

## No écran das folhas brancas': cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade

Mestrando Paulo José da Silva Cunha<sup>1</sup>

### Resumo:

*A pesquisa insere-se no Projeto Temático “Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras”, orientando-se, dessa maneira, pelos propósitos da Crítica Genética. Procuro localizar, nas leituras realizadas por Mário de Andrade sobre cinema, possíveis matrizes de sua criação jornalística e literária. Orientam esse percurso fichas de estudo organizadas pelo autor que apontam leituras de artigos, ensaios e livros sobre cinema. Complementa o corpus a produção de críticas de cinema publicadas por ele e alusões ao cinema em sua literatura. Esta comunicação é um ensaio de aproximação entre uma leitura anotada, opiniões expressas na imprensa e a inserção de dois atores de cinema em versos melódico e harmônico de “Domingo”, poema da Paulicéia desvairada.*

**Palavras-chave:** Mário de Andrade, Crítica Genética, crítica de cinema, Literatura

### Introdução

Em 06 de junho de 1929, no artigo “Desinteresse III”, publicado no *Diário Nacional*, Mário de Andrade menciona uma limitação à sua liberdade teórica, ao dizer que desistiu de escrever “eu inventei”, já que “diante da fúria pensadeira e livresca dos nossos dias, já fica bem difícil a gente saber se de fato inventou alguma coisa.” (ANDRADE, 1976, p.121). Apesar da observação, Mário não permaneceu imune à “fúria livresca” de seu tempo, tendo em vista sua vasta biblioteca, contendo grande número de volumes, parte significativa com anotações à margem. A ressalva no *Diário Nacional* em relação ao conhecimento escudado na leitura de terceiros, não deixa de ser curiosa, partindo de um intelectual que sempre procurou dialogar com idéias alheias, absorvendo-as ou rejeitando-as. Esta interlocução revela-se, em alguns momentos, quando nos debruçamos sobre o processo de criação em Mário de Andrade, tanto no que se refere à literatura, quanto à produção jornalística. A biblioteca do autor testemunha leituras anotadas que, muitas vezes, sugerem, ou revelam, matrizes da criação. O arquivo do escritor abriga também rascunhos, fichas de estudos, versões em autógrafos e datiloscritos de obras literárias, de crônicas, de ensaios e artigos. Material que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros-USP e cuja análise possibilita levantar hipóteses sobre os caminhos da criação do poeta, ficcionista e homem de jornal. Este é o principal propósito do Projeto Temático “Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras”, coordenado pela Profa. Telê Ancona Lopez, e pelos coordenadores associados Prof. Marcos Antonio de Moraes e Profa. Flávia Camargo Toni.

A pesquisa que eu desenvolvo, orientada pelo Prof. Marcos Antonio de Moraes, e subvencionada pela FAPESP, integra-se no Projeto Temático e objetiva realizar um levantamento, o mais exaustivo possível, das leituras que teriam contribuído para o pensamento de Mário de Andrade a respeito de cinema, configurando-se, assim, como possíveis fontes para suas análises de filmes. Acredito que esse corpus, constituído por leituras e produção jornalística, mostra-se viável como instrumento de aproximação à sua literatura, no que diz respeito às menções a filmes, diretores, atores e estúdios de cinema. Contribui, além disso, para perceber de que modo o cinema poderia ter influenciado a forma do texto literário do escritor.

Para efetuar esse arrolamento de leituras sobre cinema na biblioteca do autor, parti do Fichário Analítico, conjunto enciclopédico de fichas de estudos, organizadas por Mário, nas quais ele indica

artigos e livros sobre os mais diversos assuntos: Música, Psicologia, Artes Plásticas, etc. A partir do catálogo do Fichário, encontrei vinte e quatro fichas relacionadas com o cinema. A decifração dos apontamentos nas fichas levou à localização das críticas e ensaios sobre cinema, em revistas e livros. Além do Fichário, recorri a um conjunto documental, presente no Arquivo, denominado Matérias extraídas de periódicos. Esta série abriga, entre os artigos de jornais coligidos por Mário de Andrade, alguns recortes sobre cinematografia. Localizei ainda outros textos sobre cinema, presentes na biblioteca do escritor, que não são referendados no Fichário, nem fazem parte da série Matérias extraídas de periódicos. Até o momento, a pesquisa compulso 170 textos, entre artigos e ensaios, e 17 livros. O conjunto evidencia o contato do intelectual brasileiro com as idéias de importantes teóricos e realizadores do cinema, entre eles Jean Epstein, Béla Balázs, Louis Delluc, Sergei Eisenstein e Charles Chaplin.

Alguns textos lidos por Mário de Andrade na década de 1920 colocam, no horizonte das discussões, a comparação entre arte cinematográfica, literatura e teatro. É recorrente a desaprovação à palavra escrita como ferramenta de narração. Nesses artigos, o texto é considerado um elemento conspurcador da essência cinematográfica, nas ocasiões em que comparece como letreiro explicativo entre as cenas. A palavra escrita associa-se, no pensamento de vários críticos do período, a uma herança da tradição literária ou teatral. O cinema, arte representativa da modernidade, deveria buscar seus próprios meios e por isso prescindir da palavra. Era uma arte silenciosa, cuja essência encontrava-se na imagem e em sua manipulação. Se a palavra, como letreiro entre as cenas, comprometia a especificidade cinematográfica, não menos censurável foi determinado estilo literário como inspiração ou ponto de partida. Dessa maneira, repudia-se a adaptação de romances ou peças de teatro, em especial de melodramas. A esse propósito, é ilustrativa parte do artigo “Pro Cinéma”, de Louis Delluc, publicado no décimo quarto número da revista *Esprit Nouveau*, em janeiro de 1922, e indicado por Mário na ficha “Cinema”. Ao comentar as adaptações cinematográficas da época, o crítico francês resfere-se às mesmas como “dramas pueris” e afirma ainda que nem o cinema, nem a literatura ganharam o que quer que seja com essas experiências.

Enquanto o imiscuir-se da literatura e teatro no cinema foi rejeitado, a contaminação da literatura pelo cinema foi, em contrapartida, bem vinda. Em especial quando a cinematografia e seus aspectos de simultaneidade e fragmentação influenciaram o texto literário, conferindo a este a forma condizente com a modernidade, já que, como escreve Isamil Xavier em *Sétima arte: um culto moderno*,

a poesia moderna e o cinema assumem posição privilegiada justamente pela sua construção, baseada na sucessão rápida de elementos que, superpostos na percepção do espectador ou leitor, criam o efeito de simultaneidade[...] o maior pecado [estaria] na adaptação de peças e melodramas de um repertório teatral, que coloca o cinema a serviço da divulgação de obras de outros gêneros. (XAVIER, 1978. p. 53).

Pretendo, nesta comunicação, comparar a leitura anotada por Mário de Andrade do livro *Verso una nuova arte: il cinematografo*, de Sebastiano Arturo Luciani, indicado na ficha “Cinema (1)” do *Fichário Analítico*; com as opiniões expressas pelo romancista de *Amar, verbo intransitivo*, a respeito da relação cinema e teatro, na revista modernista *Klaxon*, entre maio de 1922 e janeiro de 1923. Tanto Luciani, no livro publicado em 1920, como Mário, em *Klaxon* e outras publicações, condenam os letreiros explicativos e o chamado “teatro filmado”, ou seja, a câmera fixa, a ausência de cortes. Como ilustração da inoculação da forma poética pelo cinema, bem vista e de acordo com os propósitos da modernidade, apresentarei uma breve leitura dos versos 26 e 27 do poema “Domingo” de *Paulicéia desvairada* (1922), auxiliado pelas notas deixadas por Mário no livro de Luciani e das opiniões expressas por ele na imprensa.

## **1 “Divisionismo cênico” e simultaneidade**

A página de ante-rostro do livro *Verso una nuova arte: il cinematografo*, possui, a grafite, as seguintes indicações autógrafas de Mário de Andrade:

pg 12 –

teatro e cinema pg 11

cinema e romance pg 11

Nas páginas indicadas por Mário, Luciani desenvolve argumentação acerca da relação entre cinema e teatro, observando que

O Teatro – nascido da lírica – é essencialmente verbal e estático [...]. O cinematógrafo – como revela o seu próprio nome – é essencialmente visual e dinâmico, e tende, com a sucessão rápida de inúmeras cenas e episódios que se integram no tempo, a constituir um tipo de lirismo que podemos chamar de visual. São duas formas, portanto, divergentes. (LUCIANI, 1920. p.11).

Em relação à diferença entre cinema e romance, Luciani escreve:

O romance, em geral, é uma seqüência de cenas e de episódios ligados por pedaços de explicações e comentários. É evidente, então, que quando se reduz um romance a cinedrama, as várias cenas não permanecem inteligíveis, caso não estejam ligadas por legendas explicativas, e que portanto a projeção não se torna mais que ilustração de uma narração. O cinematógrafo não deve ser ilustração de uma narração, mas uma narração visual feita com imagens, o que é bem diferente. Deve, então, ser inteligível sem nenhuma letreiro explicativo. (LUCIANI, 1920. p.11).

Há intervenções de Mário de Andrade sobre o texto dessa página. Ele sublinha a grafite a frase “o cinematografo não deve ser ilustração de uma narração, mas uma narração visual feita com imagens”. Em outro trecho da mesma página, transcrito a seguir, Mário também deixa notas. O trecho do livro enfatiza:

a infinita liberdade de construção, da qual se beneficia [o cinema] em relação ao teatro, e que lhe permite representar a matéria do mais ousado poema dramático; de alternar rapidamente diferentes cenas que realizam uma espécie de divisionismo cênico, e de seguir por toda parte um personagem, surpreendendo seus gestos mais significativos, e tornando claras certas passagens. (LUCIANI, 1920 p.12).

Nessa parte, Mário traça, a partir da expressão “divisionismo scenico” (que sublinha a grafite), uma linha que estende até o rodapé da página, diante da qual, também a grafite, escreve “simultaneidade”, criando assim, uma equivalência entre os termos.

## **2 Produção jornalística de Mário de Andrade: *Klaxon***

Entre maio de 1922 e janeiro de 1923, na revista *Klaxon*, em algumas das resenhas sobre filmes, Mário de Andrade abordou a questão da diferença entre teatro e cinema. No sexto número (15 out. 1922), em “Cinema”, Mário explicita sua ressalva aos letreiros explicativos:

O cinema realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual. Diferença-se pois muito do teatro em cuja base está a observação subjetiva e a palavra. O cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinematográfica será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. [...] (ANDRADE, 1922. p.14).

A palavra simultaneidade, que Mário utiliza para traduzir o divisionismo cênico cunhado por Luciani, aparece no artigo de *Klaxon* acrescido do adjetivo “visual”. Os dois autores estão de acor-

do em louvar o espaço tempo cinematográfico, caracterizado pela alternância de cenas, possibilitada pelo corte. No teatro, essa possibilidade, esbarra na limitação do espaço cênico.

### **3 Verso melódico *versus* harmônico: Bertini e Tom Mix**

Simultaneidade configura-se uma palavra-chave na definição de uma poética modernista quando Mário estabelece a distinção entre verso melódico e harmônico no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia desvairada*: verso harmônico é

combinação de sons simultâneos [...] palavras [que] não se ligam. [...] Cada uma é frase, período elíptico, enumeração, reduzido ao mínimo telegráfico. (ANDRADE, 1993. p.68).

O verso melódico, por sua vez, constitui uma inteligibilidade sintática, “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.” (ANDRADE, 1993. p.68). O termo simultaneidade, que já no livro de Luciani, Mário relaciona ao divisionismo cênico, comparece tanto na distinção entre teatro e cinema na sua produção em *Klaxon*, quanto na conceituação do verso harmônico no “Prefácio Interessantíssimo”, e essa reiteração me parece sugestiva quando nos voltamos para os versos 26 e 27 da última estrofe de “Domingo”. Nesse poema, Mário apresenta, sempre com ironia, as atividades dominicais da burguesia paulistana: missa, futebol, corso, cinema. “Domingo” é composto por 34 versos distribuídos em quatro estrofes, todas encerradas pelo refrão: “Futilidade, civilização”, sendo a última dedicada às sessões de cinema. Os versos 26 e 27 da referida estrofe sugerem o contraste entre, de um lado, uma ação contínua, sem cortes, e de outro, a cena seccionada pela decupagem/montagem:

Central. Drama de adultério.

A Bertini arranca os cabelos e morre.

Fugas...Tiros...Tom Mix! (ANDRADE, 1993 p. 91)

O verso 26 (“A Bertini arranca os cabelos e morre”), frase lógica e plena de sentido, exemplifica o verso melódico, ao passo que o segundo (“Fugas...Tiros...Tom Mix!”) ilustra o harmônico, abrigando palavras em liberdade. É no verso melódico que Francesca Bertini, diva do cinema mudo italiano, será apresentada na situação dramaticamente teatral de arrancar os cabelos e morrer em seguida, em uma cena, por assim dizer, sem cortes, uma espécie de teatro filmado, mimetizado, linguisticamente, pela frase inteligível do verso melódico. O método de interpretação de Bertini, como de grande parte das atrizes do cinema mudo italiano nas décadas de 1910 e 1920, caracterizava-se pelo gestual exagerado. Com o tempo, segundo escreve Luis de Pina,

essa grandeza da pose (...) essa lenta exposição do drama (...) esse artifício calculado veio a ceder lugar diante da ação, da naturalidade e do dinamismo do cinema americano. (PINA, 1989. p.108)

Conforme nos informa Pina, na época, os estúdios de cinema na Itália eram sugestivamente conhecidos como “teatro de pose”. Se em “Domingo” a inserção da atriz em um verso melódico sugere o aspecto artificial, dramático e teatral de sua interpretação, por outro lado, o *cow-boy* Tom Mix frequenta um verso harmônico, formado por palavras curtas, separadas por reticências, que fragmentam a frase inteligível e sintaticamente coordenada, de maneira semelhante ao corte empreendido pelo cinema. Do plano geral da fuga, passamos para o primeiro plano dos tiros e, em seguida, para a figura do *cow-boy*. Sintético e elíptico, o verso incorpora o espaço-tempo cinematográfico, alternando a escala dos planos e decupando a cena em oposição ao espaço fixo, estático, cenicamente indivisível do teatro, ou, do teatro filmado. A propósito, em relação à ausência de cortes, ou ao teatro filmado, Mário de Andrade irá manifestar-se mais tarde, em dezembro de 1924, na revista *América Brasileira*, em “Crônica de Malazarte III”. Ao refutar

algumas restrições do poeta Blaise Cendrars ao filme expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), o autor brasileiro concorda com apenas um aspecto:

Infelizmente: objetiva fixa, anticinematográfica, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema. Aí Cendrars teve razão. ( ANDRADE, 1924).

Creio que leituras, notas marginais, produção jornalística e literatura são passíveis de aproximações e ajudam a recuperar a atmosfera crítica dos anos de 1920, mostrando que aspectos assumem importância nessas discussões. A condenação da palavra escrita como instrumento de narração nos filmes dessa época, além da rejeição às adaptações literárias ou teatrais, são reveladoras das tentativas de conceituação do específico fílmico. Essa especificidade, marcada pelo valor conferido à velocidade e à simultaneidade, ira chamar a atenção de Mário de Andrade e enformar sua poesia, o que se observa nas anotações marginais deixadas pelo brasileiro em textos teóricos, em suas críticas na imprensa e nas alusões ao cinema em sua literatura.

## **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Mário de. “Caras”. In: **Espírito Novo**. Rio de Janeiro, 1934

\_\_\_\_\_. “Crônicas” de Malazarte. In: **América Brasileira**. dez. 1924

\_\_\_\_\_. **Klaxon**: edição fac-similar. São Paulo: 1972

\_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993

\_\_\_\_\_. **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976

DELLUC, Louis. “Cinema”. In: **L’Esprit Nouveau**, nº4, Paris, jan 1921

\_\_\_\_\_. Pro-Cinéma. In: **L’Esprit Nouveau**, nº14, Paris, jan 1922

LUCIANI, Sebastiano Arturo. **Verso una nuova arte: il cinematografo**. Roma: Ausonia, 1920

PINA, Luís de. “Esses corpos celestes”. In: **Cinema mudo italiano: 1905-1923**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, [1989]

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978

---

## **Autor**

**1-Paulo José da Silva CUNHA, Mestrando**

Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

paulojosecunha@yahoo.com.br