

GUILHERME, OSWALD E O CLICHÊ

GIORGI, Artur de Vargas¹

RESUMO: Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade mantiveram uma longa reflexão sobre o cinema e a sua técnica, permanecendo próximos por essa afinidade, mas às vezes muito distantes pelo modo como a elaboraram. Neste breve texto, tratamos das relações entre os escritores modernistas e a cinematografia, buscando apontar suas linhas de tensão, sempre em estreito diálogo com trabalhos de Cláudia Rio Doce sobre o problema. Em jogo estão algumas possibilidades – estéticas, éticas, políticas – de leitura das imagens e dos fenômenos de massa, no contexto ambivalente da modernidade ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Guilherme de Almeida; Oswald de Andrade; Cinema.

GUILHERME, OSWALD AND THE CLICHÉ

ABSTRACT: Guilherme de Almeida and Oswald de Andrade reflected on cinema and its technique for a long time, remaining close because of this affinity, but sometimes very distant because of the way they elaborated it. In this brief text, we deal with the relationship between modernist writers and cinematography, seeking to point out its lines of tension, always in close dialog with Cláudia Rio Doce's work on the problem. At stake are some possibilities – aesthetic, ethical, political – for reading images and mass phenomena in the ambivalent context of Western modernity.

KEYWORDS: Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Cinema.

¹ Doutor em Literatura (UFSC/CNPq). Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasil. E-mail: <artur.giorgi@ufsc.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>>.



1.

Na esteira de outros pensadores das imagens em movimento, Giorgio Agamben (2014)² reafirmou em *O cinema de Guy Debord* que o caráter definidor do cinema é a montagem, e que as “condições de possibilidade” da montagem são a repetição e o corte (ou “paragem”). Saber operar essas condições é poder se posicionar *por meio* da técnica cinematográfica: é poder intervir sobre a construção de sentido, sobre a abertura para o político e sobre as próprias condições da percepção. Como diz Agamben (2014), o cinema de Debord, assim como o de Godard de *Histoire(s) du cinéma*, soube mostrar a repetição e o corte em si mesmos. Isso significa que as próprias imagens “criadas” passavam, antes, por uma “descrição”, ou melhor, as imagens eram submetidas a um deslocamento e se constituíam, afinal, por meio de uma desconstrução construtiva, o que desativava seu caráter narrativo e as expunha como “puro meio”: não mais “imagens de”, mas imagens “sem-imagem” (2014, s/p.). Nesse sentido, podemos dizer que Debord e Godard, valendo-se do que é mais próprio da técnica cinematográfica, agiam disruptivamente sobre a indústria do cinema e a produção de fantasmagorias de massa, criando uma diferença em que, segundo Agamben (2014, s/p.), “se articulam toda a ética e toda a política do cinema”.

2.

Como sabemos por seus textos em jornal, poemas e objetos pessoais, Guilherme de Almeida era um aficionado pelo cinema³. Um fichário que o poeta mantinha com informações dos astros e das estrelas de Hollywood pode servir de disparador de nossas reflexões, que aqui seguirão em diálogo com a leitura que Cláudia Rio Doce faz dessa sorte de *dicionário* e, sobretudo, da relação do poeta com o universo da cinematografia⁴. Nosso interesse gira em torno de como

² Valho-me da versão disponível no site *Territórios de Filosofia*, postada em 2014 sem indicação de tradução. O texto original foi publicado em AGAMBEN, Giorgio. *Image et Mémoire*. Paris: Hoebeke, 1998, p. 65-76.

³ Penso na pioneira coluna “Cinematographos”, mantida pelo escritor no jornal *O Estado de S. Paulo* entre as décadas de 1920 e 1940, e em poemas do livro *Encantamento*, de 1925, como “Cinema”, onde lemos: “Na grande sala escura,/ só teus olhos existem para os meus:/ olhos cor de romance e de aventura,/ longos como um adeus.// Só teus olhos: nenhuma/ atitude, nenhum traço, nenhum/ gesto persiste sob o vácuo de uma/ grande sombra comum.// E os teus olhos de opala,/ exagerados na penumbra, são/ para os meus olhos soltos pela sala,/ uma dupla obsessão.// Um cordão de silhuetas/ escapa desses olhos que, afinal,/ são dois carvões pondo figuras pretas/ sobre um muro de cal.// E uma gente esquisita,/ em torno deles, como de dois sóis,/ é um sistema de estrelas que gravita:/ – são bandidos e heróis;/ são lágrimas e risos;/ são mulheres, com lábios de bombons;/ bobos gordos, alegres como guizos;/ homens maus e homens bons...// É a vida, a grande vida/ que um deus artificial gera e conduz/ num mundo branco e preto, e que trepida/ nos seus dedos de luz...” (ALMEIDA, 2002, p. 97).

⁴ “O que convencionei chamar de *Dicionário de Cinema* é, na verdade, um fichário pessoal que Guilherme de Almeida mantinha sobre os artistas da tela. Este fichário ainda é conservado na sua casa, em São Paulo, que tornou-

produzem efeitos o corte e a repetição, que no fichário trabalham de modo elementar através do gesto de *coleccionador* de Guilherme de Almeida. As informações provinham de periódicos dirigidos especialmente para os fãs e resumiam-se, de modo geral, ao percurso ascendente do/a astro/atriz, suas viagens e acompanhantes, seus filmes, seu casamento, suas promessas etc. Mas se cada ficha é um fotograma, um *frame* que carrega a possível legenda de uma imagem ausente, como diz Cláudia Rio Doce (2002, p. 77), a sucessão dos *clichês*, no entanto, revela a inclinação ambivalente do poeta: por um lado, há uma disposição ordeira, algo deslumbrada, dada à reprodução do mesmo, que nesse sentido neutraliza uma montagem crítica que fosse capaz de burlar a narrativa hegemônica da indústria; mas, por outro lado, há igualmente uma perspectiva distanciada, questionadora, por este afastamento, dos padrões da cultura e do consumo estabelecidos. Nas palavras da autora, as fichas

São poemas-vida que se tornaram brasas mortas pois o que há em todas as obras a que o *Dicionário* nos remete [o *Livro das Passagens*, de Benjamin, o *Dicionário de Bolso*, de Oswald, a *Antologia de Sporn River*, de Edgar Lee Masters], mas que está ausente nele, é o aspecto crítico, seja de forma direta, mais velada ou irônica. É o consenso com os periódicos dirigidos para os fãs, que eram fonte para o fichário, é a adesão incondicional com todo o tipo de informação, e a indistinção entre elas, que faz Guilherme de Almeida passar de produtor, ser individualizado, a consumidor, integrante anônimo da massa. No entanto, os próprios mitos colecionados no *Dicionário* explicitam a sua condição de mercadoria na era da imagem massificada. [...] Com algum distanciamento, acabam por produzir um efeito cômico muito semelhante a um recurso antropofágico. Com efeito, a seção *Brasiliana*, presente na *Revista de Antropofagia*, reunia trechos de notícias de jornais, discursos, anúncios e só por terem sido retirados de seus contextos originais e reproduzidos ali, se constituíam como crítica ou denúncia da banalidade cultivada, de uma forma geral (RIO DOCE, 2002, p. 77-78).

Na modernidade, *trepida* “a grande vida/ que um deus artificial gera e conduz” (ALMEIDA, 2002, p. 97). Mas o que sobressai nesse jogo de forças, no entanto, é a imagem de um Guilherme de Almeida encantado, protegido por ambientes familiares, conciliado com os

se museu. Deve contar com aproximadamente 500 fichas pequenas, de cor salmão, datilografadas. [...] Em geral, nas fichas, temos dados sobre a vida pessoal e lista de filmes de atores e atrizes de diversas nacionalidades, mas que tiveram, pelo menos, alguma passagem por Hollywood” (RIO DOCE, 2002, p. 61-62).



efeitos da técnica, realizando em seu fichário de estrelas de cinema, segundo Cláudia Rio Doce (2002, p. 86), uma leitura “apenas ilustrativa”, isto é, que “faz retornar os elementos sem abri-lhes novas perspectivas”⁵. Nesse sentido, poderíamos dizer, ele segue distante do seu antigo parceiro Oswald de Andrade, já que este, após a composição de suas primeiras peças conjuntas, redigidas por eles em francês, na época da revista *O Pirralho* (1911-1918), resolveu seguir outro rumo na lida com o cinema. Trata-se do Oswald dos roteiros *Perigo Negro*, de 1938, e *A Sombra Amarela*, um argumento de 1942, também analisados por Cláudia Rio Doce (2002); mas não só. Vejamos dois poemas anteriores que, se dão força à técnica cinematográfica (como tema, cenário, ou como imaginário da modernidade), o fazem de modo muito diverso ao encantamento *voyeur* de Guilherme de Almeida. De fato, em 1925, tanto em sua “prosa cinematográfica”⁶ como em sua poesia *Pau Brasil*, a relação de Oswald com o cinema parece ser outra: mais *procedimental*. O dispositivo exerce um chamamento que passa não pelo olhar, mas antes, digamos, pela ponta dos dedos:

Linha no escuro

É fita de risada
A criança hurla como o vento
Mas os cotovelos se encontram
Se acotovelam e se apalpm

Mãos descem na calada da lua quadrângula
Enquanto a orquestra cavalos e letreiro galopam

Entre saias uma lixa humana se arredonda
Mas quando amanhece
A mulher qualquer
Desaparece
(ANDRADE, 2000, p. 119).

Está desfeita a atmosfera aurática em torno da ordem técnica da natureza moderna; desfeito o enlace idílico com as sedutoras criações de um “deus artificial”. Não há halo

⁵ Neste ponto, Rio Doce parece seguir o consenso de parte da crítica (como Suzi Frankl Sperber, Alfredo Bosi, Luciana Stegagno Picchio, Luiz Dantas) sobre a posição do poeta em meio ao ambiente modernista. Para uma leitura de “Cinema” e um apanhado dessa crítica que destaca a falta de tensão ou de impacto na poética de Guilherme de Almeida, cf. Giorgi (2010).

⁶ Expressão de Haroldo de Campos no célebre ensaio “Miramar na mira” (2004, p. 53), dedicado a *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado por Oswald em 1924. No ensaio, o autor de *Galáxias* retoma considerações sobre a técnica oswaldiana já feitas por Antonio Candido (em “Estouro e libertação”) e, antes, por Mário de Andrade (em *A escrava que não é Isaura*).



conciliatório que recubra nem o gênio do poeta, nem a própria técnica do cinema, nem a musa. Aliás, como musa venal (um dos principais motivos baudelaireanos), a mulher se coloca ao alcance da mão; mas ela é passageira e nomeada apenas pelo anonimato: mulher *qualquer*, talvez não seja própria para os namoros lícitos da burguesia. Neste caso, portanto, sua singularidade não pode ser contemplada à distância, com olhar encantado; deve ser sentida, tateada em seu corpo: tocada em sua aspereza humana na duração de um acontecimento irreproduzível que, no entanto, coincide com a exibição de um filme – uma “fita de risada” –, exibição esta que é plural, desde sempre repetível.

Este corpo profano e baixo da musa/mulher qualquer ao seu modo faz frente a qualquer pretensão generalizadora, a toda leitura da massificação dos comportamentos arrematada pela indústria cultural. Ele resiste a isso porque tem densidade e não tem respeito: não se deixa conduzir pelo dispositivo. Também porque não reduz o contato às convenções eróticas do olho-a-olho: o corpo está *ao lado*, um corpo *com* outro corpo. E ademais porque a sua diferença se sustenta na não-entrega: na indiferença que esse corpo manifesta com o seu próprio desaparecimento. Se é ao amanhecer que os amantes se despedem ou, quem sabe, adormecem; se de qualquer modo é pela manhã que eles “desaparecem” das vistas um do outro – enfim, não é este o caso. Aqui o tempo é outro, bem mais curto e rápido do que a noite natural: trata-se de uma noite à luz do dia, que se desenrola numa “fita” própria para a “criançada”. A entrega íntima, cumprida em um ambiente artificial, destinado ao coletivo, não se dá por inteiro e até a exaustão, mas, efetivamente, em poucos pedaços, isto é, fragmentariamente: cotovelos, mãos, uma “linha no escuro”, uma “lixa humana”, tudo iluminado por uma “lua quadrângula”. Uma experiência partida, mas movimentada e intensa, resumida ao relato do elementar.

Apesar do evidente sexismo que envolve a enunciação da cena, sobressai no poema de Oswald de Andrade um cinema em que o filme é quase indiferente, e o espaço mesmo é avesso a ritos e convenções. Parecem ganhar destaque com esses versos, portanto, o imprevisível, o indomesticável, o inusitado de situações fora da tela, assim como essa paradoxal *distração atenta*, que caracteriza a percepção moderna e que se delineia, no poema, pela disponibilidade para o toque, uma disponibilidade ao mesmo tempo abstraída e focada⁷. Se, ao menos nessas

⁷ Como escreveu Jonathan Crary (2013, p. 25), “a modernidade ocidental desde o século XIX exigiu que os indivíduos se definissem e se adaptassem de acordo com uma capacidade de ‘prestar atenção’, ou seja, de desprender-se de um amplo campo de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos. Que nossas vidas sejam tão inteiramente uma colcha de retalhos de tais estados desconexos, não é uma condição ‘natural’ e, sim, produto de uma densa e poderosa recomposição da subjetividade humana no Ocidente ao longo dos últimos 150 anos”.



condições, um espectador é tocado pelo que está ao lado, esse toque é o que abre uma lacuna na narrativa (uma interrupção na liturgia, no consumo), posteriormente permitindo, a esses mesmos espectadores, quem sabe, a realização de uma nova montagem – um novo filme, potencialmente diferente da “fita” dos demais –, sustentada em memória e esquecimento, imaginação e erotismo.

3.

Ainda em *Pau Brasil* a presença dos dispositivos se manifesta em outro tom, deixando à mostra a artificialidade de certos elementos da modernidade que, entretanto, dão substância à atmosfera que envolve a vida urbana. Um desses elementos é a atriz, que com efeito se presta a papéis vários: com um trabalho de corte e repetição, sua imagem aparece retirada do contexto de origem, fora das telas e dos cartazes; em algumas situações, pode ser apenas uma voz no rádio, em outras, um sorriso que brilha, não na estreia de uma nova película e sim no lançamento de mais um produto qualquer. E há situações, ainda, em que ela surge na forma de outra presença, apenas *pontual*, ou seja, aparece somente por um “pedaço” seu, como a seguir. Se este poema funcionasse como mais um *frame* de um fichário de astros e estrelas, é possível imaginar que seria o *frame* de uma “fita de risada”, com uma atriz bem à vontade no *clichê* da “brasilidade” como mercadoria corrente no comércio internacional. No entanto, é a apropriação irônica da imagem-mercadoria que situa o trabalho antropofágico sobre esses elementos da modernidade, trabalho que, enfim, confere ao poema – e, por extensão, ao poeta – a legitimidade “moderna” ou “modernista”:

Reclame

Fala a graciosa atriz
Margarida Perna Grossa

Linda cor – que admirável loção
Considero Linda cor o complemento
Da toailete feminina da mulher
Pelo seu perfume agradável
E como tônico do cabelo garçone
Se entendam todas com Seu Fagundes
Único depositário
Nos E.U. do Brasil
(ANDRADE, 2000, p. 123).

A apropriação dos novos dispositivos não é ingênua, e o corte (do verso, da imagem) traz consigo, ao final, um ruído, um deslocamento crítico que obviamente não cumpre com as expectativas publicitárias consensuais. O detalhe da “graciosa atriz”, sobretudo, não é livre de efeitos: se a idealização “romântica” normalmente gira em torno dos olhos, como podemos ler no “Cinema” de Guilherme de Almeida, aqui o destaque é outro. Parece cobrir todo o plano a perna grossa da atriz, numa qualificação que é hipertrofiada até se confundir – na propaganda-poema, no poema-piada – com o seu próprio nome (ainda que “artístico”). Em outras palavras: diferentemente de uma haste ou um caule, uma Perna Grossa explicita-se como um excesso nada delicado, um “pedaço” bizarro de mercadoria que se agiganta e reduz a Margarida ao artifício que ela mesma quer vender: a tal loção que, cheia de apelos, só faz enriquecer o Seu Fagundes⁸. Assim, ampliada como se em grande tela, mas sem graça ou equilíbrio, a qualidade “pessoal” ou “natural” mostra-se mais que grossa: grosseira, mantém-se por um jogo de correspondências que não valoriza, e sim compromete o produto em questão, enquanto inversamente reforça, é claro, o procedimento de montagem que estrutura o poema.

Esse aspecto vale ser frisado: essa atriz que adquire a dimensão desmesurada do seu próprio pedaço de corpo não corresponde ao interesse do *voyeur* que a perscrutasse e nem ao imperativo de imitação do ícone importado. O apelo, o “encanto” que há nesse “reclame” se dá pelo modo como as técnicas modernas podem contribuir para a apropriação e a elaboração do que vem de fora: a transformação do princípio da montagem em procedimento poético é o que guia essa construção modernista do Brasil (lembramos aqui a controversa recepção do futurismo). Nesse sentido, o poema segue um tom satírico e crítico, mas a seu modo também celebratório das técnicas da modernidade (nada distante, afinal, do espírito caleidoscópico ou arlequinal que animava, igualmente, a revista *Klaxon*). Diz o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*:

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails.

⁸ “A publicidade do cinema industrial não se equivocará: se a estrela pode ser chamada de ‘o corpo’ e sua imagem é pintada sobre as bombas e os aviões de caça, este corpo desprovido de dimensões estáveis logo será oferecido ‘em pedaços’ aos espectadores, repetindo ainda mais uma vez a percepção heterogênea do voyeur militar. De Jean Harlow a Betty Grable, a atenção será dirigida a um detalhe exageradamente ampliado: as pernas, o olhar, as ancas etc. A exposição cinemática – reveladora de formas exteriores à percepção imediata – renova a dissecação da anatomia antiga” (VIRILIO, 1993, p. 47).



Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte (ANDRADE *apud* TELES, 1973, p. 206).

4.

A respeito dos roteiros de Oswald, talvez seja importante recordarmos que eles pertencem a outra “fase” do escritor, anunciada abertamente desde pelo menos 1931, com a criação do jornal *O Homem do Povo*, em parceria com Pagu (Patrícia Galvão). Desse modo, nos roteiros, o relevo dado às técnicas modernas passa pelo cumprimento de uma função socioeducativa, voltada à desalienação das massas. E, para isso, o poeta optou por uma orientação avessa aos padrões burgueses e hollywoodianos; mais precisamente, seguindo a experimentação que praticamente é condutora da sua obra⁹, optou então pelo exercício da montagem dialética eisensteiniana, que, como chama a atenção Cláudia Rio Doce (2002, p. 180), baseada na leitura de *Montagem 1938*, de Eisenstein, “obriga o espectador a criar”.

É nesse ponto que a celebração do cinema e, de maneira mais geral, dos dispositivos modernos, parece divergir de forma ainda mais aguda nas obras de Guilherme de Almeida e de Oswald de Andrade. Se o primeiro se mantém deslumbrado e “doméstico” diante do espetáculo da modernidade, o segundo caminha para uma postura mais crítica, engajada e experimental. Para Oswald, nesse momento da década de 1930, o elogio do cinema passa a ser possível somente no âmbito de um projeto “revolucionário”, ou seja, como ferramenta de um trabalho coletivo contra a alienação promovida pelo capitalismo¹⁰. Tratando do roteiro de *Perigo Negro* e do argumento de *A Sombra Amarela*, ambos extraídos do projeto *Marco Zero* (2008a, 2008b) e publicados na *Revista do Brasil*, Cláudia Rio Doce afirma em *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo*:

Oswald de Andrade, nos seus dois roteiros, procura explicitar os mecanismos de alienação promovendo uma discussão dentro de outro mecanismo, o cinema, aproveitando-se de seu fundamento imediato como técnica de produção para difusão de massa, ou seja, seu caráter coletivo, para estabelecê-lo na práxis política. Desta maneira, Oswald utiliza outro aspecto do

⁹ “Oswald de Andrade, mesmo em sua fase de militância, não abdicou das experiências formais nas quais se destacou no período modernista” (SILVA, 2015, p. 61).

¹⁰ Embora devamos questionar se essa *função política*, se o *estar a serviço de*, dado *a priori*, pode realmente ser entendido como propriamente “revolucionário”. Cf. RANCIÈRE (2005).



espetáculo popular, que defende, o educativo, através do qual o futebol [tema central em *Perigo Negro*, enquanto negro é também o personagem central de *A Sombra Amarela*] se transforma em um teatro de estádio, capaz de participar nos debates do homem (2002, p. 179-180).

E em *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*, trabalho prévio da autora:

[...] Oswald de Andrade tem uma atitude contrária a [sic] de Guilherme de Almeida. Os roteiros deste procuram mitificar a figura do artista ao passo que Oswald de Andrade ensaia, a partir da lógica reprodutiva da nova linguagem, a possibilidade de personagens coletivas ou caleidoscópicas (RIO DOCE, 1996, p. 92-93).

A opção de Oswald contraposta à de Guilherme de Almeida e situada já ao final da década de trinta parece guardar poucas perspectivas otimistas, como acentua Cláudia Rio Doce (1996, p. 92), preocupando-se mais em “desmistificar os símbolos que seriam nocivos à sociedade: o futebol, a religião, os heróis”¹¹. Com o que podemos encarar os roteiros engajados de Oswald nos conhecidos termos da denúncia e do combate à alienação promovida pelo capital e, no caso da indústria cinematográfica, pelos filmes hollywoodianos, sempre os mesmos, segundo tal argumento, em seu convencionalismo e na indução ao estereótipo. Obviamente, no limite, está em jogo nessa vontade de desmistificação uma projeção moralizante que pressupõe, no pólo oposto ao artista esclarecido, uma massa compacta, padronizada em seus comportamentos e respostas¹². Na dinâmica entre o estético e o histórico, fica obliterado, com essa generalização, o imprevisto das leituras, das apropriações, dos contatos singulares, exatamente a aposta que o próprio autor já fizera, como vimos, em outras oportunidades.

¹¹ “Dessa maneira, ainda em oposição aos roteiros de Guilherme de Almeida, o mundo apresentado por Oswald de Andrade requer uma transformação radical, conservando o espírito revolucionário com o qual as vanguardas procuravam, através das montagens, provocar no público um sentimento de necessidade de transformação da práxis vital” (RIO DOCE, 1996, p. 13). Seria preciso mostrar mais detidamente como esta análise se sustenta, de fato, a partir dos textos; mas isso exigiria um desenvolvimento que escapa aos limites deste trabalho, de modo que remeto os leitores às referências já indicadas.

¹² Afirma Júlio Cezar Bastoni da Silva (2015, p. 59) sobre “Perigo Negro”: “constitui-se em uma fábula moralizante sobre a necessidade de engajamento na luta social, contra qualquer tipo de ilusão que desvie o homem pobre e trabalhador da militância. A simplicidade do entrecho, no entanto, contrasta com a disposição dos quadros do filme, repleta de *flashbacks* e de rápidas alterações de planos, insinuando uma montagem moderna, à maneira de Eisenstein”.

5.

Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade nos mostram que, em torno dos fenômenos da cultura, um campo de forças heterogêneas, sempre em tensão, prevalece sobre a suposta autonomia das formas. Em *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo*, Cláudia Rio Doce (2002) escreve sobre as circunstâncias que teriam levado Guilherme de Almeida, esse simpatizante do cinema hollywoodiano, a participar de alguns dos roteiros – ao menos de seus diálogos – produzidos para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criada em 1949, ela mesma um dos produtos da política da boa vizinhança entre os Estados Unidos e o Brasil durante o período da Segunda Guerra:

Era grande a nossa desvantagem frente às produções das indústrias estrangeiras. No cinema brasileiro dos primeiros anos, a perspectiva era a de criar e manter um mercado interno. Com o passar do tempo e com o mercado já conquistado, a insatisfação do meio intelectual com as produções nacionais acentua-se, não só pela precariedade técnica dos filmes, mas também por entenderem que eles tinham o intuito de, apenas, divertir. São essas idéias que dão origem à Vera Cruz [...], que desde a sua concepção rompe com as experiências passadas do cinema nacional e procura o reconhecimento internacional como única garantia de sucesso. Para atingir esse objetivo, importam-se os melhores equipamentos, técnicos, e constroem-se estúdios com os padrões hollywoodianos, mantendo inclusive um *star system*. Sabemos que Guilherme de Almeida foi assíduo colaborador desta indústria cinematográfica. Guilherme foi sócio-fundador do TBC [Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari], e a Vera Cruz foi praticamente um desdobramento do grupo de patrocinadores, produtores e atores do TBC (RIO DOCE, 2002, p. 51).

Ainda nesse trabalho, a autora oferece uma anedota que parece sintetizar o apelo *patético* que o imaginário proporcionado pelo cinema tinha sobre o poeta. O comentário discorre sobre as fotografias que ele exibia nas paredes de sua casa – “à la James Cagney” (RIO DOCE, 2002, p. 11) – e o já mencionado *Dicionário de Cinema*:

Eventualmente, os fãs ardorosos escreviam cartas para as revistas, para os estúdios ou para os fãs-clubes, pedindo mais informações sobre seus ídolos ou pedindo fotografias. Talvez o exemplo mais pungente dessa atitude algo boba

e ridícula seja o de Guilherme de Almeida que, em seu fichário pessoal dos atores de Hollywood, lá no fundinho da gaveta, guardou um recorte de revista que dava informações sobre os “coupons-réponse” para conseguir as fotos e um cartão vindo de Beverly Hills, datado de 1931, infelizmente rasgado, mas onde podemos ver que é da 20th Century-Fox, dizendo que só poderiam lhe enviar a foto solicitada mediante o pagamento de uma taxa (RIO DOCE, 2002, p. 21-22).

Semelhante envolvimento com o apelo *kitsch* da estética de massas deveria manifestar-se em outras esferas que não apenas na sedução do poeta pelos *clichês* do cinema. Em *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*, Cláudia Rio Doce nos recorda outra ocorrência na qual o futuro “Príncipe dos Poetas Brasileiros”¹³ felicita a aura de encantamento e progresso que envolvia os artifícios tecnoestéticos da modernidade. Trata-se da matéria publicada em julho de 1952 na contracapa da *Seleções de Reader’s Digest*¹⁴, “periódico que mostra também o caráter nada superficial de seu envolvimento com a cultura de massa” (RIO DOCE, 1996, p. 83). Vale transcrevê-la por inteiro:

Orquídea, flor de altura

O que a flor-de-lis é para a França, a orquídea tem que ser para o Brasil: a flor heráldica. A garantir-lhe a nobreza tem ela, por campo de brasão de armas, o Orquidário do Jardim Botânico de São Paulo, no Parque do Estado: precisamente onde nasce o ribeiro Ipiranga, que espelhou em suas águas e repetiu em seu marulho o brado da Independência, levando-o, afluente humilde, ao largo caudal que buscava, e este àquele outro, até que o velho Oceano o ouviu contado pela larga boca da foz...

Fundado em 1930, no Governo Júlio Prestes, o Orquidário viveu sob os desvelos científicos do Dr. F. C. Hoene que, recentemente aposentado, tem agora a continuá-lo o Dr. Moysés Kuhlmann, seu antigo assistente. Num maravilhoso quadro topográfico e botânico, que o urbanismo afeiçoou à atualidade, duas grandes estufas, rigorosamente técnicas, oferecem “habitat” propício a quatrocentas e tantas espécies de orquídeas, desde as mais

¹³ A nomeação aconteceria em outubro de 1959, em sessão na Academia Brasileira de Letras.

¹⁴ Para especificar a referência: *Seleções do Reader’s Digest*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 126, julho de 1952.

pomposas e raras, até as microrquidáceas, que já são também enlevo e orgulho de amadores. Não é, pois, de estranhar-se que, apesar do acesso ainda deficiente, seja esse ponto predileto de turistas. Basta anotar que até fins de 1951 as visitas atingiram um total de 477.676 pessoas, embora em certo período não tenha sido franqueado ao público.

Mais que cultura, esse culto pela nossa nobre “flor de altura” vai, em São Paulo, alçando-se em lisonjeira linha ascendente. Desde que o pioneiro Júlio Conceição organizou, há quase meio século, em Santos, o seu esplêndido orquidário, multiplicam-se por todo o Estado colecionadores apaixonados, e fundam-se entidades especializadas que, todos os anos, vêm organizando seus certames vitoriosos. Ainda nestes últimos meses teve a Capital paulista três exposições: a da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal, a da Sociedade Bandeirante de Orquídeas e a XVI do Círculo Paulista de Orquidófilos.

É um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização (ALMEIDA *apud* RIO DOCE, 1996, p. 84).

Para Guilherme de Almeida, em meados do século XX, o “requinte de gosto” e a “definição de Civilização” são o *produto* de um processo de institucionalização, de politização da vida, que se transforma dessa maneira em forma de vida técnica. Essa forma de vida é, precisamente, a imagem do Brasil, e por extensão compõe uma longa narrativa de certo modernismo brasileiro vitorioso (alicerçado, no caso, em moldes franceses), rumo a uma legitimidade universal¹⁵. “O paradoxo reside em que tamanha definição de cultura dava-se no que há de mais real e rebaixado na cultura de massas” (ANTELO, 2003, p. 42). Em suma, outro *clichê*: o repisado relato de uma cultura ascendente, que vinga com esforços do Estado, conhecimentos especializados e todo o cientificismo, bem destacado, de estufas “rigorosamente técnicas”. Não obstante, para além disso, o texto cifra o mal-estar da modernidade, pois em chave biopolítica nos oferece uma imagem do ponto indecível em que o privado se funde com o público, em que a vida se irmana à morte, em que a política se cumpre na ação e também na coação: na domesticação mórbida da natureza. Com a arquitetura da estufa constrói-se a síntese

¹⁵ Para uma leitura contra-modernista do modernismo, a partir de “Áporo” (*A rosa do povo*, 1945), de Carlos Drummond de Andrade, de duas versões de “Flor nacional” (1927, 1930), crônica de Mário de Andrade, e da matéria de Guilherme de Almeida, acima citada, cf. Antelo (2003). Para uma breve genealogia crítica do projeto arborecente da cultura, cf. Giorgi (2022).

do interior no exterior, e do exterior no interior¹⁶. Nela vemos a vida ser estimulada ao máximo, no limite da sua produtividade e exuberância, isto é, no limiar da exaustão, da decadência. Sob sua natureza técnica – redoma onde quase tudo pode ser controlado, de acordo com as disposições de um *jogo* –, a vida das espécies, assim arranjada e abafada, aparece suspensa como num quadro, ofertada na duração de uma natureza-morta. O próprio Guilherme de Almeida já sintetizara a imagem no livro *Meu*, de 1925:

Natureza-morta

Na sala fechada ao sol seco do meio-dia
sobre a ingenuidade da faiança portuguesa
os frutos cheiram violentamente e a toalha é fria
e alva na mesa.

Há um gosto áspero de ananases e um brilho fosco
de uvaíais flácidas
e um aroma adstringente de cajus, de pálidas
carambolas de âmbar desbotado e um estalo oco
de jabuticabas de polpa esticada e um fogo
bravo de tangerinas.

E sobre esse jogo
de cores, gostos e perfumes a sala toma
a transparência abafada de uma redoma.
(1925, s/p).

6.

Agora, se apontamos, mesmo que rapidamente, o aspecto problemático da posição engajada de Oswald de Andrade, bem delineada em seus roteiros militantes, devemos considerar, do mesmo modo, o aspecto problemático da posição atribuída a Guilherme de Almeida. Ou seja, se voltarmos ao seu fichário de estrelas de cinema, é possível considerarmos o apanhado de outra maneira: como um arquivo, *uma coleção*, diante da qual o poeta assume a posição de um *coleccionador*, desempenhando com seu gesto, entre a ordem e a desordem, a ação mais

¹⁶ “A difusão das estufas no século XIX merece atenção dos historiadores da vida privada. Havia múltiplas variedades: jardins de inverno, estufas de plantas exóticas para o ano todo, estufas aquecidas, herdeiras das *orangeries*, onde a vegetação passava o inverno protegida do frio. Por muito tempo reservadas à aristocracia e aos muito ricos, as estufas proliferaram, particularmente na Inglaterra, mas também na Europa Central e depois na França [...]. Elas ampliavam o lar e eram testemunhas da expansão da esfera privada. Forneciam lugares para caminhar em qualquer clima, o que levava à inclusão de árvores floridas e bancos. Tornaram-se lugares para encontros marcados ou fortuitos, e aventuras. Driblavam a vigilância do espaço doméstico” (CORBIN *apud* CRARY, 2013, p. 130).

elementar da *montagem*. É essa montagem que dispõe *uma cena* em que está diretamente implicada a definição do sujeito. Um conhecido texto de Walter Benjamin registra o seguinte:

[...] a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. Naturalmente, sua existência está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade [...]; a seguir: a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences (1995, p. 228).

A passagem da mercadoria a objeto colecionado é movida, assim, por um trabalho que pode ser dito “fantasmagórico”, ou *in-material*, já que, como alicerce de cada pertence, está a “lembrança”, valeria dizer, a metamorfose que conduz o esquecimento, a imaginação, a repetição, a diferença – o contato, afinal, de tudo o que pode ser lembrado numa cadeia de ressonâncias¹⁷. Vistas como uma coleção de pequenas imagens, de potências de movimento, as fichas de Guilherme de Almeida liberam-se, assim, da identificação com as “brasas mortas” do consenso com a indústria cultural; liberam-se de uma operação de leitura que é “apenas ilustrativa” dos fenômenos culturais por retornar os elementos sem abrir-lhes “novas perspectivas”. Ao contrário, nessas fichas, como em toda coleção, está em jogo a renovação do mundo, ou ainda, a repetição e o corte em si mesmos, de acordo com a exigência de uma disponibilidade radical que opera sobre o tempo, sobre a história; em suma, coloca-se em jogo um franqueamento disruptivo segundo o qual nada está dado definitivamente:

E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas colecionar é apenas *um* processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. Renovar

¹⁷ Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin (1994, p. 180) afirma: “A ‘lembrança’ é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto de colecionador. As *Correspondances* são as ressonâncias infinitamente múltiplas de cada lembrança em contato com as outras”.

o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo [...] (BENJAMIN, 1995, p. 229).

Tal coleção estaria então disponível para uma forma singular de relação com as coisas, que tem como qualidade marcante não a funcionalidade desempenhada pelos objetos nessa relação, e nem mesmo a coleção em si. Trata-se já de uma coleção onde se destaca o próprio colecionar, o *processo* que se espalha até zonas limiáres da cultura; e por isso trata-se também de um modo diverso de posse, de propriedade, que é baseado não no ato da transmissão de bens ou documentos da cultura, e sim, mais precisamente, num sentimento de responsabilidade, que pode ser entendido como o cuidado que deveríamos ter com a potência da leitura, do pensamento, quer dizer, com a inesgotável transmissibilidade do possível:

– Não há nenhuma biblioteca viva que não abrigue, em forma de livro, um número de criaturas das regiões fronteiriças. Não precisam ser álbuns de colar ou de família, nem cadernos de autógrafos ou textos religiosos: muitas pessoas se afeiçoam a folhetos e prospectos, outras a fac-símiles de manuscritos ou cópias datilografadas de livros impossíveis de achar; e, com certeza, revistas podem compor as orlas prismáticas de uma biblioteca. [...] a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto (BENJAMIN, 1995, p. 234).

7.

Como encerramento desta série, valeria retomar mais um *frame* do passado, como Benjamin igualmente coetâneo de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade. Em 1927, Siegfried Kracauer (2006, p. 289) escreveu: “Não estamos contidos em nada, e a fotografia reúne fragmentos em torno de um nada”. Segundo Kracauer (2006, p. 289), diante das fotografias os calafrios estariam justificados, pois se elas “não concretizam o conhecimento do original, mas sim a configuração espacial de um instante”, então “não é o ser humano que emerge da sua própria fotografia, mas sim a soma daquilo que lhe é subtraído”. Em outras palavras: o que um rol de imagens de estrelas e de astros condensa, ou ainda, o que os *clichês* e as *fitas* oferecem,

desse modo, é uma longa soma de subtrações, própria da modernidade ocidental e seus artifícios. Em um mundo que ganhou um “rosto fotográfico”; mundo que pode ser “devorado”, fotografado à exaustão, porque “tende a desfazer-se nesse continuum espacial que se dá em instantâneos fotográficos”, como diz Kracauer (2006, p. 292); neste nosso mundo, afinal, as imagens das estrelas se deslocam a contrapelo: elas parecem advertir que não há acúmulo – de mercadorias, de signos – capaz de obliterar a “lembrança da morte, que acompanha em pensamento toda imagem da memória” (KRACAUER, 2006, p. 292).

A característica básica da fotografia analógica gira em torno, segundo Kracauer (1997, p. 28) e sua teoria do cinema, da sua capacidade de gravar e revelar a realidade física. A questão é que, uma vez atravessada pela técnica, a realidade se torna um efeito: o resultado estético de uma série de processos físicos e químicos que apresentam o “mundo real” como uma montagem contingente (produção), e não mais o representam, necessariamente, como uma natureza (reprodução). Se a força da técnica fotográfica, no momento histórico de seu surgimento, fora suportada por distintas apostas em seu aspecto verídico, rigorosamente objetivo ou mesmo científico, ou seja, em sua faculdade inerente de captura da verdade, logo, enfim, a fotografia moderna expôs sua força de estranhamento – um estranhamento não metafísico ou transcendente, mas imanente à realidade mesma. O poder do meio – escreveria Kracauer (1997, p. 8) já em 1960, em sintonia com os textos de Benjamin da década de 1930 – está em abrir novas dimensões da realidade. É desse modo que a fotografia realista se torna, no século XX, uma das vias para a arte abstrata. Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade, sensíveis às ambivalências da relação entre sujeitos e técnicas modernas, são figuras decisivas para a compreensão dos caminhos dos modernismos no Brasil. Em suas obras estão em jogo as potências da montagem e da remontagem da história.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. *Territórios de Filosofia*, 2014, s/p. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>>. Acesso em: 14 out. 2023.

ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você, seguidos dos haicais completos*. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Prefácio: Luiz Dantas. Campinas: UNICAMP, 2002.

ALMEIDA, Guilherme de. *Meu*. São Paulo: Tipografia Paulista de José Napoli e Cia., 1925.



- ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero I: A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 2008a.
- _____. *Marco Zero II: Chão*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2008b.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2000. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- _____. As tarefas do poeta. In: *Telefonema*. Organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 384-385.
- ANTELO, Raúl. A aporia da leitura. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 7, n.1, p. 31-45, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas v. 3). 3 ed. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Desempacotando minha biblioteca. In: *Rua de mão única* (Obras escolhidas v. 2). 5 ed. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 227-235.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GIORGI, Artur de Vargas. Cinema com Nancy. *Anuário de Literatura*, v. 15, n. 1, p. 269-294, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2010v15n1p269>>. Acesso em: 13 out. 2023.
- _____. Primaveras, transplantes, rizoma (sobre a natureza técnica da cultura). *Fragmentum*, n. 57, p. 67-88, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/54741>>. Acesso em: 14 out. 2023.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality* [1960]. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. La fotografía [1927]. In: *Estética sin territorio*. Traducción Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006, p. 275-298.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.
- RIO DOCE, Cláudia. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. 1996. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.



_____. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo*. 2002. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. Depois do “Sarampão antropofágico”: o cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930. *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 29, p. 52-63, 2015. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25244>>. Acesso em: 13 out. 2023.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta (Scritta Editorial), 1993.