

Oswald de Andrade e o cinema

Cláudia Camardella Rio Doce*

RESUMO

O artigo aborda a relação da escrita de Oswald de Andrade com o cinema, explorando um roteiro cinematográfico e um argumento para filme que o autor publicou na *Revista do Brasil* entre o final dos anos 30 e o começo dos anos 40. Ambos os textos foram extraídos das anotações para a obra *Marco Zero*, que permaneceu inconclusa, já que apenas dois dos cinco volumes previstos foram publicados. O trabalho pretende mostrar, com isso, a profunda e duradoura relação de Oswald com o cinema, uma vez que todas as suas narrativas exploram, em maior ou menor medida, a “técnica cinematográfica”, alcançando diferentes efeitos. Esses dois textos para filme a que nos referimos representam, na obra do escritor, o ápice dessa aproximação entre literatura e cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Literatura e Cinema.

ABSTRACT

This article addresses the relationship between Oswald de Andrade's writing and the cinema, exploring a screenplay and an argument for movie that the author published in *Revista do Brasil* between the late 30s and early 40s. Both texts were extracted from the notes to the work *Marco Zero*, which remained unfinished, since only two of the five planned volumes were published. The study aims to show, with it, the deep and lasting relationship between Oswald and the cinema, since all his narratives explore, in a greater or lesser extent, "cinematographic technique", achieving different effects. These two texts for movie to which we refer are, in the writer's work, the apex of that approach between literature and cinema.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; Literature and Cinema.

* Professora Adjunta de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Londrina, Paraná, Brasil. claudiariodoce@yahoo.com.br

Memórias Sentimentais de João Miramar (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) são as composições narrativas mais reconhecidas de Oswald de Andrade. Apesar de nos apresentarem um projeto estético diferente daquele de *Os Condenados* (1922-1934), e também de *Marco Zero* (1943, 1945), possuem em comum com eles a proximidade com a linguagem cinematográfica. Essa *técnica cinematográfica*, observada desde a publicação do primeiro romance de Oswald de Andrade, consiste na descontinuidade cênica e tentativa de simultaneidade (CANDIDO, 2004, p. 14), podendo ser observada em todos os seus romances e até mesmo no livro de memórias, levando Haroldo de Campos a dizer que “O par *Miramar/Serafim*, longe de ser um hiato nessa técnica, é, a nosso ver, sua extensão mais consequente e esteticamente realizada” (CAMPOS, 1998, p. 29). Na verdade, Oswald tinha muito orgulho de ter introduzido a técnica cinematográfica na literatura brasileira e sempre ressaltava que a tinha utilizado antes de Huxley.

Ora, todos sabemos o grande impacto que o cinema exerceu na época em que surgiu, e muitos foram os escritores que manifestaram a sua admiração e interesse pela nova linguagem. Seu aspecto rápido e dinâmico e a ausência de uma tradição, por ser uma arte nova, fizeram com que os vanguardistas, de uma forma geral, se identificassem com ele. Na Espanha, essa identificação foi tão grande que os artistas de vanguarda se autodenominaram *geração do cinema e dos esportes*. Com isso, reivindicavam não apenas um parentesco estético como faziam referência ao fato de que muitos deles tinham a idade aproximada a do cinema (GUBERN, 1999, p. 78) (assim como o próprio Oswald de Andrade). Não é de se espantar, portanto, que a relação de Oswald com essa nova linguagem tenha sido profunda e duradoura. Se o próprio autor comentava que seus escritos ficavam guardados por muito tempo, e depois eram refundidos diversas vezes antes de serem publicados, a grande diferença estética entre as primeiras versões de *Memórias Sentimentais de João Miramar*¹ e a versão publicada em livro em 1924 nos mostra a importância do fragmentarismo, da descontinuidade e da justaposição nesse processo de refundição. Todas essas características são inerentes ao cinema e podem, no entanto, alcançar uma grande variedade de resultados, como observamos na própria produção do escritor. Com *Alma*, em 1922, ele foi comparado, por seus contemporâneos, a David Griffith. *Memórias Sentimentais* se aproximaria mais, segundo Haroldo de Campos, à concepção cinematográfica de Eisenstein (CAMPOS,

¹ Publicadas de maneira esparsa em revistas literárias ainda nos anos 10, ver FONSECA, 2008, p. 117.

1998, p. 30). Nesse caso, é digno de nota o fato de que, enquanto Griffith se notabiliza com os filmes *O Nascimento de uma Nação* (1914) e *Intolerância* (1915), entrando para a história do cinema como o colaborador mais efetivo para a linearização narrativa e a elaboração de uma sintaxe cinematográfica (cujo modelo foi tomado da literatura romântico-realista, diga-se de passagem), já que criou e/ou sistematizou muitos dos seus principais recursos², tornando-se conhecido, portanto, antes da publicação de *Alma*, Eisenstein desenvolve e utiliza seus conceitos de montagem simultaneamente à produção oswaldiana, não havendo, nesse caso, uma precedência ou modelo anteriormente fornecido pelo cinema.

A confluência do fragmentarismo oswaldiano e das ideias de montagem de Eisenstein se tornam mais evidentes nas incursões cinematográficas do escritor que, em 1938, publica, na *Revista do Brasil*, o roteiro cinematográfico *Perigo Negro*; e, em 1942, pelas páginas da mesma revista, o argumento para filme *A Sombra Amarela*, dedicado a Orson Welles, que se encontrava no Brasil, naquela ocasião, filmando o inacabado *It's All True*.

Ambos os textos são extraídos de *Marco Zero*, embora o precedam. O romance foi considerado pelo próprio autor um *afresco social*, com linguagem cinematográfica, porém menos *agressiva* que os romances anteriores (ANDRADE, 1990, pp.76-77). *Marco Zero* teve a ambiciosa concepção de *romance cíclico*, que Oswald desenvolveria em cinco volumes: *A Revolução Melancólica*, *Chão*, *Beco do Escarro*, *Os Caminhos de Hollywood*, e *A Presença do mar*. Deles, que pretendiam falar da história de São Paulo no século XX, quando se passa de uma sociedade latifundiária para outra, industrial e urbana, apenas os dois primeiros foram publicados (em 1943 e 1945). Restaram inúmeros cadernos de anotações para a obra que, como aconteceu anteriormente, teve fragmentos divulgados em periódicos da época, como é o caso de *Perigo Negro* e *A Sombra Amarela*, transformados em textos para o próprio cinema. Isso ajuda a evidenciar que o cuidadoso e demorado processo de refundição pelo qual o material passava (Graciliano Ramos chegou a dizer que Oswald reescrevia quatro, cinco vezes a mesma página) fazia com que o autor não só reelaborasse situações e personagens como também – e principalmente – repensasse a linguagem e questões de composição.

Os textos, bem como os volumes publicados de *Marco Zero* e suas peças teatrais dos anos 30, têm um tom panfletário que não era incomum na época. Por causa disso, as

² Como a montagem paralela, o uso do campo e contracampo, o plano americano, etc.

personagens, que personificam categorias sociais e étnicas, são simplificadas, com um claro intuito pedagógico. Assim, enquanto Lírio do Brasil representa um líder negro em busca de direitos para os afrodescendentes, Genuca aparece como herói nacional negro graças à sua condição de craque do futebol. Oswald explora o tema da alienação das classes desfavorecidas, pois como forma de escapar de sua condição se entregam à adoração dos mitos fabricados, e não à articulação e luta política.

A Sombra Amarela é dividida em cinco fragmentos, que mostram a personagem principal, Lírio do Brasil, em diferentes situações: no primeiro, como tenente, recebe o corpo do cabo Chiba, morto na revolução de 32. No segundo, num tempo anterior, Lírio está em seu consultório de advocacia, onde “chefia a luta econômica do caboclo contra o amarelo” (ANDRADE, 1942, p. 26). Algumas personagens lhe relatam as estratégias dos japoneses para tomar as terras dos homens simples do campo. Contam também da indignação dos japoneses contra Chiba, que foi flagrado agarrando a mulher de um deles. No terceiro, Lírio torna-se presidente do “Clube dos Pretos Cívicos de São Paulo”, a revolução foi vencida e é o dia da festa de inauguração do retrato do Chiba na sociedade recreativa. Marion Anderson estará presente. Alguém conta como se deu a morte de Chiba: estava agarrando a mulher de um caboclo e foi flagrado pelo marido, que “passou-lhe a faca”. Lírio insiste na inauguração. O povo precisa de um “herói de cor”. No quarto fragmento, Lírio aparece decaído. O clube fechou, ele foi preso por organizar “a luta dos negros contra o fascismo”. Seu emprego atual é entregar aviso de impostos em bairros da periferia. Sofrendo descompostura de alguém a quem entregou os papéis, apoia suas reivindicações. É preso por subversão. No último fragmento, Lírio aparece em plena prosperidade. Montou “consultório espírita” e se apresenta como feiticeiro e adivinho. É procurado por pessoas de todas as classes sociais, ganha uma fortuna com as consultas, tem fama, reconhecimento, e uma funcionária branca. Sai para passear durante a noite pensando na situação adquirida através do charlatanismo e seu corpo é encontrado numa estrada pela manhã, enquanto um japonês passa em uma curva.

A sobreposição dos fragmentos explora, em diferentes momentos, o fracasso de Lírio, chefe do movimento negro de São Paulo, em suas tentativas políticas de lutar por melhores condições sociais e econômicas. É somente enquanto falsário, atuando em “consultório espírita” próprio, que consegue estabilidade financeira, pois “Pra preto só feitiçaria é que rende!” (ANDRADE, 1942, p. 27). Mesmo afastado da luta política e social, é assassinado por um japonês, e em todas as sequências um japonês aparece

espreitando. Tão forte quanto a dominação econômica exercida pelos japoneses, está presente a necessidade de um herói para mobilizar os negros em sua luta, mesmo que seja forjado. Nesse sentido, a menção a Marion Anderson é significativa, já que a diva, primeira estrela de ópera afro-americana, teve como uma das marcas de sua carreira o recital promovido em Washington, em 1939, no Lincoln Memorial, para onde atraiu uma enorme multidão que protestava contra uma situação de racismo que ela sofrera. No entanto, no texto de Oswald, a descrença geral do povo numa união em busca de uma situação melhor se contrapõe ao idealismo de Lírio e à mobilização verificada no caso de cantora norte-americana.

O assassinato de Lírio do Brasil quando este exerce as atividades de feiticeiro e adivinho só vem explicitar que é como manipulador (mesmo que falso) do sobrenatural que ele realmente representa um perigo. Não porque sua magia seja eficaz, mas porque é nesta função que ele consegue exercer influência em membros de diversas classes sociais. É como charlatão que Lírio do Brasil torna-se líder. A situação do protagonista também vem nos mostrar a condição a que ficou relegada a sua etnia que, já destituída da identidade africana, ainda não conseguiu se integrar na nova sociedade, permanecendo nas margens, desarticulada.

Já, em *Perigo Negro*, narra-se a trajetória de um craque do futebol, mostrando os interesses que movem o incentivo ou descaso aos jogadores. Trata-se obviamente de uma referência ao jogador Leônidas da Silva, o Diamante Negro, que se tornou ídolo nacional com a projeção que obteve por sua atuação na Copa do Mundo de 1938, mesmo ano do roteiro. Nesta Copa, realizada na França, o Brasil não trouxe o título de campeão, mas deslumbrou o mundo com o talento de Leônidas, que celebrizou com grande estilo os *gols de bicicleta*. Considerado o maior jogador dos anos 1930 e 1940, foi apelidado pelos franceses de *Diamante Negro*, nome que a Lacta, aproveitando a enorme popularidade do craque, deu ao chocolate lançado também em 1938. Não seria exagerado anteciparmos para Leônidas as observações que Sevcenko fez sobre os craques Didi, Garrincha e Pelé, que trouxeram o título da Copa de 1958: vindos da população *invisível* do país, tornaram-se heróis nacionais. (SEVCENKO, 1998, p. 615)

No roteiro, Oswald mostra o fascínio da torcida pelo jogo e como ela se constitui numa manifestação espetacular em si mesma, multiplicando as emoções desencadeadas pela partida ou pelo craque. Assim, ele caracteriza não só o comportamento de Seu Rafael, fanático por futebol e que não se incomoda com nenhuma outra coisa, a não ser com o seu *Estella Club*, mas das pessoas de várias idades e classes sociais que formam a

multidão anônima, donde se destaca o comentário de uma grã-fina – “Quebra os membros inferiores desse negro!” (ANDRADE, 1938, p. 392) – que mostra, como muito antes em Baudelaire, que permanecer incógnito na massa é a condição de praticar ações vis. Ridiculariza, em seu projeto cinematográfico, a intensidade com que o torcedor se entrega às alegrias e misérias que a circunstância lhe apresenta, no enfoque à “torcida fisionômica de Moscosão”, “que atinge paroxismos de hospício”, realizando assim “todas as máscaras da ansiedade humana, da tortura, do desejo” (ANDRADE, 1938, p. 399). Dessa maneira, a *torcida* fisionômica nos é apresentada em um duplo sentido – o daquele que torce e do que é torcido, torto. Assim, o caráter alienante do futebol é exaltado, na qualidade de espetáculo para as massas, mostrando como tudo na vida de suas personagens gira em torno deste esporte. As manifestações da identidade travada entre a torcida e seu time são ainda relacionadas ironicamente com um sentimento patriótico dos espectadores em dia de parada. Se num primeiro momento o uniforme dos jogadores é caracterizado como *cuecas esportivas*, mais tarde se apresenta como *farda*, ao som de uma música militar. O campo do estádio, quando o time está em disputa internacional, transforma-se em campo de combate. Na verdade, todas essas referências têm alguma correspondência com os acontecimentos da Copa de 1938. Esta foi a primeira Copa do Mundo que mobilizou o país, pois a seleção brasileira, mesmo não tendo sido campeã, teve uma brilhante atuação considerada a sua inexperiência. A Alemanha nazista e a Itália fascista procuravam demonstrar o seu poder. A seleção italiana, campeã do mundial, era a única que contava com transporte aéreo, enquanto as demais seleções se submetiam a longas e cansativas viagens de trem para chegarem aos locais dos jogos. A Áustria foi classificada para a Copa, mas a Alemanha a proibiu de participar e reforçou o time alemão com jogadores austríacos. Conta-se, inclusive, que Hitler teria dado ordens expressas de que o mantivessem informado da atuação da seleção. Daí, certamente, a ironia de Oswald no roteiro: “O Hitel mandô dizê: - ‘Nêgo ansim pôde vim’!” (ANDRADE, 1938, p. 3) referindo-se ao craque Genuca. Nas quartas de final, o Brasil jogou contra a Tchecoslováquia, cujos jogadores agrediram duramente os jogadores brasileiros, chegando a mandar dois deles para o hospital³. Em *Perigo Negro*, quando Genuca é agredido, um dos torcedores exclama: “Uma canelada

³ Leônidas da Silva também foi contundido neste jogo, e ficou de fora das semifinais, quando o Brasil enfrentou a Itália, perdendo a partida. Recuperado, o Diamante Negro jogou na disputa pelo terceiro lugar contra a Suécia, marcando dois gols. Jogadores do time adversário também sofreram contusões durante a partida. Várias informações sobre a copa de 1938 utilizadas neste artigo foram extraídas do site www.futbrasil.com, não podendo, no entanto, serem mais encontradas. Mas podemos encontrar a história das copas registrada em diversos outros sites, inclusive o da FIFA.

ariana!” Temos, portanto, alusões no roteiro à dominação nazista e suas demonstrações de poder que, se de um lado, são banalizadas porque reduzidas às agressões entre jogadores de futebol, por outro, mostra como, no tenso momento em que antecedia a Segunda Guerra, ela se faz sentir até mesmo nos jogos de futebol, que se tornam verdadeiros campos de batalha numa disputa pelo melhor desempenho esportivo entre as raças. Situação, aliás, percebida desde a Copa de 1934 (quando a Itália de Mussolini venceu o campeonato em casa), passando pelas olimpíadas de 1936, na Alemanha.

Ao pensar a violência no futebol, Gumbrecht (2001) percebe que

Há uma relação intrínseca entre esportes e violência, ao menos entre esportes coletivos e violência, e portanto é impossível separar claramente a beleza dos jogos da sua violência. Ora, o que é exatamente violência? É a performance de um poder. E o que é poder? Poder é a possibilidade de ocupar e bloquear espaços com corpos. Essa definição ainda vigora, por convencional que se possa ter tornado em sociedades modernas encobrir a base física do poder. Não há forma de poder que não se baseie em último recurso no domínio físico. Mas, nos esportes, as relações de poder não são nada encobertas.

Os jogos do mundial de 1938, portanto, constituíram apenas mais um evento de demonstração de dominação, e também de resistência. Não parece fortuito, então, que nesta Copa do Mundo as partidas sejam transmitidas, pela primeira vez, pelo rádio, para todo o Brasil, o que explica a mobilização da torcida brasileira no roteiro de Oswald em que, inclusive, os mais simples insistem em *assistir* aos jogos pelo rádio. Muitos destes torcedores e, inclusive o próprio Genuca, têm a vida regida pelo amor ao mito. Este último, mesmo depois das injustiças que o teriam degradado de ídolo nacional a limpa-campo maltrapilho, continua fiel ao clube, indo, inclusive, dar vivas aos novos craques do time. Sua resignação também se relaciona com a pouca possibilidade de, na época, conseguir outro emprego, uma vez deficiente. Como o próprio Oswald argumenta em outro texto, os jogadores não contavam com qualquer garantia que os socorresse e indenizasse, ficando a mercê da caridade de seus antigos patrões, para lhe arranjassem qualquer outra função no meio em que trabalhavam. É dessa maneira que se assemelham aos “potros quebrados nas corridas dos prados milionários” (ANDRADE, 1991a, p. 47), associação que Oswald utiliza no roteiro, quando nos transporta ao Jockey Club, onde Moscosão analisa um puro sangue com a perna partida e recomenda ao veterinário: “Mande matar esse diabo! Me fez perder o prêmio.” (ANDRADE, 1938,

p. 400) Esta associação também aparece em *Carta a um Torcida*, onde Oswald de Andrade se pergunta:

Quem negará ao futebol esse condão da catarse circense com que os velhos sabidos de Roma lambuzavam o pão triste das massas? Não podendo xingar o patrão que o rouba, o operário xinga os juízes da partida e procura espancá-los, como se o bandeirinha mais próximo fosse o procurador da preponderância, do árbitro e dos outros sinais do mundo injusto que o oprime. [...] É você⁴ quem defende, histérico e incisivo, a exploração de rapazes pobres, bruscamente retirados do seu meio laborioso, para o esplendor precário dos grandes cartazes e dos grandes cachês, a fim de despencarem depois de lá e ficarem como os potros quebrados nas corridas dos prados milionários. [...] Não sei qual a solução social que se dá ao caso dos jogadores inutilizados nos encontros e aos quais se nega qualquer renovação de contrato ou qualquer garantia que o socorra e indenize. Sei apenas que eles penosamente se mexem com água-no-joelho, canela furada, equimoses, tuberculosos e traumas, sem amparo e sem emprego, encostados muitas vezes dramaticamente à família pobre, donde os arrancaram (ANDRADE, 1991a, pp. 46-47).

Como vemos, num primeiro momento, Oswald de Andrade equipara o futebol ao circo, como espetáculo grandioso e cuja realização está acima de qualquer idioma. Se, no circo, há uma união entre espectadores e artistas, independente de nacionalidade ou classe social, através da diversão, no futebol, os jogadores e a torcida se integram, igualmente, num espetáculo de proporções e emoções inusitadas⁵. No futebol,

⁴ No texto, “você” se refere a José Lins do Rego, a quem é direcionado. Ele faz parte da polêmica entre Oswald e os escritores nordestinos de 30.

⁵ Gumbrecht publicou um texto interessante no qual fala sobre o valor estético do jogo de futebol. Ele começa sua especulação ao referir-se ao consenso entre os fãs de dizer se um jogo foi bonito ou feio, independentemente do placar final, mesmo que não se saiba de que critérios se utilizaram para emitir tais valores. “Ora, simples como possa parecer essa descrição, ela corresponde exatamente à resposta de Immanuel Kant à questão referente à especificidade do juízo estético. A especificidade do juízo estético, segundo Kant, repousa justamente em sua capacidade de produzir consenso baseado num juízo que não tem consciência de seus próprios critérios e conceitos”. E mais adiante, continua: “Ouvi certa vez um atleta de calibre mundial, o californiano Pablo Morales, [...] descrever o humor que reúne os atletas e seus espectadores com uma fórmula admirável: [...] “Praticar esportes e assistir a esportes”, disse Morales, “é perder-se em concentrada intensidade”. A palavra “perder-se” na expressão de Morales há de se referir à “insularidade” do evento em questão. Como dissemos antes, o evento a que assistimos absorve nossa atenção em um grau que acaba pondo entre parênteses qualquer percepção do mundo cotidiano circundante. “Intensidade” indica um estado de tensão e hipersensibilidade que afeta ao mesmo tempo espíritos e corpos de atletas e espectadores. Com tal intensidade esperamos que coisas aconteçam a outros corpos e a nossos próprios corpos que, seja lá o que de fato aconteça, produzirá reações particularmente fortes [...]. Finalmente, essa tensão específica em que se unem os atletas e seus espectadores é “concentrada” - o que significa que não é simplesmente aberta a qualquer tipo de acontecimento. [...] O que eles esperam é uma epifania, isto é, a aparição súbita e transitória de algo que, ao menos durante o tempo de sua aparição, tenha substância e forma simultaneamente. Mas epifania significa, além disso, aparência-como-evento. O que aparece “como um evento” bem pode ser surpreendente - por exemplo: a defesa de um goleiro tal como você nunca viu antes” (GUMBRECHT, 2001).

entretanto, além do entretenimento, o público tem a possibilidade política de extravasar as reações que reprime no seu dia a dia. Oswald associa também futebol e cinema, exaltando que “o cinema como o estádio exprimem a nossa época”⁶ (ANDRADE, 1991a, p. 102). A identidade entre eles torna-se explícita na caracterização que ele faz do “esplendor precário dos grandes cartazes e dos grandes cachês”, meio em que vão se inserir os jogadores retirados de suas vidas pobres. A palavra cachê aqui é de grande significação, pois, usada para designar o pagamento dos atores de companhias teatrais e cinematográficas, mostra ainda a inexistência de um termo apropriado ao esporte em moldes capitalistas que só mais tarde cunhará o conceito específico, o passe. O percurso para a descoberta de novos craques e novos atores também é análoga, se dá por meio dos *caçadores de talentos*.

Neste roteiro, Oswald nos apresenta, ainda, a manicure Finfa, que se torna amante do cartola para manter seu guarda-roupa. Porém, com o dinheiro do futebol, Moscosão compra tantas amantes quanto Finfa compra vestidos, e o poder de sedução cede lugar para os mitos do futebol e o dinheiro gerado com eles. É a “era da máquina que atinge o seu zênite” (ANDRADE, 1991a, p. 103), promovendo a alienação das massas. Oswald de Andrade, nesses dois textos, 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 em massa, ou seja, seu caráter coletivo, para estabelecê-lo na práxis política. Desta maneira, Oswald utiliza outro aspecto do espetáculo popular, que defende, o educativo, através do qual o futebol se transforma em um teatro de estádio, capaz de participar nos debates do homem.

A *Sombra Amarela* apresenta um quadro social anterior ao de *Perigo Negro*, em que o craque nos aparece como o herói produzido pela classe dominante e o povo, ou está completamente desinteressado pela luta social (Seu Rafael), deixando-se levar pelas disputas de futebol, ou apresenta-se desarticulado nessa luta, cujo chefe, como Lírio do Brasil, não parece ganhar maiores resultados. Apesar de os dois textos não apresentarem perspectivas otimistas, como nas suas peças de cunho panfletário da década de 1930, Oswald tem a preocupação de desmistificar os símbolos que seriam nocivos à sociedade: o futebol, a religião e os heróis. Oswald de Andrade ensaia, a partir da lógica

⁶ Francisco Ayala (1949, p. 33) faz a mesma observação, aproximando os estádios e o cinema como artes jovens, dirigidas para a coletividade.

reprodutiva da nova linguagem, a possibilidade de personagens coletivas ou caleidoscópicas.

Perigo Negro e *A Sombra Amarela* são desenvolvidos utilizando-se dos métodos de montagem para os quais Eisenstein nos chama a atenção, simultaneamente, em *Montagem 1938*, texto que vem explicitar que “a montagem cinematográfica é somente uma aplicação particular do princípio geral da montagem, princípio que, assim compreendido, ultrapassa de longe os limites da simples junção de fragmentos de películas”⁷ (EISENSTEIN, 1990, p. 30). Conforme Eisenstein nos explica, a montagem difere da simples representação porque obriga o espectador a criar. Somente dessa forma ele compartilha com o autor a imagem sintética final formulada, através da soma e justaposição de imagens fragmentárias, que procuram materializar afetivamente o tema. Essa imagem é fixada em elementos descontínuos, explorando seu dinamismo (EISENSTEIN, 1990, p. 30). Dessa maneira, podemos perceber como o futebol domina a vida de Seu Rafael em diversos fragmentos que mostram como isso altera suas relações profissionais (na impaciência dos clientes, o que acarreta na sua demissão), pessoais (a completa falta de diálogo com a mulher) e políticas (“Sou do Estella-Club! Pru sindicato num ligo!” ANDRADE, 1938, p. 396). E assim sucessivamente com todas as personagens, fazendo com que cada detalhe venha juntar-se ao anterior. De sua soma forma-se, com plenitude, a imagem de uma conjectura sem solução, ou melhor, a solução só se torna possível com uma transformação radical do mundo que nos é apresentado. Portanto, mesmo sem aparentar o sentimento, ele é provocado pela reunião e justaposição dos detalhes, característica que também podemos verificar n’*A Sombra Amarela*. Neste argumento, são utilizados fragmentos de naturezas heterogêneas, mas que se integram pela presença de um mesmo elemento em todos eles: Lírio do Brasil e as frustrações de sua luta social e política. O japonês que espreita, o outro elemento que deve dar unidade à trama, possui enfoque quase imperceptível em algumas sequências e é abundantemente explorado, por associação, em um único quadro, proporcionando ao conjunto um maior dinamismo. As personagens mostram-se, assim, caleidoscópicas porque, em sua qualidade de sujeitos coletivos e fragmentários, evidenciam, por meio das sucessões rápidas e cambiantes, suas contradições, cuja investigação leva a deduzir o sentido do todo que se coloca como necessidade de transformação.

⁷ Tradução minha em todas as citações deste texto.

Oswald de Andrade materializa, em seus textos cinematográficos, aquilo que Eisenstein entendia como a função mesma da montagem: a exposição coordenada e sucessiva do tema tratado (EINSENSTEIN, 1990, p. 11). A qualidade mais primitiva da junção de dois pedaços de película, para o cineasta, estava no fato de se combinarem em uma nova qualidade ou conceito, de forma inevitável. Esta nova qualidade é alcançada pela percepção, de forma simultânea, do resultado novo e de suas partes independentes (EINSENSTEIN, 1990, p. 13). Para Eisenstein, o trabalho do cineasta consistiria em combinar as diferentes tomadas de forma que elas se relacionassem entre si, assim, o “resultado final, geral, total, além de previsto, determina[ria] por si mesmo os elementos individuais de sua justaposição” (EINSENSTEIN, 1990, p. 15). É exatamente o que podemos verificar nos textos tratados de Oswald de Andrade, pois neles, cada fragmento se constitui como uma representação particular do tema geral, e

a justaposição desses detalhes parciais em uma construção-montagem vivifica e põe em relevo essa qualidade geral da qual participou cada um deles, que são organizados em um todo, a saber, naquela imagem geral mediante a qual o criador, seguido pelo espectador, experimenta o tema (EINSENSTEIN, 1990, p. 16).

Oswald de Andrade, como já dissemos, situa suas incursões cinematográficas dentro do âmbito de sua produção teatral de cunho propagandístico dos anos 1930, marcando sua adesão ao comunismo e o momento histórico que vivia. Procura fazer pensar nas condições das classes desfavorecidas pelo sistema e, particularmente, na condição do negro. Ao fazer diversas referências aos recentes acontecimentos da Copa do Mundo de 1938 em *Perigo Negro*, publicado poucos meses depois do evento, torna bastante explícito o questionamento do sistema e a criação do conflito no *espectador*, pois o mundo apresentado conecta-se diretamente com a realidade de então. Nesse sentido, a realização do curta *Perigo Negro* (1992)⁸, de Rogério Sganzerla, é muito feliz, pois deixa de lado as referências históricas e explora apenas o que mantém correspondência com a sua época, ou seja, a corrupção do mundo do futebol.

Quando pensamos que podemos associar todas as narrativas de Oswald de Andrade ao cinema, talvez não devamos deixar de lado o fato de que além de escritor, Oswald era jornalista, profissão na qual atuou por toda a sua vida. Essa carreira ele

⁸ O filme de Sganzerla foi concebido para fazer parte de um evento comemorativo do centenário de nascimento de Oswald de Andrade, é uma “livre adaptação” do roteiro do escritor. Está disponível no youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=DObEyRcuFp8>).

iniciou no *Diário Popular*, em 1909, onde escrevia para a coluna *Teatros e Salões*, responsável pela crítica teatral e cinematográfica do jornal. Ainda como jornalista, ao longo de sua carreira, Oswald de Andrade entrevistou diversas personalidades relacionadas ao cinema, como nos conta, por exemplo, Paulo Emilio Sales Gomes, que em sua juventude algumas vezes acompanhou o escritor nessas ocasiões.

Como homem afeito às inovações, apreciador das artes, caçador de talentos, espírito inquieto, várias são as anedotas que podemos colher sobre seu interesse pelo cinema, ou por um *certo* cinema, como seus escritos deixam transparecer.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Perigo Negro. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: outubro de 1938, p. 381-417, 1938.

_____. A Sombra Amarela. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: ano V, n 45, p. 26-28, março de 1942.

_____. *Os dentes do dragão*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991a.

AYALA, Francisco. *El cine*. Arte y espectáculo. Buenos Aires: Argos, 1949.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 10 ed. São Paulo: Globo, 1990, p. 5-33.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In *Brigada ligeira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.11-27.

EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. Trad. Norah Lacoste. 5 ed. Mexico: Siglo XXI, 1990.

_____. *Anotaciones de um director de cine*. Trad. Vicente E. Pertegaz. Moscou: Editorial Progreso, s/d.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Posse ou propriedade, eis a questão. In ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero I*. A revolução melancólica. São Paulo: Globo, 1991b, p. 7-11.

FERREIRA, Antonio Celso. Chão de história e farsa. In ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero II*. Chão. São Paulo, Globo, 1991c, p. 7-17.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. 1 ed. São Paulo: Globo, 2008.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

GUBERN, Román. *Proyector de luna*. La generación del 27 y el cine. 1 ed. Barcelona: Anagrama, 1999.

GUMBRECHT, Ulrich. A forma da violência. Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 11 mar. 2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200105.htm>

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In *História da Vida Privada no Brasil 3: República da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PERIGO NEGRO. Direção de Rogério Sganzerla. Projeto Centenário Oswald de Andrade cinema, Secretaria de cultura do Estado de São Paulo. Brasil: 1992. Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Tupã realizações de filmes e vídeo, 1992. [VHS]. (28 minutos), colorido.

Data de submissão: 10/04/2014

Data de aprovação: 12/05/2014