

ESTÚDIO, ATELIÊ E LABORATÓRIO

Ricardo Gaiotto de MORAES*

CUNHA, P. J. da S. (Org.) **Mário de Andrade no cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Os textos de Mário de Andrade sobre o cinema estavam em sua maioria inéditos em livro. *Mário de Andrade no cinema* preenche uma lacuna no conjunto da obra do escritor cuja multidisciplinaridade é constituinte da identidade e do programa intelectual. Como seria de esperar, portanto, a leitura desses textos ilumina coerências e incoerências de juízos e categorias presentes também na produção poética, ficcional e crítica do autor de *Macunaíma*. Não fosse esse motivo suficiente, o leitor pode flagrar um crítico, também espectador, muitas vezes espantado com a novidade do cinema. Os textos se tornam, assim, laboratório no qual são experimentados conceitos e juízos, em busca de um aprimoramento – testemunhado por cartas e fichas de estudo conforme nos informa Paulo José da Silva Cunha, o competente organizador do volume – da acuidade do olhar diante de uma arte nova que embaralharia de maneira irreversível os limites entre arte e mercado. Além disso, a ordem cronológica em que os artigos são dispostos revela, aos poucos, algumas peças de um quebra-cabeça cuja imagem total parece ser a história da circulação do cinema em São Paulo entre o início dos anos 1920 e início dos 1940.

Os primeiros artigos de Mário de Andrade sobre cinema apareceram na *Revista Klaxon* em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, assinados com pseudônimos, necessidade da revista modernista de variar os colaboradores, de acordo com o organizador. Nesses artigos, em meio a comentários sobre filmes como *O garoto*, de Charles Chaplin, e *Esposas ingênuas*, de Eric von Stroheim, Mário de Andrade tenta compreender quais aspectos definiriam a especificidade da linguagem cinematográfica: o cinema realizaria “a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual”, o que o diferenciaria do teatro “cuja base” estaria na “observação subjetiva e a palavra” (CUNHA, 2010, p.15). O bom filme seria aquele que prescindisse da palavra e que se conservasse dentro dos meios de expressão “que lhe são próprios” para que se tornasse arte “pura” (CUNHA, 2010, p.16). A busca da expressão pura parece se distanciar da profusão de gêneros propostos por alguns textos propagandísticos das vanguardas europeias. No manifesto “A cinematografia

* Princeton University. Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures – Princeton – NJ – EUA. 08544-5264 – rgaiotto@gmail.com.

futurista” de 1916, assinado por F. T. Marinetti, Bruno Corra, Giacomo Balla entre outros, publicado na revista *L'Italia futurista*, nº 10, por exemplo, define-se a cinematografia futurista como a soma de pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + sonoplastia [*intonarumori*] + arquitetura + teatro sintético. Mesmo se tratando de um texto publicado em *Klaxon*, cujo título remete à buzina, símbolo possível da modernidade, a definição mais restrita de Mário de Andrade poderia revelar ironicamente passadismo, mas também apropriação crítica do discurso das vanguardas, pois reconhece, como os futuristas, a simultaneidade como um valor do cinema, traço, aliás, que aproveitará em seus textos teóricos sobre poesia como “A escrava que não é Isaura”.

Em “Cinema”, publicado entre dezembro de 1922 e janeiro de 1923, Mário de Andrade dispara contra os filmes utilizados como passatempo das famílias burguesas. Os pais levariam suas filhas ao cinema para educá-las dentro do *establishment* burguês e assistirem à exaustão filmes baseados na fórmula:

TODO MAU É CASTIGADO O BOM ACABA VENCENDO
E RECEBER DE PRÊMIO O CASAMENTO
SE FOR CASADO... UM FILHO (CUNHA, 2010, p.21).

Impossível não lembrar o poema “Ode ao burguês”, de *Pauliceia desvairada*, também publicado em 1922: “Morte ao burguês-mensal! / ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi!” (ANDRADE, 1922, p.68). Conquanto a virulência seja substituída pela sátira, a base da crítica é a mesma e questiona a validade artística do cinema. Se, como afirma Mário de Andrade, o clichê do gosto do público elegeria como grandes artistas os atores “dos papéis simpáticos” (CUNHA, 2010, p.22), o crítico opta pelo talento de John Barrymore, de *o Médico e o monstro*, pelo terror que despertaria no público. Se o manifesto da cinematografia futurista define um ideal para a realização artística de vanguarda, os textos de Mário de Andrade preocupam-se com os filmes que estão no circuito paulistano e com a definição, a partir deste mercado, do que é “para consumo” e do que é “estético”.

A distinção entre filme para o mercado e filme para fruição estética vai se constituindo nas análises dos filmes. No entanto, com o passar do tempo, a dicotomia torna-se mais complexa e perturbadora para o próprio crítico. Mário de Andrade considera, por exemplo, o filme americano *O gato e o canário*, em artigo homônimo publicado em 1928 no *Diário Nacional*, “sistematização sentimentaloidé” (CUNHA, 2010, p.30). No entanto, teria escapado do comum porque, ainda que não apresentasse invenção lírica, seria “extraordinário” “como técnica para arte-fazer” (CUNHA, 2010, p.31).

No artigo imediatamente posterior, “Arte e cinema”, retoma a distinção que fizera, mas citando categorias de Charles Lalo: o “*métier*” seria a “parte material

da arte”, o conhecimento básico ensinado ao artista; a técnica, um “*métier vivo*”, aquilo que é mais sutil, pessoal e distingue o artista; o virtuosismo, “acrobacia desinteligente, mecânica e insensível” (CUNHA, 2010, p.33). O crítico começa a sistematizar nos artigos sobre cinema uma definição que será desenvolvida em “O Artista e o Artesão”, texto do final dos anos 1930, e se tornará baliza nos textos de crítica literária para julgar, a obra dos novos artistas e, por exemplo, a grandeza de Machado de Assis. Retomando o que afirmara sobre o “Gato e Canário”, considera que nesse filme, assim como em grande parte do cinema americano, haveria não um grande domínio da técnica, mas do “ofício” (*métier*), por isso ainda não poderia ser considerado arte. Alguns filmes europeus, no entanto, por mais que apresentassem alguns defeitos de “*métier*”, teriam momentos de invenção artística e se aproximariam da arte.

Ao reconhecer a genialidade de Charles Chaplin e Walt Disney, Mário de Andrade acaba modalizando sua afirmação sobre o cinema feito nos Estados Unidos. Em “Caras”, publicado em 1934, depois de ressaltar a potencialidade cômica da cara de Carlito, a “cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com caras em movimento, de gente mesmo” (CUNHA, 2010, p.55), distingue cinema-arte do cinema-comércio a partir da relação daquele com a contemplação e deste com o prazer da vida:

Tem dois cinemas: o cinema como criação, isto é, o cinema-arte, e o cinema como sensualidade, isto é o cinema-comércio. Carlito, a gente constata, é bonito. Harry Langdon é feio. Mas nem este feio ou aquele bonito nos aproxima ou afasta interessadamente. Só servem de objeto de contemplação. Auxiliam o cômico. São *elementos estéticos*. Buster Keaton a gente constata, é feio. Mas logo se é levado a acrescentar: feio mas simpático. O feio dele nos aproxima de Buster Keaton. Nós gostamos dele interessadamente, com aquele prazer que temos na vida em nos aproximarmos duma pessoa simpática. É um feio pois, que já não pertence propriamente ao domínio da contemplação estética. A cara de Buster Keaton desauxilia o cômico. Até o prejudica. É uma cara de cinema-comércio (CUNHA, 2010, p.57).

Apesar do tom esquemático e generalizante da definição, em artigos posteriores, as categorias se embaralharão novamente. Em “*Fantasia* de Walt Disney”, Mário de Andrade se entusiasma com a animação e deixa entender que mesmo o cinema-mercado pode apresentar realizações estéticas de primeira qualidade. A dicotomia entre “cinema-arte” e “cinema-mercado” parece se resolver numa valorização parcial da animação de Walt Disney não como uma obra-prima, mas “pelo que contém de invenção genial, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema” (CUNHA, 2010, p.65). A genialidade da criação de Walt Disney seriam

os momentos de equilíbrio entre música e cinema. Nos episódios “Dança das horas”, “Quebra-nozes” e o “Feiticeiro aprendiz”:

[...] nem a música prevalece sobre o cinema, nem este sobre ela. O equilíbrio é conseguido. Mas é que em vez de traduzir por formas plásticas irreduzíveis, a temática, a melódica das peças que interpretava, Walt Disney apenas se deixou suggestionar pelo ambiente psíquico-dinâmico geral delas (tristeza, alegria, calma, violência) pelos ritmos e pelos timbres (CUNHA, 2010, p.69).

Se pretendêssemos traduzir em termos andradinos, a obra de Walt Disney teria se tornado obra de arte quando a técnica (“*métier* vivo”) tivesse chegado a seu ponto máximo, abandonando as regras fixas do ofício (*métier*) e atingindo o equilíbrio entre os dois elementos fundamentais do gênero: música e imagem em movimento. *Fantasia* não seria “obra-prima” no momento em que convenções musicais preestabelecidas regessem a relação entre imagem e música, o que, de acordo com Mário de Andrade, aconteceria no episódio em que a música de Stocóvski ressaltaria a antítese do Bem e do Mal. Nesse caso, Walt Disney teria abandonado seus processos pessoais de compreender a música e criar livremente para se entregar a uma associação sentimental. O entusiasmo pelo filme, no entanto, prevalece no artigo e leva Mário de Andrade a exclamar: “o cinema é um mundo novo. Um mundo novo de intuição definidora”, *Fantasia* apontaria para um futuro em que a arte mecânica assustadoramente assumiria o mesmo patamar que a arte do passado: “*Fantasia* não me deixa propriamente desesperado: me dá vontade de fazer declaração de amor a um bonde da Light e trair o bonde com qualquer Turquia, ora bolas!” (CUNHA, 2010, p.76). O organizador de *Mário de Andrade no cinema* relata que a da primeira para a última versão, esta publicada no livro, do texto sobre *Fantasia*, Mário de Andrade teria suprimido os elogios; pena a coletânea não apresentar as duas versões.

No período da Segunda Guerra Mundial, Mário de Andrade agrega, ao juízo sobre os filmes, o questionamento sobre a utilidade do cinema. Assim, considera que em *O grande ditador*, texto de 1942, o discurso final reproduziria a voz de Charles Chaplin, o que sobreporia o homem ao personagem Carlito. Essa quebra exporia a incapacidade da piada do comediante diante da urgência de lutar contra o nazismo e todos os regimes ditatoriais. Assim, mesmo mantendo-se na dimensão estética e conhecendo o do poder social do cinema, Chaplin não teria conseguido fazer um filme voltado para o futuro, e sim para o passado, pois ficaria preso à piada e não à ação.

Os textos de Mário de Andrade sobre o cinema, dispostos em ordem cronológica e transcritos com cuidado exemplar, levam o leitor a um passeio por esse lugar que é, ao mesmo tempo, estúdio, no qual se narram com agudeza de observação trechos dos filmes contemporâneos, ateliê, no qual conceitos sobre arte

são desenvolvidos e aplicados na criação poética e crítica, e laboratório, no qual o crítico testa suas categorias. O livro desperta no leitor um desejo de saber mais sobre Mário de Andrade e sobre o cinema, o único senão é a economia no uso das notas de rodapé, mas mesmo isso, desperta no leitor atento o desejo constante de pesquisa.

Referências

ANDRADE, M. Ode ao burguês. In: _____. **Paulicéia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922. p.68.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 10/04/2013



