

CINEMA E MODERNIDADE EM KLAXON

“A bengala de Carlito é a batuta que rege a sinfonia moderna” (Luís Aranha)

Em maio de 1922, com o lançamento da revista **Klaxon**, os modernistas vinham ampliar e dotar de bases teóricas os postulados daquela manifestação espetacular que fora a Semana de Arte Moderna. No manifesto de apresentação da revista é possível detectar alguns dos significados conferidos pelo grupo de São Paulo à modernidade, a qual podia ser enfeixada de imediato na idéia do presente, de uma atualidade não identificada com a novidade. Nele são enunciados ainda conceitos como o do princípio deformador da arte, o da relação entre presente e passado, fundamentada na idéia de progresso, o da defesa da liberdade, “embridada pela observação”, o do ímpeto construtivo, tendentes a criar uma contraposição entre a mentalidade oitocentista e a do século XX.

Ao atacar os resquícios românticos e a melancolia simbolista, **Klaxon** propõe um mergulho na modernidade, através da construção da alegria, da “extirpação das glândulas lacrimais”, sob a égide do jazz-band, de Chicharrão, de Carlitos, de Mutt & Jeff. Se os nomes de Chaplin e Mutt & Jeff já mostram a ligação que **Klaxon** estabelece entre a modernidade e o horizonte tecnológico, a importância do cinema para a constituição de uma estética de

fato contemporânea é assinalada no próprio manifesto, na contraposição entre as atrizes Pérola White e Sarah Bernhardt. Emblema do século XIX, Sarah Bernhardt, como o teatro, “é tragédia, romantismo sentimental e técnico”. Pérola White, ao contrário, como o cinema, representa tudo o que há de novo no século XX: “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”. Para a revista, a “cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”.

O interesse de **Klaxon** pelo cinema é, sem dúvida, “um fator integrante da sua militância modernista, sendo um de seus aspectos característicos”, como declarava, no fim dos anos 70, Ismail Xavier em **Sétima arte: um culto moderno**. Ao analisar as relações entre modernismo e cinema, o autor afirmava ainda: “Surge em toda a sua dimensão estética e como manifestação de mesma profundidade e alcance que a literatura ou qualquer outra arte. **Klaxon** não assumiu a cinematografia apenas como fenômeno genérico e indiferenciado dos tempos modernos; assumiu a crítica dos filmes e a incursão em detalhe no mundo de Chaplin e Von Stroheim”¹.

Se isso é verdade no que diz respeito à prática de uma crítica cinematográfica sistemática, porém, não se pode esquecer que, antes dos klaxistas, outros intelectuais, entre os quais João do Rio e Monteiro Lobato, já haviam detectado o alcance da modernidade cinematográfica e sua importância para a compreensão de novos modos de percepção e de comportamento. Além disso, parece-nos que **Klaxon** é dicotômica em sua avaliação do cinema, pois, se de fato há uma visão mais estética, mais atenta ao específico filmico, esta vem entremeada de reflexões que não podemos deixar de considerar de caráter naturalista.

Nesse sentido, há dois artigos que nos parecem significativos: “Kine-Kosmos”, que aparece no próprio nº 1, e “Do Rio a São Paulo para casar”, publicado no nº 2. No primeiro artigo, assinado por May Caprice (provavelmente Oswald de Andrade²), são sintetizados os elementos fundamentais do cinema: “seu caráter fantástico ('Shadowland'), sua concepção de tempo e de espaço ('Superfície escola. Previsão das quatro dimensões de Einstein. Tudo, idéias, gestos, sentimentos na coordenada do tempo'), sua visão moral, seu clownismo e 'estupidez vitoriosa', sua oposição ao teatro, mas não à narrativa, seus principais protagonistas”³ e sobretudo seu dinamismo e seus caracteres mais marcantes, isto é, a “morte do inútil, do enfadonho, do palavreado sem ação e sem experimentação psicológica (...). O riso, a força, o inverossímil científico”. No segundo, de autoria de Mário de Andrade (que

assina R. de M.), o cinema surge em termos eminentemente documentários, como uma continuidade e um aprofundamento do trabalho dos cronistas, o que o leva a apontar no filme de José Medina uma incoerência de enredo, na verdade uma falta de correspondência a formas nacionais de comportamento: “Acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são nossos. E outras coisinhas.

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”.

Se, no artigo de Mário de Andrade, o cinema parece ser sinônimo de crônica visual, entretanto, não se pode esquecer que, em outras ocasiões, **Klaxon** analisa a linguagem cinematográfica em sua especificidade, isto é, movimento e simultaneidade, diferenciando-a, desse modo, do teatro e da literatura. O próprio poeta, numa outra crônica (nº 6), condensa a ação cinematográfica em elementos puramente visuais: “As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação: e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do fato sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador. A fita que além da indicação inicial das personagens, não tivesse mais dizer elucidativo nenhum, seria eminentemente artística e, ao menos nesse sentido, uma obra-prima”.

Ao defender o cinema-arte, Mário de Andrade é crítico em relação a uma prática comum no cinema norte-americano daquele período: o excesso de “cartazes explicativos, cujo maior mal é cortar bruscamente a ação, seccionando a visão e conseqüentemente a sensação estética”. Seguindo a mesma linha de raciocínio, o autor de um artigo publicado no número posterior, elogia von Stroheim por ter eliminado, em **Esposas ingênuas**, “os palavrorios fatigantes que quebram a unidade da ação. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres”.

Ao lado desses artigos que ressaltam o específico filmico, em “Uma lição de Carlito” (nº 3), J. M., isto é, Mário de Andrade, alinha uma série de motivos que permitem avaliar não apenas a importância do segundo vetor crítico no âmbito da visão que o grupo tem do cinema, mas os próprios limites da noção de modernidade que guiava **Klaxon**. Chaplin é “professor do século 20”, não por ter criado uma nova forma de expressão, totalmente vazada em valores estéticos, mas por ter reconfirmado uma visão humanista da arte,

pensada em termos arquetípicos, graças à qual o novo se conjuga com o eterno. Se a idéia de uma “arte da alegria” poderia colocar Mário de Andrade no contexto daquelas tendências dessublimadas que enformavam a estética do começo do século, é importante salientar, porém, que o autor brasileiro não busca nela valores autônomos e muito menos uma visão moldada por categorias tão somente artísticas. Seu intuito ao valorizar o segundo Chaplin, aquele de **O vagabundo** e **O garoto**, é propor a destruição do estetismo em prol da humanização, é atingir o trágico através do cômico, é mostrar que “sob aparências novas almas são eternas”.

O elo entre novidade e eternidade, que reponta da concepção arquetípica, permite-nos compreender melhor a distinção entre novidade e atualidade presente no manifesto inaugural de **Klaxon**. Mário de Andrade concebe a modernidade em termos diferentes daqueles das vanguardas européias, interessadas antes de tudo em criar novas formas em correspondência com a paisagem tecnológica que fora engendrada pela Revolução Industrial. Para ele, a modernidade move-se dentro de limites bem mais circunscritos. Configura-se como uma atualização da inteligência e nela as instâncias perceptivas e criativas do novo século se coadunam com uma psique que vive o presente saldamente ancorada em princípios ancestrais.

A noção da arte resultante dessas concepções explicita-se nitidamente no debate à distância que o poeta instaura com Celina Arnauld (nº 5) a propósito da seqüência do sonho em **O garoto**. Segundo a poetisa francesa, este era incompatível com os pressupostos da arte moderna: “Carlito poeta sonha mal. O sonho objetivado no filme choca como alguns versos de Casimiro Delavigne intercalados às “ILLUMINATIONS” de Rimbaud. Em vez de anjos alados e barrocos, deveria simplesmente mostrar-nos ‘pierrots’ enfarinhados ou ainda outra coisa e seu filme conservar-se-ia puro”. Inversamente, Mário de Andrade considera o sonho uma decorrência necessária da psicologia do **Vagabundo**, contrapondo à “**intenção** de modernidade” de Celina Arnauld a “**observação** da realidade”, que estende até mesmo à dimensão onírica. A seu ver, Carlitos só poderia sonhar o “lugar que mais perlustrava na vida, mas enfeitado, ingenuamente enfeitado com flores de papel, que parecem tão lindas aos pobres”, emprestar aos anjos “as caras, os corpos conhecidos de amigos, inimigos, polícias e até cães”, misturar os incidentes passados com as felicidades presentes, fazer, enfim, do sonho o momento mais problemático do filme: “O sonho é o comentário mais perfeito que Carlito poderia construir da sua pessoa cinematográfica. Não choca. Comove imensamente, sorridentemente. E, considerado à parte, é um dos passos mais humanos da sua obra, é por certo

o mais perfeito como psicologia e originalidade”.

A relação entre arte e vida, entre arte e referente exterior, que guia a leitura do sonho feita pelo escritor, é um claro índice de que este, mesmo negando o mimetismo oitocentista, não concebe o ato criador como fruto da arbitrariedade e tampouco se deixa seduzir pelo mito mecânico, que não compreende em todas as suas implicações. A defesa de “um subconsciente sábio” não deixa de ter relações com a crítica que Mário de Andrade fará ao surrealismo, “arte quintessenciada”, “arte-pura”, inadequada às peculiaridades do momento cultural brasileiro. Se o surrealismo tinha razão de ser na França, país “com séculos de tradição organizada nacionalmente”, não havia motivos para seu desenvolvimento no Brasil, que necessitava de uma “arte interessada”, construtiva e não do fruto de um “momento de fadiga”, intelectual e criativa⁴.

A opção por uma arte permeada de qualidades humanas, que tem em Chaplin seu paradigma mais significativo, nos dá bem a idéia dos limites entre os quais se move a concepção de cinema e de modernidade em **Klaxon**. Em virtude disso, torna-se difícil aceitar a interpretação de Ismail Xavier, que detecta nos klaxistas, influenciados por Canudo, Delluc e Epstein, uma sintonia com as vanguardas européias, “na aspiração por um cinema puro, explorando exclusivamente os meios que lhe são próprios. Discorda(m) apenas na concepção dessa pureza, a seu ver, não necessariamente vinculada à abolição da narrativa. O exemplo americano, contador de estórias, é o referencial quase exclusivo de **Klaxon** e seu ideal de dinamismo, fluência e 'cinematicidade' não implica a proposição de um cinema abstrato”⁵.

O fato de a revista não vislumbrar um cinema abstrato só reforça a idéia dos limites de sua concepção moderna. Se, como as vanguardas artísticas européias, o grupo se interessa pela imagem em movimento, pela simultaneidade, no entanto, não concebe como estas o cinema enquanto fantasia, isto é, enquanto negação da lógica convencional, enquanto abolição de uma seqüencialidade narrativa. Nesse sentido, é interessante notar que, se à luz de Epstein, os klaxistas exaltam no cinema o opositor do mau teatro e defendem a interpretação das linguagens literária e cinematográfica, isso, porém, mais do que nas apreciações de filmes, se torna evidente na defesa de uma obra como **Os condenados**, em que a narrativa diegética é substituída por uma rápida sucessão de imagens.

Ao resenhar o livro de Oswald de Andrade (nº 6), Couto de Barros

não julga importante filiá-lo a qualquer corrente literária, uma vez que sua característica fundamental é a de introduzir no Brasil uma “técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica. Ao leitor é deixado adivinhar o que o romancista não diz, ou não devia dizer”. Couto de Barros está se referindo especificamente à elipse, mas outros elementos de derivação cinematográfica estão também presentes em sua resenha, sobretudo a noção de primeiro plano (“é preciso olhar de perto, muito de perto. O principal do romance, não tem importância; o enredo. O que importa, então? Os detalhes”) e a de síntese (“Com espantosa economia de traços, Oswald arma um ambiente, articula seres, derrama vida vermelha sobre a realidade clorótica, de gelatina...”).

Argumentos semelhantes já haviam sido usados numa nota publicada no nº 5 de *Klaxon*, em que o romance de Oswald de Andrade é colocado sob o signo do realismo. O que haveria de novo em *Os condenados* seria a realização do realismo “com simultaneidade, cinematicamente, fazendo coisas e fatos se refletirem todos num só plano, como que os isentando do que se poderia chamar a perspectiva intelectual”.

Ao contrário, na análise de *O garoto, Do Rio a São Paulo para casar* e *Esposas ingênuas*, os comentários são pontuados por conceitos como enredo, encadeamento lógico, unidade de ação, verossimilhança, ou seja, conceitos literários tradicionais em contraste com a preocupação em libertar a imagem dos letreiros, como já vimos anteriormente.

Apesar do interesse manifesto pela captação da vida através do novo meio, a revista, porém, não esposa a concepção do cinema enquanto instrumento pedagógico na educação moral do público. Não apenas reduz a uma fórmula a moral “a preço de ocasião” veiculada pelos filmes, como ironiza o gosto do público pelas personagens simpáticas e sua antipatia pelos caracteres negativos (“vampires” e “piratas sociais”). Por isso, no último artigo que *Klaxon* dedica ao cinema (nº 8/9), seu autor escreve, em tom de blague: “O povo tem o vício de gostar das qualidades que os outros fingem possuir, e que ele não pratica.

Porém os enredos são sempre vulgares. A moral é útil demais, por isso não nos interessa...”.

Os comentários cinematográficos de *Klaxon* combinam a percepção de uma nova linguagem específica com uma visão de cinema como campo do “natural” e do “verossímil”. A maioria das resenhas de filmes está

interessada em analisar enredos e interpretações, pautando-se por critérios de lógica e verossimilhança, o que nos leva a generalizar a observação de Cecília de Lara relativa a **Do Rio a São Paulo para casar**, quando diz que os klaxistas “refletem a visão de um espectador comum”⁶. Essa observação, no entanto, pode ser matizada, se lembrarmos que, ao mesmo tempo, em artigos mais teóricos, como “Kine-Kosmos” e o publicado no nº 6, se percebe a preocupação em determinar o específico filmico a partir dos meios próprios da nova arte, tanto na valorização do clownismo de Chaplin e Lloyd, da “estupidez” de Ray, quanto no convite a libertar a arte cinematográfica da “grafia imóvel” da palavra.

Além dessa atenção pontual dedicada ao cinema na prática da crítica de filmes, este aparece ainda em **Klaxon** como emblema recorrente da modernidade, ao lado do jornal, do telégrafo, do telefone, do automóvel, do aeroplano etc., em artigos, resenhas, poemas e textos narrativos. Na maioria dos casos, mesmo quando se trata de criações literárias, é antes uma presença determinada pela nova paisagem urbana do que o elemento constitutivo de uma linguagem renovada em suas estruturas. Trata-se, na verdade, de um fato comum à intelectualidade brasileira das duas primeiras décadas do século, a qual se encanta com o cinema, mas não estabelece ainda relações mais profundas entre novas técnicas narrativas e resultados estéticos consistentes. Esse flerte, como aponta Flora Süssekind⁷, ganhará uma outra dimensão alguns anos depois, quando a prosa modernista passa a se pautar de fato por algumas das principais características da linguagem cinematográfica: descontinuidade narrativa, sintaxe analógica, montagem de fragmentos, interpenetrações, simultaneidade. Marco dessa nova construção é **Memórias sentimentais de João Miramar** (1924), que leva Mário de Andrade a relativizar o impacto causado por **Os condenados**.

Comparado com a nova obra, o romance de estréia de Oswald de Andrade torna-se uma “contemporização. No fundo obra realista. Na forma o discurso corria lento, arreado de bugigangas sonoras. Assim a prosa não podia correr. Quanta campanha! Só o processo dos capítulos saía eficaz simultâneo, seguindo a benéfica lição do cinematógrafo. Com as **Memórias** dentro da roupa o corpo é já moderno. Subsiste, é certo, a formação analítico-realista. No fundo o eterno sentimentalismo. Não faz mal. Sentimental é o brasileiro. Realista é Joyce. Psicológico é Papini no **Uomo finito**. Exemplos moderníssimos estes. O brasileiro também? Também. Ao menos para o Brasil”⁸.

Esta última afirmação de Mário de Andrade nos remete a uma

questão já levantada ao longo desta exposição, pelo menos em duas ocasiões: quando o autor critica a mera cópia de costumes norte-americanos em **Do Rio a São Paulo para casar** e quando frisa que o surrealismo não era congenial às tarefas que se impunham à arte moderna no Brasil.

Se o cinema era importante para a composição de um novo quadro cultural, existia para Mário de Andrade um pressuposto tácito: a necessidade de constituir uma visualidade brasileira, que poderia lançar mão de técnicas estrangeiras, mas cujos resultados deveriam exibir uma feição nacional. O projeto moderno de Mário de Andrade e de **Klaxon** traz em si a questão da construção de uma cultura nacional, embora nesse momento isso não seja tão enfatizado como o será alguns anos depois.

Dentro desse projeto, o cinema representa a possibilidade de uma visão nova, em consonância com o horizonte tecnológico dentro do qual era projetada a imagem utópica da modernidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, porém, os klaxistas sentem a necessidade de preservar uma visão humanista da arte - e isso se patenteia na preferência pelo cinema norte-americano e sua estrutura narrativa -, em oposição às várias propostas de desumanização das vanguardas européias desde o começo do século.

NOTAS:

1. I. Xavier, **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo, 1978, p. 144. O autor foi o primeiro a tratar dessa questão.
2. A identificação dos autores que usam pseudônimos baseou-se no livro de Cecília de Lara, **Klaxon & Terra Roxa e outras terras**. São Paulo, 1972.
3. A. Fabris, "**O 'futurismo paulista': hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**". São Paulo, 1990, p. 338, mimeo.
4. G. Koifman, org., **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto: 1924/36**. Rio de Janeiro, 1985, p. 247-248.
5. Xavier, 156.
6. Lara, 96.

7. Cf. F. Süssekind, **Cinematógrafo de letras**. São Paulo, 1987, p. 47-48.
8. M. de Andrade, "Oswald de Andrade", in M. Rossetti Batista et alii, **Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29**. São Paulo, 1972, p. 220.

ANNATERESA FABRIS - Professora do Departamento de Artes Plásticas (Escola de Comunicações e Artes/ USP). Autora de Futurismo: uma poética da modernidade e organizadora de Fotografia: usos e funções no século XIX.
MARIAROSARIA FABRIS - Professora do Departamento de Letras Modernas (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP). Doutora em Artes (Cinema).