a falta que ele nos faz e percebemos que o seu desaparecimento desajustou o maquinismo das artes brasileiras. O cinema é um dos elos perdidos de uma engrenagem que está desconjuntada. Algumas das peças às vezes parecem estar funcionando bem, mas para que o conjunto possa se movimentar é preciso que todas elas estejam sincronizadas. Sem cinema, fica faltando algo de essencial no desenho da nossa fisionomia cultural. O modernismo terá fracassado se não voltar a haver produção de filmes no Brasil.

Humberto Mauro gostava de proclamar que "cinema é cachoeira". Segundo Mauro, "sempre que alguém vê uma cachoeira, é logo convidado a filmá-la; e, se cachoeira põe a idéia de cinema na cabeça de qualquer um, então 'cinema é cachoeira'"¹³⁶.

João Cabral de Mello Neto, por sua vez, vai buscar no poema épico do século XII, *Cantar do meu Cid*, uma imagem que para ele "se poderia considerar precursora do cinema"¹³⁷. Para descrever a mortandade no campo de batalha, depois que as tropas do Cid arrancaram os mouros de suas tendas, o poema diz: vereis caírem braços com armaduras, rodarem pelo campo cabeças com seu elmo e irem de um lado para o outro "cavalos sem cavaleiros". Em qualquer outra língua que o espanhol, segundo João Cabral, o narrador diria simplesmente: muitos cavaleiros caíram no chão e houve muitas mortes. No *Cid*, observa João Cabral, há apenas esta imagem, que ele acha exemplar: "cavalos sem cavaleiros". Para João Cabral, "é uma coisa quase cinematográfica".

Da singeleza de Humberto Mauro ao poder evocativo que João Cabral admira, de um extremo a outro, vai o amplo espectro de significados que o cinema pode ter. Esse é o tesouro de que nossa língua e nosso país abriram mão. Fica no ar a pergunta: terá sido para sempre?

(133) "Zózimo", *Jornal do Brasil*, 28.3.92.

(134) *Jornal do Brasil*, 1º caderno, 29.6.92, p. 4.

(135) *Jornal do Brasil*, 1º caderno, 25.5.92, p. 4.

(136) Citado por Viany, Alex. "O cinema brasileiro de Humberto Mauro. Um Pioneiro". *Senhor*, março 1962, ano 4, nº 3, p.37.

(137) "Passaporte para o Nobel". *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias/Livros & Ensaios, 11.4.92.

Recebido para publicação em dezembro de 1992.

Eduardo Escorel é cineasta.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 35, março 1993
pp.171-194
