



Modernismo e cinema: o fascínio da sétima arte e o fantasma da cinematografia nacional

Modernismo y cine: la fascinación del séptimo arte y el fantasma de la cinematografía nacional

Modernism and cinema: the fascination of the seventh art and the ghost of national cinematography

Ivan Francisco Marques¹

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3117-9114>

Resumo: O cinema, considerado como lição de modernidade pela geração da revista *Klaxon* (1922-1923), teve influência decisiva sobre as experimentações formais da literatura modernista e, nas mãos de Mário de Andrade, se tornou objeto de uma reflexão crítica e teórica pioneira no país. Entretanto, a história das relações entre o modernismo e o cinema brasileiro foi marcada por desencontros, tanto mais inexplicáveis se lembrarmos que, a despeito da precariedade da produção nacional, naquele período também estavam sendo realizadas as experiências inaugurais do nosso cinema moderno, notadamente os filmes de Humberto Mauro e Mário Peixoto. As razões desse paradoxo são discutidas neste artigo. Primeiramente, a reflexão se detém sobre os textos críticos publicados por Mário de Andrade e sua compreensão da sétima arte, oscilando entre a defesa do “cinema puro” e a atração pela narrativa tradicional do cinema norte-americano. Em seguida, o artigo considera especificamente a problemática do cinema nacional, procurando discutir o descompasso entre a literatura modernista e os filmes produzidos no país, que só na década de 1960, com o Cinema Novo, acompanhariam de fato e pela primeira vez o ideário vanguardista dos anos 1920.

Palavras-chave: Modernismo; Linguagem cinematográfica; Mário de Andrade; Cinema brasileiro.





Resumen: El cine, considerado como una lección de modernidad por la generación de *Klaxon*, tuvo una influencia decisiva sobre las experimentaciones formales de la literatura modernista y, en manos de Mário de Andrade, se convirtió en objeto de una reflexión crítica y teórica pionera en el país. Sin embargo, la historia de las relaciones entre el modernismo y el cine brasileño estuvo marcada por desencuentros, tanto más inexplicables si recordamos que, a pesar de la precariedad de la producción nacional, en ese periodo también se estaban llevando a cabo las experiencias inaugurales de nuestro cine moderno, notablemente las películas de Humberto Mauro y Mário Peixoto. Las razones de esta paradoja se discuten en este artículo. En primer lugar, la reflexión se detiene en los textos críticos publicados por Mário de Andrade y su comprensión del séptimo arte, oscilando entre la defensa del “cine puro” y la atracción por la narrativa tradicional del cine norteamericano. Posteriormente, el artículo considera específicamente la problemática del cine nacional, tratando de discutir el desfase entre la literatura modernista y las películas producidas en el país, que solo en la década de 1960, con el *Cinema novo*, seguirían de hecho y por primera vez, el ideario vanguardista de los años 20.

Palabras clave: Modernismo; Lenguaje cinematográfico; Mário de Andrade; Cine brasileño.

Abstract: Cinema, considered a lesson in modernity by the generation of *Klaxon* magazine, had a decisive influence on the formal experiments of modernist literature and, in the hands of Mário de Andrade, became the subject of pioneering critical and theoretical reflection in Brazil. However, the history of the relationship between modernism and Brazilian cinema was marked by missed connections, which are all the more inexplicable when considering that, despite the precariousness of national production, the period also saw the inaugural experiments of our modern cinema, notably the films of Humberto Mauro and Mário Peixoto. The reasons for this paradox are discussed in this paper. Firstly, the article examines the critical texts published by Mário de Andrade and his understanding of the seventh art, oscillating between the defense of “pure cinema” and the attraction to the traditional narrative of American cinema. Next, the article specifically considers the issues surrounding national cinema, aiming to discuss the disconnect between modernist literature and the films produced in the country, which only in the 1960s, with the emergence of Cinema Novo, would for the first time truly align with the avant-garde ideals of the 1920s.

Keywords: Modernism; Cinematic language; Mário de Andrade; Brazilian cinema.

A geração modernista, segundo Vinicius de Moraes, era “antivisual”, “anticinemática”, lamentavelmente desinteressada no “cinema como arte” (Moraes, 2015, p. 53-54). A acusação, que hoje talvez soe surpreendente e até injusta, apareceu com fartura de exemplos em agosto de 1942 no jornal carioca *A Manhã*, do qual o poeta era crítico cinematográfico. Vinicius acimou não apenas homens de letras — Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Dante Milano, Ribeiro Couto, Augusto Meyer, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, José Lins do Rego —, mas também representantes da arquitetura e das artes visuais, como Lúcio Costa e Portinari. Se dependesse deles, desabafou o poeta, a cinematografia nacional não daria um passo adiante.

Mais do que um artigo, tratava-se de um protesto. Embora não fizesse alusão à Semana de Arte Moderna — cujo aniversário de 20 anos estava então sendo celebrado — nem aos líderes da fase heroica do modernismo, Vinicius confirmava em tom polêmico um dado histórico: a exemplo do teatro, o cinema não teve acolhida no

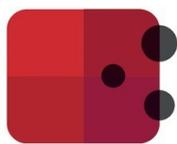


ruidoso evento literário, artístico e musical realizado em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Tal exclusão destoa da tendência que predominou na Europa, onde houve àquela altura um estreito vínculo entre cinema e *avant-garde*: “Lá, toda uma relação orgânica pôde desenvolver-se entre as propostas literárias ou pictóricas e a sua extensão ao terreno cinematográfico” (Xavier, 1978, p. 149). Por outro lado, ao não mencionar os participantes da Semana, Vinicius parecia poupá-los da acusação que lançara aos demais, pois decerto conhecia exemplos, no grupo paulista, de envolvimento significativo, ainda que contraditório, com a arte do cinema.

No caso de Menotti del Picchia, muito mais com a indústria do que com a arte. Irmão do proprietário da produtora Helios, o autor de *Juca mulato* (1917) chegou a elaborar argumentos para filmes comerciais, sem qualquer relação com sua atividade literária e o movimento modernista. Já o poeta Guilherme de Almeida, entre 1926 e 1942, produziu cerca de três mil crônicas em sua coluna *Cinematographos*, veiculada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 1930, publicou o livro *Gente de cinema*, exaltando atores e atrizes do cinema hollywoodiano, sua nítida predileção. Guilherme foi um crítico de prestígio em São Paulo, mas seu discurso esnobe, recheado de termos técnicos em inglês, estava longe de qualquer aprofundamento analítico ou teórico. “O encontro mais consistente entre o modernismo, como movimento, e o cinema teve lugar em *Klaxon*”, afirmou Ismail Xavier (1978, p. 153), e sua figura-chave foi o autor de *Macunaíma* (1928).

“Vou ao cinema diariamente”, escreveu Mário de Andrade em 1928, em carta a Pedro Nava (Andrade, 1982, p. 102). Para ele, o cinema era uma fonte inspiradora da criação artística e um objeto privilegiado para a reflexão crítica e teórica. Daí chamá-lo, em suas *Crônicas de Malazarte*, datadas de 1923, de “musa cinematográfica” e “décima musa” (Andrade, 2010, p. 87). Foi nas páginas da *Klaxon* que o cinema despontou com “o estatuto de *tópos* ou emblema privilegiado do ideário modernista” (Correia, 2022, p. 156). Se esteve ausente do célebre festival de fevereiro de 1922, dois meses depois, no primeiro número da revista, o cinema ocuparia um lugar de destaque no texto-manifesto redigido por Mário de Andrade. Embora nascente e imatura, à arte do cinema, enquanto manifestação representativa da modernidade, o escritor atribuiu a capacidade de dar lição aos demais artistas: “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (Andrade, 1922a, p. 2). Como essa adesão, no início dos anos 1920, era rara nos meios intelectuais brasileiros, *Klaxon* orgulhosamente se apresenta como a revista que “inicia a crítica de arte periódica do cinema” (Xavier, 1978, p. 148), item arrolado como uma das provas de sua atualidade.





Para os modernistas, o cinema estava longe de ser apenas um fenômeno, entre outros, da época moderna. De diversas maneiras, Mário de Andrade o abordou em sua obra — como poeta, ficcionista, crítico e teórico da arte. Suas reflexões em *Klaxon* foram sucedidas, mais tarde, por outros artigos publicados em veículos como o *Diário Nacional* e a revista *Clima*. Não se tratou de um estudo sistemático, como os que ele dedicou a outras linguagens artísticas, mas desde o início a crítica de Mário de Andrade acompanhou a discussão internacional sobre o tema. Naquele período, “é praticamente seu o exercício de uma reflexão sobre cinema, elaborada dentro de parâmetros do modernismo brasileiro” (Xavier, 1978, p. 148). Leitor de *L’Esprit Nouveau*, revista de vanguarda publicada em Paris entre 1920 e 1925, o escritor conhecia em primeira mão as ideias de Louis Delluc, Jean Epstein, Ricciotto Canudo e outros teóricos que então se empenhavam na defesa do cinema como linguagem autônoma, dotada da capacidade de transformar as concepções de tempo e espaço.

Ao comentar em *Klaxon* o primeiro romance de Oswald de Andrade, *Os condenados* (1922), A. Couto de Barros (1922, p. 13) afirmou que “o livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica”. Essa técnica seria radicalizada no “estilo telegráfico” do romance oswaldiano seguinte, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) — nas palavras de Haroldo de Campos (2004, p. 54), uma “sistemática ruptura da linearidade discursiva”, à semelhança da sintaxe analógica do cinema de Eisenstein.

Os versos polifônicos, elípticos e tumultuados da *Pauliceia desvairada* (Mário de Andrade, 1922) buscavam igualmente esse efeito simultaneísta. No ensaio *A escrava que não é Isaura*, escrito em abril de 1922, Mário de Andrade teorizou a respeito da simultaneidade. Daí é que advinha, segundo o autor, a capacidade do cinema de “realizar a vida”, levando às últimas consequências a função representativa da arte. Desse modo, a cinematografia contribuía para que as demais expressões artísticas pudessem encontrar sua pureza e essência.

A obra de arte é uma máquina de produzir comoções. [...] O Malherbe da história moderna das artes é a cinematografia. Realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra (e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguira, foi ela o *Eureka!* das artes



puras. Só então é que se percebeu que a pintura podia e devia ser unicamente pintura, equilíbrio de cores, linhas, volumes numa superfície [...]. Só então é que se pôde compreender a escultura como dinamismo da luz no volume [...]. E finalmente só então é que se observou que a música já realizara, dois séculos atrás, esse ideal de arte pura – máquina de comover por meio da beleza artística. (Andrade, 2009, p. 2004).

Nesse fragmento em que se mescla a moderníssima “machine à émouvoir” de Le Corbusier, um dos fundadores da revista *L'Esprit Nouveau*, com a alusão a um influente poeta do século XVI, François de Malherbe, o ensaísta sugere uma espécie de contaminação pelo cinema das próprias regras do classicismo. Ao falar em “realização da vida”, e não simplesmente em representação (ilusória) da realidade, Mário encarece pela hipérbole a função mimética da “arte infante”. Esta desobrigava as mais antigas de tarefas imitativas do passado, revelando-lhes sua verdadeira natureza e sendo por isso apelidada de “Eureka das artes puras”.

Fazendo coro com a crítica europeia, *Klaxon* elege como figura máxima do cinema Charles Chaplin. Três artigos lhe são dedicados em virtude da estreia do filme *O garoto* (1921), seu primeiro longa-metragem e, até então, maior sucesso de público. Na opinião de Mário de Andrade, uma guinada em sua carreira, pois com esse filme o diretor se humanizara, abandonando a caricatura e a “estesia burlesca” — segundo o crítico, Chaplin “sofria do estetismo, porventura o maior mal dos artistas modernistas” (Andrade, 1922d, p. 14). No quinto número, *Klaxon* volta ao filme para discordar de uma avaliação de Céline Arnould, que na revista francesa *Action* havia criticado a sequência do sonho, com seus “anjos alados e barrocos”. Mário aprova as imagens, em nome da verossimilhança, contestando, na análise de Arnould, a “*intenção* da modernidade em detrimento da *observação* da realidade” (Andrade, 1922e, p. 13).

Nas décadas seguintes, o escritor produziu ainda outros textos sobre Chaplin. Em 1934, na revista carioca *Espírito Novo*, publicou uma análise da comicidade de Carlitos. Em junho de 1942, em plena Segunda Guerra, apareceu, nos *Diários Associados*, a resenha de *O grande ditador* (1940), filme que chegou a ser censurado pelo Estado Novo. As tensões políticas — igualmente perceptíveis em outros textos de Mário nesse período, como a conferência *O movimento modernista* — levaram-no dessa



vez a criticar a nova obra de Chaplin, que lhe parecia ainda limitada ao riso e ao passado, enquanto os novos tempos exigiam uma “crítica destruidora”. Segundo ele, era preciso destruir Hitler e os totalitarismos que ameaçavam “isso que somos todos – Carlitos em busca de uma distribuição mais humana das desgraças e felicidades do mundo” (Andrade, 2010, p. 64)¹.

Humanismo — eis o valor precípuo, a palavra-chave desses artigos sobre Chaplin, que reoponta igualmente nas últimas páginas do livro *A rosa do povo* (Carlos Drummond de Andrade, 1945), em dois poemas-homenagem: *Mário de Andrade desce aos infernos* e *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*. A contiguidade dos poemas põe em relevo as relações entre o líder modernista e seu ídolo cinematográfico, ambos influenciadores da poética participante de Drummond. Evocando inúmeras passagens de filmes, o poeta mineiro celebra não apenas a arte do cineasta (seus “sonhos lúcidos”, seu heroísmo banhado em ironia), mas também o discurso crítico nela vazado a respeito do capitalismo e da modernidade. Ao humanismo de Carlitos — o fato de encarnar “uma humanidade exemplar de natureza utópica” (Correia, 2022, p. 161) — se vinculam seu poder de comunicação e sua popularidade universal. O poema termina com o aproveitamento ambíguo da imagem da estrada, recorrente nos desfechos dos filmes de Chaplin: “Ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança” (Andrade, 2012, p. 164).

Em linha com a defesa do “cinema puro” apregoada pela *Avant-garde*, Mário de Andrade rechaçava o uso da palavra escrita nas obras cinematográficas: “Quanto mais uma arte se conservar dentro dos meios que lhe são próprios, tanto mais se tornará pura” (Andrade, 1922f, p. 14). Quanto mais se livrasse da palavra, explorando unicamente os poderes da imagem, mais cinematográfico seria o filme. Esse é um dos pontos de sua crítica ao expressionista *O gabinete do doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, feita em 1923 nas páginas da revista *América Brasileira*. Em sintonia com Blaise Cendrars, Mário reprova no filme a “objetiva fixa, anticinematográfica, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema” (Andrade, 2010, p. 27). Ao mesmo tempo, discordando de Cendrars, o escritor elogia o emprego da deformação por considerá-la verossímil, isto é, em acordo com a perspectiva do personagem louco.

Mais uma vez, o apelo à verossimilhança. A geração de *Klaxon* não é tão radical no seu conceito de pureza a ponto de concordar com a abolição da narrativa.

¹ Curiosamente, ao comentar, 11 anos antes, *Luzes da cidade* (1931), Guilherme de Almeida (2016, p. 342) ressaltou, ao contrário, a potência demolidora do filme, que “destrói como só o humor sabe destruir: pelo ridículo, pela deformação, pelo processo da ‘redução *ad absurdum*’, de Novalis”.



Como observou Mariarosaria Fabris (2010, p. 98), os comentários de Mário de Andrade estavam ainda presos a “conceitos tradicionais da crítica literária, como enredo, encadeamento lógico, unidade de ação, verossimilhança”. Contador de histórias, o cinema de Hollywood, que invadira as telas do país e do mundo na década de 1920, tornou-se, assim, um dos principais referenciais da crítica modernista. Ao mesmo tempo, não se poupavam críticas às fitas americanas, por seu “caráter vaudevillesco”, moralismo e sentimentalismo. “A cinematografia é uma arte”, assegura Mário de Andrade. Porém, como as empresas produtoras estavam mais preocupadas em fabricar passatempos que “atraiam o maior número de basbaques possível”, conclui-se, paradoxalmente, que “a cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte” (Andrade, 1922d, p. 14).

Ao comparar o cinema norte-americano e o cinema europeu em crônicas publicadas em 1928, no *Diário Nacional*, Mário de Andrade considerou o primeiro superior no domínio técnico, embora o segundo pudesse ser mais inventivo. O gosto pela “perfeição da realização” o levou a deplorar os defeitos de “uma obra de arte excelente” como *Fausto* (1926), dirigida por F. W. Murnau, e a matutar “no porquê esses filmes admiráveis que fogem da cinegrafia realista, nunca não satisfazem por completo” (Andrade, 2010, p. 37). Temos aqui o embate de duas concepções contraditórias: a valorização do experimento artístico e o apego ao realismo tradicional, indissociável da boa “realização”.

A despeito do alinhamento com as vanguardas europeias, os modernistas manifestariam uma estranha resistência ao cinema moderno, o chamado “cinema de arte”. Drummond, por exemplo, expressou certa má vontade ao avaliar, nas anotações do seu diário, filmes como *Ivan, o terrível* (1944) — “Não há, intencionalmente, a menor naturalidade. Eisenstein fez um poema plástico e musical, perturbado por intensa e tonitruante declamação” (Andrade, 1985, p. 70) —, *Meu tio* (1958), de Jacques Tati — “Longo, monótono, nem sempre atinge o alvo” (p. 120) —, *A aventura* (1960), de Antonioni — “uma história que não chega a impressionar, como se faltasse um elemento de vida autêntica às personagens ou ao diretor que as movimenta” (p. 133) — e *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais — “droga pretenciosa e tediosa. Dizem que é um poema cinematográfico, mas confesso que não achei nada de poesia nem de construção poética em sua estrutura” (p. 139).

A relação dificultosa com os filmes de caráter experimental, seja na crítica de Mário de Andrade, seja nos textos de Drummond, se justifica por uma tendência que Mariarosaria Fabris (2010, p. 98) chamou de “enaltecimento da visão humanista da arte”,



de que a filmografia de Chaplin servia como paradigma. Daí os critérios de lógica e verossimilhança, inerentes à arte de contar histórias, prevalecerem sobre a avaliação “ditada pelo específico fílmico” (Fabris, 2010, p. 100). De um lado, a percepção de que o cinema, entendido como arte e como tradução da modernidade, inaugurava uma nova concepção de tempo e espaço. De outro, uma visão humanista, naturalista e tradicionalista, nos termos da autora, que fazia o nosso modernismo destoar das vanguardas europeias. Paradoxalmente, o cinema que era lição de modernidade estética ao mesmo tempo podia ser visto apenas como registro técnico da realidade.

Se libertava as outras artes da imitação naturalista, como propunha o autor de *A escrava que não é Isaura*, ao cinema ainda era confiada “uma tarefa mimética (Fabris, 2010, p. 94). À escrita dita cinematográfica, como a dos modernistas, permitia-se a fragmentação e a recusa do “domínio estrutural da narrativa”. Ao cinema, porém, o que se atribuía, contra os valores do próprio modernismo, era a função de contar histórias. Mas a própria trajetória da sétima arte estava pondo em cena essa “tensão entre arte representativa e arte expressiva”, termos de Jacques Rancière mobilizados por Karl Erik Schøllhammer para mostrar como o cinema, ao se colocar a serviço da lógica da fábula, acabou por trair a literatura modernista, depois de tê-la inspirado: “O cinema chega para frustrar a modernidade artística, uma vez que opôs à autonomia estética da arte sua velha submissão ao regime representativo” (Schøllhammer, 2013, p. 86).

Em *Klaxon*, a visão limitadora do cinema como registro técnico fica evidente no único texto dedicado pela revista a um exemplar do precário cinema nacional. O filme em questão, *Do Rio a São Paulo para casar* (1922), foi dirigido por José Medina, paulista de Sorocaba, um dos poucos cineastas existentes na década de 1920 em meio a uma legião de “cavadores”. Seu esforço para produzir filmes de ficção, seguindo os passos do cinema estadunidense, resultou em diversas obras, infelizmente destruídas no incêndio da empresa *Rossi Film*. O único longa-metragem que se salvou, *Fragmentos da vida*, de 1929, foi elogiado por Guilherme de Almeida. Já o filme de 1922, criticado no segundo número de *Klaxon*, foi visto simplesmente como um balbúcio, ao qual, sem maior entusiasmo e apenas como incentivo, Mário de Andrade dedicou “um aplauso muito sincero”.

A empresa Rossi apresenta uma tentativa de comédia.
Aplausos. Transplantar a arte norte-americana para o Brasil!
Grande benefício. Os costumes atuais do nosso país



conservar-se-iam assim em documentos mais verdadeiros e completos que todas as “coisas-da-cidade” dos cronistas (Andrade, 1922b, p. 16).

Nascido na Europa, o cinema é definido como “arte norte-americana”, a exemplo do que alardeava Monteiro Lobato. Seu transporte para o Brasil é considerado benéfico, pois assim, paradoxalmente, nossos costumes, segundo Mário, poderiam ser conservados. O artigo não revela qualquer preocupação com a dominação cultural dos Estados Unidos, em franca ascensão no período. Nenhum interesse ou esperança de que o cinema, também aqui, pudesse ser uma “arte”, uma vez que, transplantado e rebaixado, serviria apenas como documento. Não por acaso, o nome do diretor, José Medina, sequer é citado no artigo. Na mesma página da revista, um comentário sobre a estreia de *O garoto* marca bem a diferença, pois esta seria “a obra magistral” de Chaplin, a “culminância de sua arte” (Andrade, 1922c, p. 16).

Importar uma técnica, como se ela fosse neutra e sem história, é algo visto como plenamente possível. O importante seria não reproduzir os costumes alheios, defeito que Mário apontou no filme de José Medina: “Acender fósforos no sapato não é brasileiro”. Também seria inaceitável “apresentar-se o rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa”. Em suma: “É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes” (Andrade, 1922b, p. 16)². As cobranças do resenhista pesam ainda sobre “incoerências” do enredo e da montagem. O mais grave, porém, parece mesmo a concepção do cinema, ou ao menos do infante cinema nacional, como registro e crônica, “sem que sejam levados com consideração conceitos de linguagem que ele, como outros klaxistas, conhecia” (Fabris, 2010, p. 96). Para Mário de Andrade, *Do Rio a São Paulo para casar* ainda não era arte. Mas essa tampouco era a expectativa do crítico em relação ao cinema nacional, como ele adverte no final do comentário:

² *Klaxon* é anterior à virada brasileiro do modernismo, ocorrida a partir de 1924, mas ainda assim é curioso notar essa preocupação com a imitação de costumes estrangeiros, também presente em poemas de *Pauliceia desvairada*, que seria recorrente na segunda revista do modernismo paulista, *Terra roxa e outras terras*. Mais tarde, atraída pelo cinema soviético, a jornalista e escritora Patrícia Galvão verá no cinema americano apenas a opressão do capitalismo e do imperialismo.



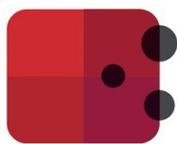
É preciso continuar. O apuro seria preconceito esterilizante no início de empreitada tão difícil como a que a Rossi Film se propõe. Aplauso muito sincero. Seguiremos com entusiasmo os progressos da cinematografia paulista (Andrade, 1922b, p. 16).

A promessa, contudo, caiu no vazio. Os progressos devem ter sido considerados tímidos, ou outras demandas atraíram, nos anos seguintes, a curiosidade intelectual de Mário de Andrade. Segundo o testemunho de um klaxista, Rubens Borba de Moraes, o autor de *Macunaíma* era um espectador incomum, pois assistia “com o maior interesse aos filmes nacionais exibidos em São Paulo, motivo pelo qual era alvo de grandes caçoadas de seus amigos” (Cunha, 2011, p. 147). Ao que tudo indica, porém, seu entusiasmo pelo cinema brasileiro praticamente desapareceu ou, pelo menos, não chegou a ser registrado em outros artigos ou mesmo em sua correspondência pessoal, o que chama atenção num cinéfilo e polígrafo como Mário. Nunca mais ele registrou qualquer impressão sobre o cinema local³. Na coluna *Cinematographos*, Guilherme de Almeida também deu pouca atenção ao assunto e chegou mesmo a ser acusado de detrator das películas produzidas no país. Na década de 1920, além de *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina, apenas um filme parece tê-lo contentado: *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, a propósito do qual escreveu: “Afinal, acreditei no cinema nacional”⁴. De ordinário, prevaleceu um envergonhado silêncio.

Dois mundos paralelos e apartados: de um lado, carcamanos e outros imigrantes fazendo filmes com equipamentos precários; de outro, os modernistas, patrocinados pela oligarquia do café, celebrando teoricamente o cinema. Como escreveu Eduardo Escorel (2005, p. 127), “a ausência do cinema brasileiro na eclosão e nos desdobramentos iniciais do modernismo é um indício do descompasso que havia

³ De acordo com Eduardo Escorel, dos oito livros sobre cinema preservados na biblioteca pessoal de Mário de Andrade, apenas um tinha relação com o cinema brasileiro: um estudo sobre cinema educativo, publicado em 1931 por Canuto Mendes de Almeida. Mas o exemplar, com dedicatória do autor, não apresentava sinais de leitura (Escorel, 2011). De qualquer maneira, em que pese a interrupção dos escritos sobre cinema, não se deve esquecer a importante produção fílmica realizada em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas, criada por iniciativa de Mário de Andrade, então à frente do Departamento de Cultura de São Paulo – dado que confirma, aliás, seu interesse pelo cinema como meio de documentação da cultura nacional.

⁴ No começo do texto, o poeta e crítico enumera expressões que resumiriam a precariedade do cinema feito no país: “dramalhão crioulo”, “horror patriótico”, “histerismo melindroso” (Almeida, 2016, p. 221).



na época entre os filmes produzidos no Brasil e as demais formas de manifestação artística”. Entretanto, dada a importância do cinema para o ideário modernista, a lacuna se torna problemática, assinalando que “algo de essencial ficou faltando ao modernismo brasileiro, enquanto o cinema não realizou também a sua ‘ruptura’, abandonando ‘princípios’ e ‘técnicas’, revoltando-se ‘contra o que era a Inteligência nacional’”, acrescentou Escorel. Escrito em 1992, ano em que a comemoração dos 70 anos da Semana de Arte moderna coincidiu com a quase destruição do cinema nacional, após a extinção da Embrafilme, o ensaio de Escorel foi ainda mais longe (2005, p. 162): “O modernismo terá fracassado se não houver produção regular de filmes no Brasil”.

No início dos anos 1920, Mário Behring, redator da revista *Para Todos*, descreveu um quadro semelhante: “Esse fantasma que é a cinematografia nacional, sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios, sem dinheiro” (Cunha, 2011, p. 57). Naquela época, a história instável e errática do cinema brasileiro estava apenas começando. Além de paupérrima, a produção local era “bem pouco cinematográfica”, na expressão de José Carlos Avellar. Em seus textos literários, Mário de Andrade, segundo o crítico, “estava fazendo cinema e filmando melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo período estavam diretamente envolvidas com cinema” (Cunha, 2011, p. 35).

Se a geração modernista não se empenhou na defesa ou na criação do cinema brasileiro, a exemplo do que faria com outras artes produzidas no país — se “o cinema dos modernistas só se realizou na literatura”, como sintetizou Jean-Claude Bernardet (Fabris, 2010, p. 98) —, tal fato, embora surpreendente, tem sido justificado tanto pela precariedade dos filmes então produzidos, como por sua tendência de apenas mimetizar o exemplo estrangeiro, mesmo quando falava de “coisas nossas”. Na primeira metade do século XX, copiar o modelo estrangeiro era algo natural, que não implicava nenhuma vergonha. Durante muito tempo, a definição de “nacional” não ia além de uma questão de procedência. O importante era o conteúdo dos filmes, isto é, a “cor local” sempre idealizada, e não a forma pela qual esses dados eram apresentados, que podia e devia ser copiada das fitas estrangeiras. Nessa acepção do “nacional cinematográfico”, como assinalou João Manuel dos Santos Cunha, não havia nem sombra da “assimilação crítica de meios”, do espírito de pesquisa, da busca do “detalhe brasileiro” que caracterizou o movimento modernista (Cunha, 2011, P. 45-51). À diferença do circo e do teatro de revista, valorizados enquanto manifestações da cultura nacional e popular, o cinema ainda não parecia “integrado na cultura brasileira” (Xavier, 1978, p. 149).



Os filmes nacionais não estavam à altura das inquietações da geração de 1922. Não eram inventivos, mas copiadores, nem se mostravam organicamente ligados às pesquisas de escritores e artistas plásticos em torno de uma estética nacional. Por outro lado, o movimento modernista, embora deslumbrado pela sétima arte, parecia ter alguma dificuldade para reconhecer plenamente o cinema como arte. Somadas, as duas razões parecem ter concorrido para que o grupo não se incomodasse com a ausência do cinema nacional nas telas do país, o que exigiria, segundo Ismail Xavier (1978), uma preocupação sociopolítica ainda não desenvolvida pelos modernistas.

Uma reflexão de cineastas e críticos a respeito de uma forma cinematográfica que fosse a um tempo experimental, nacional e descolonizada, nos moldes do que foi idealizado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, só ocorreria, como se sabe, quatro décadas depois, com a geração que, aliando estética e política, criou o movimento cinemanovista. Até os anos 1960, persistiu em sucessivas gerações o mesmo desinteresse da elite cultural pelo cinema brasileiro. Essa devia ser a verdadeira preocupação de Vinicius de Moraes — não o descaso pela arte do cinema, mas o desprezo específico pela produção fílmica do país. É o que dá sentido a seu ferino diagnóstico ou desabafo contra os intelectuais, que na verdade tinha um alcance mais abrangente, extrapolando o grupo modernista.

Em 1944, Vinicius publicou na revista *Clima* o texto *Crônicas para a história do cinema no Brasil*. Segundo ele, era preciso admitir de saída que não havia ainda tal história, uma vez que “o cinema brasileiro é assim como uma tosca crisálida ainda enlameada da seda do casulo” (Moraes, 2015, p. 419). Era natural, portanto, que a inteligência o ignorasse, situação que perdurou até a década seguinte, quando o sucesso da chanchada, fenômeno popular considerado de mau gosto, atingiu o seu apogeu. Com a explosão do Cinema Novo e sua imediata repercussão internacional, o quadro enfim se alterou. Em 1964, em depoimento a Alex Vianny, Glauber Rocha aludiu à “angústia de marginalismo intelectual” que marcara a existência do cinema feito no país, que “só de três anos para cá se afirmou como parte integrante de nossa cultura, expressão viva dessa cultura” (Vianny, 1999, p. 92). Foi só então que Paulo Emílio Sales Gomes se interessou pela problemática do cinema brasileiro e ardorosamente passou a defendê-lo. No tempo de *Clima*, estreitamente vinculada à herança do modernismo, o nosso maior crítico de cinema desprezava os filmes nacionais⁵.

⁵ Essa confissão pode ser lida na abertura do seu estudo clássico sobre Humberto Mauro: “Conheci-o pessoalmente em 1940 mas não dei ao fato maior importância, pois naquele tempo – para minha vergonha – o cinema brasileiro, presente ou passado, não me interessava” (Gomes, 1974, p. 1).

Falecido em 1945, aos 51 anos, Mário de Andrade não teve a oportunidade experimentada por Paulo Emílio. Depois de comentar a fita de José Medina, o escritor nunca mais voltou a falar de cinema brasileiro. Por razões difíceis de entender, ele ignorou, em sua época, as obras que seriam apontadas como precursoras do nosso cinema moderno. Como escreveu Eduardo Escorel (2005, p. 159), “Mário de Andrade parece não ter percebido que desde o final da década de 20, com os primeiros filmes de Humberto Mauro, e em 1931, com *Limite*, de Mário Peixoto, o cinema brasileiro já começara a diminuir a defasagem que existira até então em relação às conquistas do modernismo”.

A partir de 1923, começaram a pipocar filmes em diferentes pontos do Brasil. Esparsa e irregular, essa produção circulou apenas em seus locais de origem, sem que houvesse contato entre os realizadores. Em 1925, em Cataguases, munido de uma *Pathé Baby*, o técnico em eletricidade Humberto Mauro começou a filmar e, “como desconhecia qualquer filme brasileiro, acreditava-se pioneiro” (Schwarzman, 2004, p. 24). Pioneiro ele foi de fato e, na opinião de uma crítica francesa, com a “envergadura de um Griffith” (Pierre, 1993, p. 15). Suas obras, desde *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929), tiveram sempre como foco o Brasil, projetando pela primeira vez uma cultura fílmica e uma indústria nacional consistente. Em *Ganga bruta* (1933), sua película mais conhecida, Glauber Rocha identificou um “clássico às avessas”, lírico e expressionista, que rompia com a montagem discursiva à semelhança do que fariam depois os diretores da *Nouvelle Vague*. O líder do Cinema Novo ressaltou a inventividade desse realizador “afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura de críticos ou de livros especializados” (Rocha, 2003, p. 51-53).

Um mês após a estreia de *Tesouro perdido*, apareceu na mesma cidadezinha mineira a revista *Verde*, uma das principais publicações do modernismo, da qual Mário de Andrade foi um importante incentivador. Sua repercussão na época superou a das produções da maior figura do cinema mudo brasileiro. Segundo Paulo Emílio, foi essa revista desabusada, de que Mário falava com “divertida ternura”, que motivou, a princípio, sua curiosidade por Cataguases. Em seu primeiro número, *Verde* publicou uma nota de Rosário Fusco sobre *Tesouro perdido* que, entre elogios e críticas, chegou afinal à conclusão de que, por “atuar pela brasilidade”, o filme constituía “a primeira fita nacional” (Fusco, 1927, p. 31). Nas edições seguintes, encontram-se apenas uma rápida alusão ao diretor e poucas referências ao cinema. Os rapazes de *Verde* eram amigos de Mauro e chegaram a colaborar em seus primeiros trabalhos. Entretanto, não houve

“qualquer entrelaçamento entre as preocupações cinematográficas e literárias da cidade”, o que, segundo Paulo Emílio, só veio confirmar a tendência geral: “A ausência de comunicação entre a vida intelectual e a cinematográfica foi quase total durante as décadas de vinte, trinta e quarenta” (Gomes, 1974, p. 172)⁶.

Alguns integrantes do grupo *Verde* residiam fora de Cataguases. Na correspondência trocada entre eles, Paulo Emílio não encontrou uma única referência às atividades da companhia *Phebo* ou à repercussão alcançada pelos filmes. “Eles não se interessavam e não entendiam nada de cinema”, informou Humberto Mauro a respeito de seus conterrâneos. Da pesquisa de Paulo Emílio, resultou uma drástica convicção, que faz eco ao diagnóstico de Vinicius de Moraes:

Os modernistas de Cataguases como os de todo o Brasil, talvez com as únicas exceções de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, ignoraram o cinema nacional, ao mesmo tempo que os cineastas brasileiros daquele tempo, excetuando Mário Peixoto – também poeta moderno – não sabiam sequer que o modernismo existia (Gomes, 1974, p. 173).

Nas cartas de Mário de Andrade aos jovens de Cataguases⁷, bem como em suas correspondências bem mais extensas com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, tampouco há qualquer menção à figura de Humberto Mauro. A mesma ausência se nota na coluna diária de Guilherme de Almeida, o que talvez se explique pela circulação restrita das produções oriundas dos “ciclos” regionais.

Nos anos 1970, época em que o prestígio do modernismo andou nas alturas, o crítico José Tavares de Barros lançou dúvida sobre o pioneirismo de Mauro, alegando que sua assimilação das técnicas de Griffith, manipuladas para veicular “historietas sentimentais”, não tinha qualquer vínculo com os fundamentos do movimento modernista (Barros, 1975, p. 157). Para contestar a afirmação, poderíamos tanto lembrar a adesão da geração literária de 1922 ao cinema dos Estados Unidos, como o fato de

⁶ Essa conclusão foi reiterada com ênfase por Ismail Xavier (1978, p. 151): “Mais típica do que os desligamentos de São Paulo, a situação de Cataguases é o maior exemplo do divórcio entre modernismo e produção cinematográfica”.

⁷ Essa correspondência foi reunida por Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega de Menezes em sua tese de doutorado (Menezes, 2013).

que, ao longo de sua carreira, Humberto Mauro não fez outra coisa senão produzir “imagens do Brasil”, tornando-se mesmo um símbolo de brasilidade. No governo de Getúlio Vargas, a exemplo de Mário, Drummond e tantos escritores, ele também participou, como diretor dos filmes do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), do processo de institucionalização do modernismo. Com o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, amigo de Mário de Andrade, o cineasta se empenhou em inventariar as riquezas naturais e culturais do país. Nisso seguia de perto o exemplo do autor de *Macunaíma*, livro que considerava “brasileiríssimo” (Gomes, 1974, p. 457). Dois anos depois, num programa de rádio, o cineasta leu um texto que pode ser aproximado às ideias expostas em *Klaxon*:

O cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos [...] essencial que o nosso filme saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que está [...] o nosso caráter e nosso ambiente social, enfim. Nada precisamos tirar ao filme americano que não seja a técnica do cinema, os elementos de expressão, os instrumentos e a maneira de usá-los com eficiência, pois que foi na Norte América que eles surgiram e se desenvolveram (Schwarzman, 2004, p. 14).

Criador de narrativas de uma “identidade nacional avessa aos ventos da modernidade”, Mauro se assemelhou ao modernismo também pela maneira como, a despeito de dominar as novas técnicas, olhou a modernidade com desconfiança, criticamente, a partir de suas margens. Para Alfredo Bosi, o trabalho de Paulo Emílio sobre o cineasta fez emergir “um modernismo mais complexo e contraditório do que o que se constrói apenas com os materiais da polêmica literária” (Bosi, 1988, p. 148). Todavia, o mergulho de Mauro no passado brasileiro, “o aproveitamento moderno da tradição”, que para Bosi também caracterizou a geração de *Clima*, foi o traço predominante do próprio movimento modernista, vincando especialmente a obra de Mário de Andrade.

Na história dos desencontros entre o movimento modernista e o cinema nacional, outro que chama atenção, parecendo também inexplicável, é o que se deu

com o célebre *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Manifestação inesperada e isolada de “cinema puro”, sem afinidade com o resto da produção nacional — influenciado diretamente pela *Avant-garde* com a qual também dialogava a geração de *Klaxon* —, o filme foi considerado por Vinicius de Moraes como “uma das obras de maior importância” em nossa história artística. “O cinema brasileiro tem, em *Limite*, seu ponto culminante”, enfatizou (Moraes, 2015, p. 429-430). Somadas, as duas afirmações pareciam sugerir que o isolamento e o cosmopolitismo do filme não eram tão absolutos.

Mário Peixoto tinha apenas 22 anos quando realizou seu único longa-metragem. O roteiro começou a ser escrito em Paris, em 1928, e foi concluído no ano seguinte, em sua volta ao Rio de Janeiro. Em 1930, a filmagem foi realizada em Mangaratiba, com fotografia de Edgar Brasil. Em 1931, o *Chaplin Club* promoveu a primeira exibição da película. A sessão especial, apenas para convidados, ocorreu no dia 17 de maio, uma manhã de domingo, no *Cine Capitólio*. Apresentado pela *Cinédia*, *Limite* foi saudado na imprensa como “uma verdadeira novidade”, “um filme originalíssimo”, “de técnica moderna”, “o primeiro filme brasileiro de ‘avant-garde’”⁸. Nesse mesmo ano o jovem cineasta estreou também como poeta. “O sr. Mário Peixoto, principal animador do filme *Limite*, de tanto valor sintético, apresenta-nos agora o seu livro de poematos *Mundéu*. São trabalhos de um agudo modernismo”, afirmou, em dezembro de 1931, o *Boletim de Ariel*. Em versos libérrimos, “há uma bela compreensão da ‘vida rural sul-fluminense’”, acrescentou o resenhista.

Sem fazer qualquer referência a *Limite*, Mário de Andrade também comentou os poemas em artigo na *Revista Nova*. “Depois de ler e reler este *Mundéu*, estou convencido que Mario Peixoto é a melhor revelação de poesia que tivemos este ano”, opinou o crítico logo na abertura do texto. Os versos, segundo ele, continham dois elementos líricos, a terra e o mistério, e seu principal traço era a rapidez: “Se tem a impressão do jacto violento, golfadas irreprimíveis”. O escritor destacou ainda “o movimento plástico das noções e das imagens”, “a plasticidade veloz” e a combinação de “mestria de expressão” com “uma espontaneidade rara”. “Este poeta já nasce feito, como os seres bons”, concluiu (Andrade, 1931). A despeito de não mencionar o filme, do qual devia ter conhecimento ao menos pela imprensa, Mário de Andrade, com essas palavras, definiu de uma tacada não só os poemas, mas alguns dos traços essenciais de *Limite*. Em carta a Augusto Meyer, datada de fevereiro de 1932, o autor de *Macunaíma* apresentou Peixoto apenas como poeta:

⁸ As expressões aparecem em notas divulgadas pelo *Correio da Manhã* nos dias 19 de abril, 26 de abril, 9 de maio e 13 de maio de 1931.



Você me pergunta quem é esse poeta Mário Peixoto. É um fluminensinho destanhico, feinho, almofadinha, diz o Manuel Bandeira que já fui apresentado a ele uma vez na casa de Álvaro Moreyra, não me lembro. [...] Não me lembro absolutamente dele, mas o livro é excelente e tem três poemas que acho dos maiores (Andrade, 1968, p. 98).

Em sua correspondência com Mário de Andrade, Manuel Bandeira também fez referências ao diretor de *Limite*, mas sempre como poeta. “Há tempos você me pediu o endereço certo do Mário Peixoto. É rua Almirante Tamandaré 35”, informou em carta de 18 de fevereiro de 1932 (Moraes, 2001, p. 537). Nesse mesmo mês, outro texto sobre *Mundéu* foi publicado na revista *A Ordem*, por Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes, neto), que logo na abertura rebateu a frase inicial da resenha de Mário, acusando indiretamente seu desconhecimento do filme:

Para quem quer que tenha visto *Limite*, filme brasileiro de vanguarda, realizado por um cineasta que se mostrou não apenas senhor dos processos mais avançados do cinema, o que já seria surpreendente, no Brasil, mas capaz de criar ele próprio um estilo cinematográfico, e que por esse lado já continha algumas indicações de valor universal, para quem quer que tenha sabido ver *Limite*, os poemas de *Mundéu* não constituem nenhuma revelação (Dantas, 1932).

O texto está dividido em duas partes: a primeira se ocupa do “filme notável, produzido num país onde ainda não se faz nem o mau cinema”, e a segunda trata da poesia. Para Pedro Dantas, seria impossível separar os dois aspectos da arte de Mário Peixoto, dado o caráter poético do cinema de vanguarda e o fato de que “os ritmos poéticos de *Mundéu* correspondem tão exatamente quanto possível aos ritmos cinematográficos de *Limite*”. Se o cinema de Peixoto devia muito ao poeta, a sua poesia também revelaria uma influência, “se bem que mais discreta, do cineasta experimentado”.



Limite teve poucas projeções no *Chaplin Club* e sua primeira exibição pública só correu em 1978. Os modernistas possivelmente não assistiram ao filme, mas tampouco os cinemanovistas puderam ver esse raro exemplar do cinema de vanguarda brasileiro. Em 1963, Glauber Rocha escreveu sobre o filme admitindo que não o conhecia: “Não vi *Limite*, mas posso adiantar que Mário Peixoto está para o cinema como Lúcio Cardoso e Octavio de Faria para nossa literatura: é o que se chama um intimista, [...] inteiramente afastado da realidade e da história” (Rocha, 2003, p. 59). As páginas sobre o filme na *Revisão crítica do cinema brasileiro* foram preenchidas com um ensaio de Octavio de Faria e comentários que teriam sido feitos quando o filme foi exibido na Inglaterra. As citações incluem fragmentos escritos por Sergei Eisenstein e, surpreendentemente, Mário de Andrade. O texto de Eisenstein teria sido escrito pelo próprio Peixoto (Rocha, 2003, p. 67, nota do editor). Quanto à frase atribuída ao autor de *Macunaíma* — “esse filme todo inteiriço um jato de pura arte” —, datada de junho de 1932, não causaria surpresa se ela tivesse sido inspirada pela resenha de *Mundéu*: “jacto violento, golfadas irreprimíveis”.

Ismail Xavier relativizou os nexos de *Limite* com o modernismo e as “preocupações cinematográficas dos participantes do movimento” (Xavier, 1978, p. 153). Muito mais difícil seria encontrar no filme alguma semelhança com o nacionalismo do “Manifesto Pau-Brasil”⁹. Recentemente, pondo em relevo o parentesco de *Limite* com o romance psicológico dos anos 1930, sugerido por Glauber Rocha, Denilson Lopes apontou a existência no filme de “um outro modernismo”, não paródico, mas melancólico, associado à decadência e marcado por uma “visão crítica da modernidade” (Lopes, 2022, p. 174). A proposição lembra as comparações entre o cinema de Humberto Mauro e a literatura lastreada na memória de José Lins do Rego, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. De acordo com Alfredo Bosi, “resistir à insolência do novo foi o modo que todos eles encontraram para serem realmente modernos” (Bosi, 1988, p. 144). Mais uma vez, caberia lembrar que o antifuturismo e a resistência ao progresso também estiveram presentes, de maneira marcante, em autores centrais do modernismo, como Mário e Drummond.

Por fim, um terceiro exemplo das relações enviesadas do movimento modernista com o cinema brasileiro foi o caso de Alberto Cavalcanti. Arquiteto de formação, o diretor nascido no Rio de Janeiro fez brilhante carreira na Europa, inicialmente na França — onde, após criar cenários para filmes vanguardistas de Marcel

⁹ “O filme, aliás, não procura fazer ‘brasileiro’”, escreveu Octavio de Faria. “Na verdade, *Limite* interessa muito mais como filme em geral do que como filme nacional” (Rocha, 2003, p. 60).



L'Herbier e Louis Delluc, realizou um dos clássicos da história do cinema, *Rien que les heures*, de 1926 — e depois, como documentarista, na Inglaterra. Só retornaria ao Brasil na década de 1950, contratado pela empresa Vera Cruz. A coluna *Cinematographos* noticiou a estreia de *Rien que les heures*, em Paris. Guilherme de Almeida reproduziu o texto de um espectador, Vicente Avelino, que destacava o fato de o filme não ter “nem enredo, nem atores”, mostrando em cenas rápidas, num “caleidoscópio fantástico”, a vida da capital parisiense (Almeida, 2016, p. 34-35). Para o crítico Leandro Tocantins, que comparou o vertiginoso filme de 1926 com os versos de *Pauliceia desvairada*, Cavalcanti, “se estivesse entre nós, teria se juntado aos modernistas de 22” (Cunha, 2011, p. 98).

Entretanto, ainda que à distância e de maneira episódica, o cineasta participou do movimento. Em junho de 1922, Sérgio Buarque de Holanda, parceiro de *Klaxon* no Rio, apresentou-o, recém-chegado de sua formação europeia, em carta a Mário de Andrade: “Apareceu agora por aqui um rapaz muito inteligente e bastante modernista, Alberto Cavalcanti. [...] Mando-lhe um original dele que, se fosse possível, valeria a pena publicar no segundo número” (Monteiro, 2012, p. 38). Com efeito, em sua terceira edição, datada de 15 de julho, *Klaxon* publicaria o desenho, cujo tema era a expulsão do paraíso, na seção *Extratextos*.

Assim, com os três precursores do nosso cinema moderno, Humberto Mauro, Mário Peixoto e Alberto Cavalcanti, alguma aproximação existiu ou poderia ter existido. Se os contatos não foram estreitados ou documentados, o que nos resta hoje é o estranhamento causado por esse parcial interesse dos modernistas pelo cinema, além da comprovação da histórica situação marginal do cinema brasileiro — na conhecida formulação de Paulo Emílio Sales Gomes (1980, p. 77), “o fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional”. O uso do termo “fenômeno”, similar ao que foi empregado por Antonio Candido, “manifestação”, para descrever os antecedentes do processo formativo da literatura brasileira, resume bem o caráter aleatório, inorgânico e inconsistente da produção cinematográfica local. O diagnóstico de Paulo Emílio também faz eco à célebre abertura de *Raízes do Brasil*: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa própria terra” (Holanda, 1995, p. 31). Esta, por sua vez, parece retomar e desdobrar as intuições de passagens famosas da literatura modernista: “Sou um tupi tangendo um alaúde” (*O trovador*, de Mário de Andrade); “Tupi or not tupi, that's the question” (*Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade); “E a gente



viajando na pátria sente saudades da pátria” (*Explicação*, de Carlos Drummond de Andrade).

As qualidades que inexistiam no nosso cinema também faltavam ao “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade (“caráter”, como ele explicou em prefácio escrito para *Macunaíma*, é sinônimo de “civilização própria” e “consciência tradicional”). Por sua histórica tendência à cópia e incapacidade de definir um projeto próprio, Eduardo Scorel (2005, p. 47) também fez alusão à “falta de caráter da nossa produção cinematográfica”, lembrando que este, segundo Mário, era o traço definidor do próprio brasileiro. “A construção de uma identidade cinematográfica ainda é um projeto por cumprir”, acrescentou (Scorel, 2005, p. 47).

Se a tônica da história do cinema nacional foi a sucessão de filmes isolados, ciclos efêmeros e experiências interrompidas, sem chegar ao desenvolvimento de uma obra contínua, de uma “existência cinematográfica”, na expressão de Jean-Claude Bernardet, a verdade é que em todas as expressões artísticas que floresceram no país deu-se o mesmo processo formativo tortuoso e acidentado. A canção popular, por exemplo, segundo Luiz Tatit “possuía uma natureza indisciplinada e uma vocação amalgâmica, isto é, uma tendência a misturar formas nacionais com formas estrangeiras” (Garcia, 1999, p. 111). A semelhança entre a natureza confusa da estética da canção e a ausência de caráter do personagem de Mário de Andrade, vista como um problema de formação histórica, tampouco escapou aos estudiosos do tema (Garcia, 1999). No terreno das artes plásticas, Ferreira Gullar observou nos anos 1960 a “perturbação do processo formativo” causada pelas influências externas. Como as mudanças eram impostas de fora, tornava-se impossível aos nossos artistas “aprofundar qualquer experiência” (Gullar, 2002, p. 31-32).

No campo das letras, a inquietação com a ausência de formação, isto é, de linhas evolutivas mais ou menos contínuas, foi manifestada desde o século XIX. Silvio Romero reclamou da “falta de seriação nas ideias”, que para ele estava associada à nossa impossibilidade de “formar um povo devidamente organizado” (Arantes, 1997, p. 17). José Veríssimo, por sua vez, se ressentia do fato de os escritores brasileiros serem estranhos uns aos outros e de nossa literatura não possuir “a continuidade perfeita, a coesão, a unidade das grandes literaturas” (Arantes, 1997, p. 24). Décadas mais tarde, Mário de Andrade seguiria na mesma toada: “a nossa formação não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos” (Arantes, 1997, P. 18). Já Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira*, discutiu o caso excepcional de Machado de Assis, frisando que, “numa literatura em que,



a cada geração, os melhores começam *da capo* e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores” (Arantes, 1997, p. 29). Tais exemplos indicam a “obsessão com que perseguimos durante mais de século o ideal europeu de cultura orgânica” (Arantes, 1997, p. 24). Entre eles foi incluído ainda, em lugar de destaque, o pensamento de Paulo Emílio, que identificou no cinema um caso extremo da “penosa construção de nós mesmos” (Arantes, 1997, p. 14).

Ruim, precário, marginal — e às vezes surpreendente, como no caso de *Limite* —, o cinema nacional constituiu, assim, ao longo de sua história, uma nítida expressão do nosso processo de formação histórica ou, como sintetizou Glauber, uma “expressão viva da cultura brasileira”. Tendo vivido nas décadas de 1920 e 1930 um período inesperadamente criativo, o cinema brasileiro infante, verde, sem caráter, poderia ter interessado bem mais a Mário de Andrade e aos modernistas, que não souberam unir duas de suas grandes paixões, o Brasil e o cinema.

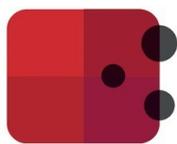
Para término da conversa, em oposição à ideia de que o cinema produzido na época não atendia às exigências do modernismo, poderíamos convocar um argumento do cineasta Julio Bressane (1995). Para ele, desde o seu nascedouro, o cinema nacional revelou, ao contrário, um pendor para a experimentação, a quebra de limites, a paródia, numa palavra, a consciência do próprio cinema, que se repetiria inúmeras vezes ao longo do século XX. “O cinema experimental no Brasil vive desde 1898”, concluiu. “Nota que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!” (Bressane, 1995, p. 156). Seria exagero associar essa tendência à nossa própria falta de caráter ou de uma consciência tradicional? Não terá sido por outro motivo que, nos tempos combativos do modernismo, de boca cheia, o jovem Drummond declarou: “graças a Deus o Brasil não tem tradição” (Andrade, 2019, p. 44).

Referências

ALMEIDA, Guilherme de. **Cinematographos**: antologia da crítica cinematográfica. Organizado por: Donny Correia, Marcelo Tápia. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



ANDRADE, Carlos Drummond de. T'ai!. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas (org.). **Amor nenhum dispensa uma gota de ácido**: escritos de Carlos Drummond de Andrade sobre Machado de Assis. São Paulo: Três estrelas, 2019.

ANDRADE, Mário de. "Significação". **Klaxon**, n. 1, 1922a.

ANDRADE, Mário de. "Do Rio a São Paulo para casar". **Klaxon**, n. 2, 1922b.

ANDRADE, Mário de. "The Kid: Charles Chaplin". **Klaxon**, n. 2, 1922c.

ANDRADE, Mário de. "Uma lição de Carlito". **Klaxon**, n. 3, 1922d.

ANDRADE, Mário de. "Cinema". **Klaxon**, n. 5, 1922e.

ANDRADE, Mário de. "Cinema". **Klaxon**, n. 6, 1922f.

ANDRADE, Mário de. "Mário Peixoto: Mundéu". **Revista Nova**, n. 4, 15 de dezembro de 1931.

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

ANDRADE, Mário de. **Correspondente contumaz**: cartas a Pedro Nava (1925-1944). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Mário de. **No cinema**. . Organização: Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza e Lúcio Costa**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BARROS, A. Couto de. "Os condenados". **Klaxon**, n. 6, 1922.

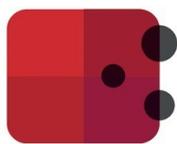
BARROS, José Tavares de. "O cinema". In: ÁVILA, Affonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. Arguição a Paulo Emílio. In: **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

BRESSANE, Julio. O experimental no cinema nacional. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.

CORREIA, Marlene de Castro. Cinema. In: FERRAZ, Eucanaã; COSENTINO, Bruno (orgs.). **Dicionário Drummond**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2022.



CUNHA, João Manuel dos Santos. **A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

DANTAS, Pedro. "Mário Peixoto: Mundéu". **A Ordem**, fev. 1932.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ESCOREL, Eduardo. "Contraposições premonitórias". **Piauí**, n. 54, 2011.

FABRIS, Mariarosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. *In*: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FUSCO, Rosário. "Música e cinema". **Verde**, n. 1, 1927.

GARCIA, Walter. **Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOLANDA. Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LOPES, Denilson. Um outro modernismo: Limite, de Mário Peixoto. *In*: MARQUES, Ivan (org.). **Releituras do modernismo: o legado de 1922 na cultura brasileira**. São Paulo: Publicações BBM, 2022.

MENEZES, Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega de. **Amizade cartedeira: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o grupo Verde de Cataguases**. 2013. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

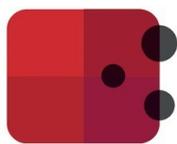
MONTEIRO, Pedro Meira (org.). **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras/IEB/Edusp, 2012.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. Organização: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PIERRE, Sylvie. O cinema novo e o modernismo. *In*: _____ **O eureka! das artes puras: Mário de Andrade e o cinema**. Tradução: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "A fábula contrariada: a narrativa do cinema". **Palavra: SESC Literatura em Revista**, ano 5, n. 4, jul. 2013. p. 82-89. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/multimedia/publicacoes/revista-palavra-2013/>. Acesso em: 21 jun. 2025.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Organização: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

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

¹ Ivan Francisco Marques

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor livre-docente de Literatura Brasileira na USP e pesquisador do CNPq.

E-mail: ivanmarques@usp.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não de aplica.

Fontes de financiamento:
Não de aplica.

Considerações éticas:
Não de aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não de aplica.

Apresentação anterior:
Não de aplica.

Artigo recebido em: 23/06/2024. Aprovado em 07/02/2025.