

# Sobre a *arte como fotografia* em Mário de Andrade e Walter Benjamin

**Natan Schmitz Kremer**

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil  
natan.kremer@gmail.com

**Alexandre Fernandez Vaz**

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil  
alexfvaz@uol.com.br

Partindo de um jogo de atração e repulsão entre os argumentos que Mário de Andrade e Walter Benjamin desenvolvem sobre o cinema, o artigo apresenta simultaneidades na reflexão sobre a nova arte na obra dos autores. Para tanto, desenvolve uma leitura espelhada dos ensaios de Mário escritos nos anos 1920, contrastando com a discussão benjaminiana elaborada na década seguinte. Ainda que conceitualmente os autores divirjam sobre a *arte como fotografia* —ou seja, sobre uma nova sensibilidade estética que se instaura na modernidade na qual a imagem passa a se colocar como fundamento estético inclusive no não-cinematográfico—, a hipótese analítica de Benjamin dá sustentação para a leitura de um romance como *Macunaíma*, de Mário. Discute-se, então, a tensão entre a obra ensaística e romanesca do brasileiro, atentando para como a *arte como fotografia* se coloca como potência em sua própria estética.

*Palavras-chave:* Mário de Andrade; Walter Benjamin; cinema; modernismo; modernidade.

Cómo citar este artículo (MLA): Schmitz Kremer, Natan y Alexandre Fernandez Vaz. “Sobre a *arte como fotografia* em Mário de Andrade e Walter”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 252-282

Artículo original. Recibido:29/05/2023 ; aceptado:11/09/23 . Publicado en línea: 01/01/2024.



### **Sobre el arte como fotografía en Mário de Andrade y Walter Benjamin**

A partir del juego de atracción y repulsión entre los argumentos de Mário de Andrade y Walter Benjamin sobre el cine, en el artículo se presentan simultaneidades entre ellos en la reflexión sobre el nuevo arte. Para eso, se desarrolla una lectura espejada de los ensayos de Mário escritos en la década de 1920, contrastando con la discusión benjaminiana de la década posterior. Aunque conceptualmente los autores diverjan sobre el *arte como fotografía* —o sea, sobre una nueva sensibilidad estética instaurada en la modernidad, en la cual la imagen se pone como fundamento estético inclusive afuera del cine—, la hipótesis analítica de Benjamin sostiene la lectura de una novela como *Macunaíma*, de Mário. Se discute, entonces, la tensión entre la obra ensayística y narrativa del brasileño, poniendo énfasis en cómo el *arte como fotografía* se pone como potencia en su estética.

*Palabras clave:* Mário de Andrade; Walter Benjamin; cine; vanguardia; modernidad.

### **On Art as Photography by Mário de Andrade and Walter Benjamin**

Starting from a movement of attraction and repulsion between the ideas of Mário de Andrade and Walter Benjamin on cinema, in this paper are presented simultaneities in the reflection of both authors on the new art. With this aim, it develops a reflected reading of Mario's essays of the 1920s, contrasting with the Benjaminian discussion of the following decade. Although conceptually about *Art as Photography* the author are not in agreement each other —about a new aesthetic sensitivity that is established in modernity where the image begins to place itself as an aesthetic foundation even in non-cinematographic—, Benjamin's analytical hypothesis may sustain a reading of a novel like *Macunaíma*, by Mario. Then, the paper discusses the tension in the Brazilian essayist and novelist Oeuvre, paying attention to how *Art as Photography* stands as power in its own aesthetics.

*Keywords:* Mário de Andrade; Walter Benjamin; cinema; vanguard; modernity.

## Paris, São Paulo, simultaneidades

Em sua *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin aponta que o estatuto de legitimidade cobrado pelas imagens produzidas pela câmera não se refere tanto à sua validação como arte, senão à compreensão das consequências que o novo mecanismo de captura e produção imagética coloca à percepção, a *arte como fotografia*, uma arte potencialmente reproduzível já em sua forma:

Qualquer um terá já observado como é muito mais fácil apreender um quadro, e ainda mais uma escultura, para não falar já da arquitetura, numa fotografia do que na realidade. Somos facilmente levados a cair na tentação de atribuir o fato a uma decadência do sentido artístico, a uma deficiência dos nossos contemporâneos. A isso se opõe, porém, o reconhecimento de que, mais ou menos ao mesmo tempo, a concepção das grandes obras de arte se transformou devido ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Aquelas não podem mais ser vistas como produção de um indivíduo, tornaram-se criações coletivas tão poderosas que, para assimilá-las, temos de reduzi-las. Os métodos de reprodução mecânica são, ao fim e ao cabo, uma técnica de redução, e ajudam-nos a alcançar um grau de domínio das obras sem o qual elas deixariam de ter utilização. (Benjamin, “Pequena história” 66)

A preocupação com a percepção retorna como tema central no ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, no qual Benjamin assinala, por meio de uma história materialista da cultura, a problemática do declínio da aura, atentando para como a transformação dos meios técnicos de reprodução engendra uma nova estrutura de percepção na cidade moderna, marcada, entre outros aspectos, pela aceleração temporal promovida pela imprensa escrita e pela publicidade. Em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, a sua vez, indica como a questão reverbera em uma sensibilidade do choque, que encontra sua forma estética no cinema, mas que, já na emergência das cidades, redefine os mecanismos psíquicos de processamento das sensações que tomam seus habitantes. Como expressão da autonomização dos sentidos e de uma estrutura de defesa aos constantes estímulos oferecidos pela cidade, o choque oprime o tempo alongado demandado pela experiência (*Erfahrung*), já que impõe o

amortecimento dos estímulos pela recepção consciente, o que inviabilizaria o acesso ao inconsciente e, por consequência, a possibilidade de sedimentação do que foi experienciado como parte do arquivo mnemônico e, portanto, da formação do sujeito. Assim, aquilo que fora processado em consciência se mostra mais por meio de dados afixados na memória, voluntariamente acessados, do que pela possibilidade da memória em sua verve involuntária; trata-se da vivência (*Erlebnis*), que se coloca como estrutura de percepção indicando um aparato que se funda pelo sequenciamento e pela dispensa da relação entre o que é vivido e quem vive, cortando com uma apreensão mimética da vida ordinária que, especialmente situada, poderia virtualmente resultar, pela disponibilidade (de tempo), na experiência e na construção de uma memória a emergir, em algum momento, como aquela involuntária que se deixa ver na obra de Proust. Conclui Benjamin (“Baudelaire” 115): “o fato de o choque ser assim absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de vivência no sentido mais autêntico. E, ao incorporar esse acontecimento diretamente no registro da lembrança consciente, iria torná-lo estéril para a experiência poética”. Atrélada a isso está a atrofia dos gestos, desencadeando uma sensibilidade do choque que encontrará lugar e consequência, entre outros, no telefone elétrico, no click do fotógrafo e na montagem cinematográfica.

Em 1922, não em Paris, mas na São Paulo que firmava sua Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade publica na revista vanguardista *Klaxon* um comentário sobre o filme *Do Rio a São Paulo para casar*. O texto, o primeiro de um conjunto de 19 dedicados ao cinema entre 1922 e 1943, e em 2010 compilados em *No cinema*, apresenta tom irônico referindo-se aos erros técnicos, à importação de costumes dos Estados Unidos da América, à falta de maturidade cinematográfica no Brasil. *En passant*, escreve que “acender fósforos no sapato não é brasileiro” (Andrade, *No cinema* 6). A imagem cinematográfica que Mário destaca é aquela que provoca a reflexão de Benjamin a partir dos temas da reprodutibilidade técnica, ao apontar à atrofia dos gestos:

Com a invenção dos fósforos em meados do século assiste-se à entrada em cena de uma série de inovações que têm um aspecto em comum: desencadeiam com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos. Essa evolução dá-se em vários domínios e é evidente no novo telefone, no

qual o movimento contínuo da manivela nos antigos aparelhos é substituído pelo levantar do auscultador. Entre os inúmeros gestos que serviam para ligar, inserir, acionar, etc., um dos mecanismos consequentes foi o click do fotógrafo. Bastava a pressão de um dedo para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho, por assim dizer, aplicava ao instante um choque póstumo. A essas experiências táteis vieram juntar-se outras, ópticas, como as seções de anúncios num jornal, mas também o trânsito nas cidades. [...]. Assim, a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo. E chegou um dia em que o cinema veio corresponder a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema afirma-se a percepção sob a forma de choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção. (Benjamin, “Baudelaire” 127-128)

O riscar do fósforo, assim, é materialmente posto por Benjamin como o desencadear de uma sensibilidade do choque que na modernidade se radicaliza como forma de percepção. Essa não é, contudo, a única proximidade na reflexão de ambos sobre a nova arte, questão que se impõe a partir de um jogo de atração e repulsão entre as interpretações, e que expressa algo do espírito da arte de vanguarda e do desenvolvimento dos meios técnicos modernos, aparentados que são entre si.<sup>1</sup>

Em ensaio escrito em 1922 e publicado em livro em 1925, “A escrava que não é Isaura”, Mário sugere o conceito de simultaneidade. A partir dele indica a potência da obra em dar forma concomitante a mais de um tempo, o que Susana Scramim associa a uma preocupação de vanguarda:

Para se autodesignar de moderna a literatura deveria demonstrar mais do que uma simples tendência à novidade. Desde as primeiras pesquisas [...] sua proposta era a de criar uma simultaneidade de sentimentos e afecções que pudessem conformar —tanto no sentido de dar forma como no de consolar— uma ansiedade brasileira, um tipo de desordem psíquica

---

1 O Dadaísmo, lembra Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, seria o precursor do choque que, no cinema, se liberta do conteúdo moral que poderia estar contido, por exemplo, no urinol de Duchamp. Se no Dadaísmo o choque se refere ao espanto de atribuir valor de culto a um objeto ordinário, no cinema se converte em recurso formal, pela montagem e sucessão de imagens.

produtiva, o que eu chamaria hoje, em chave nietzschiana, de “angústia” de ser brasileiro. (Scramim 21)

Se a simultaneidade proposta por Mário se refere sobretudo ao tempo histórico, o que leva Scramim a discutir o anacronismo ali presente, em breve passagem o modernista se refere também à sua condição espacial: “Luís Aranha bebeu o universo. Matou tzares na Rússia, amou o Japão, gozou em Paris, roubou nos Estados Unidos, por simultaneidade, sem sair de S. Paulo, só porque no tempo em que ginasiava às voltas com a geografia, adoeceu gravemente e delirou” (Andrade, “Escrava” 249). Embora o autor siga na argumentação temporal da simultaneidade, a referência à espacialidade nos autoriza roubar o léxico para a pensarmos geograficamente.<sup>2</sup>

Neste artigo, buscamos aproximar as considerações de Walter Benjamin e de Mário de Andrade sobre o cinema, mostrando como se desenvolvem, na capital da modernidade e na periferia do capitalismo, simultaneidades (mesmo que do não-simultâneo, como aponta Detlev Claussen) na reflexão sobre a arte que se impõe como sensibilidade moderna. Para tanto, consideramos textos de Mário escritos na década de 1920, atentando a suas crônicas sobre o cinema, mas também a dois ensaios e um romance, *Macunaíma*. De Benjamin, valemo-nos sobretudo de seus escritos sobre o cinema, mas recorreremos também ao crítico como referencial analítico para pensarmos a própria literatura de Mário. As conclusões apontam que embora o ensaísta Mário busque se afastar da influência da *arte como fotografia*, ao sugerir que diferentes artes se constituem por meio de recursos formais diversos, o que em sua leitura afastaria radicalmente uma obra cinematográfica de uma narrativa, é a *arte como fotografia* —na medida em que entendida como sensibilidade estética que se refere tanto à produção quanto à percepção da obra quando da reproduzibilidade técnica— o procedimento que se impõe para a leitura de sua narrativa, produzindo expressivamente algo que se afasta de sua proposta conceitual. No movimento, o autor se aproxima das considerações de Benjamin que, longe de se opor

---

2 Na verdade, a própria concomitância espacial entre Benjamin e Mário não seria de todo impossível. É o que se nota na correspondência do crítico alemão com Erich Auerbach, que o indicou, em 1935, para que ministrasse aulas de Literatura Alemã na Universidade de São Paulo. Por conta de uma troca de logradouro, a missiva jamais chegou às mãos de Benjamin.

aos meios próprios de cada arte, aponta a como a reprodutibilidade técnica —e, por consequência, a sensibilidade formada pelas imagens, resultando em um inconsciente óptico— redefine a estrutura de percepção, colocando a reprodução e o declínio da aura como conceitos analíticos da modernidade, relacionados que estão, de forma concomitante, ao encolhimento da autoridade da experiência arcaica.

### **Cada arte no seu galho**

Em crônica intitulada *Cinema*, Mário defende que ele anuncia uma possível simultaneidade de ordem visual. Seu interesse não é explicar o que seria tal movimento, mas distinguir os domínios do cinema e do teatro. Este se constrói a partir da observação subjetiva e da palavra, enquanto o primeiro:

É mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinematográfica será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. 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 de indicação inicial das personagens, não tivesse mais dizer elucidativo nenhum, seria eminentemente artística e, ao menos nesse sentido, uma obra-prima. É evidente também que um sem-número de qualidades, derivantes dessa qualidade primeira, nobilitariam a obra que imagino. Conseguir-se-ia mesmo a simplicidade dentro da simultaneidade – o que daria à obra de arte cinematográfica um valor expressivo excepcional. (Andrade, *No cinema* 15-16)

Ao defender que a obra cinematográfica deveria se furta da palavra escrita e radicalizar sua elaboração pela simultaneidade de imagens (a sobreposição de temporalidades possibilitada pela montagem), Mário sugere que cada arte deve se valer de seus próprios instrumentos para chegar à forma mais bem elaborada. A questão é discutida pelo autor em “A escrava...”, ensaio em que afirma que o cinema é que foi capaz de levar as demais obras à plena realização, na medida em que, ao apreender as imagens de forma mais realista, teria liberado as demais artes à deformação por meio de seus

recursos formais próprios. Foi a partir do cinema que se percebeu, então, que a pintura deveria ser equilíbrio entre cores, linhas e volume; “deformação sintética, interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida” (Andrade, “Escrava” 294). Isso também acontece com a arquitetura, que teria percebido que sua natureza é o volume, assim como com o teatro, que abandona a ornamentação. A questão não é diferente com a literatura, já que a “descrição literária não descreve coisa nenhuma e cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu” (Andrade, “Escrava” 294). E conclui, afirmando: “cada arte no seu galho” (Andrade, “Escrava” 301).<sup>3</sup>

O movimento analítico de Mário atrai e repele aquele que foi desenvolvido posteriormente por Theodor W. Adorno. Em “Progresso”, o crítico defenderá o uso máximo do desenvolvimento técnico no fazer artístico, considerando que o retorno a formas anteriores teria, inerente a si, um componente reacionário, já que, afastando-se das condições técnicas vigentes, reduziria a potência expressiva do núcleo temporal de verdade da obra. A crítica de Adorno, a sua vez, difere no que diz respeito ao cinema. É o que se lê em outro ensaio, ao mencionar *La notte*, de Michelangelo Antonioni, quando aponta ao caráter antifilmico desta obra: nela, a “concentração de objetos animados”, a mais plausível das técnicas cinematográficas, “é provocativamente eliminada”, o que, “na estática de tais filmes, é mantida como lei negada. O antifilmico desse filme empresta-lhe a força que há em expressar o tempo vazio com olhos vazios”. Ora, “a estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico” (Adorno, “Notas” 102). Se há no cinema a primazia da técnica como seu fundamento, podendo facilmente eclipsar o componente mimético da arte (é uma das críticas à indústria cultural, a pura técnica como mecanismo que oblitera a mimesis), Adorno defende, no caso do cinema, uma recusa desta primazia em defesa da expressão do vazio que a pura técnica provocaria. Assim, a

---

3 Mário se vale aqui de uma expressão popular brasileira: “cada macaco no seu galho”. Ela pode significar, por exemplo, que cada pessoa cuide de sua própria vida, sem palpar sobre as demais. Levando a metáfora às artes, o que quer dizer é que cada fazer artístico teria regras próprias, e não deveria haver, então, a impregnação de traços de uma arte na outra (assim, não deveria existir, conforme exemplo utilizado pelo autor, traços do teatro no cinema).



recusa do máximo uso da técnica, como escolha deliberada, possibilita a expressão mimética das tensões da obra cinematográfica, podendo, portanto, produzir um invólucro capaz de guardar seu núcleo temporal de verdade.

Em Mário, também a questão da mimesis se relaciona à técnica cinematográfica. Uma das potências desta relação é que o cinema poderia trazer as demais formas de arte à plena realização porque, ao apreender as imagens imediatas da “vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra” (Andrade, “Escrava” 294), denuncia o caráter de artificialidade daquelas produzidas corporalmente, tema de seu elogio às artes por ele chamadas de subscientes. João Manuel dos Santos Cunha, ao discutir o cinema na obra de Mário, sugere que nele o modernista encontra uma arte mimética por sua possibilidade de captar o real. Talvez o problemático da leitura de Cunha seja o fato de tratar a mimesis como imitação direta, e não como representação (*Darstellung*) do objeto mimetizado no objeto que produz, cujo movimento mimético seria justamente o de captura da gestualidade daquilo que se mimetiza, ainda que isso se dê por fora de qualquer componente realista, e se coloque, então, como um “impulso de mimetismo, como el impulso, por así decir, de convertirse a sí mismo en la cosa o de que la cosa se convierta en un sí mismo que está frente a uno”, como sugere Adorno (*Estética* 142). Seja como for, essa relação imediata com o real é o que se coloca na crítica de cinema de Mário que, ao sugerir que a câmera poderia apreendê-lo com maior perfeição, libera as demais artes à experimentação subsciente. Nesse sentido, o cinema rompe com a obrigação anteriormente atribuída à pintura e à prosa, a de responderem ao realismo, possibilitando, então, uma estética da deformação que cobra espaço nas vanguardas das primeiras décadas do século xx.<sup>4</sup>

O argumento de Mário desenvolvido na década de 1920 se assemelha a questões propostas por Baudelaire. No *Prefácio interessantíssimo* escrito aos poemas de *Paulicéia desvairada* lemos:

---

4 A discussão contemporânea das imagens vem mostrando o caráter de artificialidade também das artes produzidas pela câmera. Uma das vertentes da crítica ao suposto realismo se refere ao enquadramento, que pode obliterar o demais ao priorizar um recorte (Didi-Huberman), outra à perda do contexto e a da manipulação do sentido das imagens, o que demandaria a legenda como forma de compreensão em seu tempo/ espaço (Sontag, *Ante el dolor*).

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas [...] foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. (Andrade, “Paulicéia” 64-65)

A passagem, que ecoa a diferença entre o Belo eterno e o Belo das coisas mundanas apresentada por Charles Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna*, indica o caráter de artificialidade das artes, a possibilidade expressiva pela recusa do realismo, por meio da faculdade da imaginação. A questão retorna em “A escrava...”, ao defender que cabe às artes o realismo psíquico, uma forma expressiva que partiria da faculdade mnemônica do sujeito, e aparece ainda em sua crítica ao filme de Robert Wiene, *Gabinete do Dr. Caligari*. Nessa crônica o autor reafirma a deformação, relacionando-a a uma teoria da modernidade:

Isso traz à baila um dos problemas mais importantes da *modernidade*. Eu justifico o emprego da deformação sistemática, tal como a usam expressionismo, futurismo, etc., para exprimir a fantasia dum louco. Essa utilização se justifica porque tais deformações, sob o ponto de vista vital, são inegavelmente alucinatórias. [...] A objetiva visual jamais nos deu o bandolim fracionado de Picasso ou as confetizações de Severini. Questão de ângulo de vista. O que nós buscamos e vemos numa obra de deformação não é a representação realístico-visual do mundo exterior, senão equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim. (Andrade, *No cinema* 28)

As pinturas de Picasso e Severini teriam produzido efeitos que a câmera fotográfica não lograria, já que esta capta, pelo instrumento técnico, mas não pode deformar. A literatura, por outro lado, “não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma [...]”. O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo” (Andrade, “Escrava” 273). O eco baudelairiano é evidente. O elogio que Baudelaire fizera a Constantin Guys dizia do fato de que este, com sua concepção de arte mnemônica, antes que plasmar o real o

submetia a um despótico processamento do sujeito. Assim, ao abandonar o modelo vivo do retrato e pintar a partir das imagens gravadas na memória, o pintor traduziria o mundo como por ele processado, a partir de traços elementares, demandando, com isso, que o apreciador de sua obra fosse um tradutor da tradução que o pintor realizara do real. Afasta-se, portanto, de um componente realista na pintura (também na poesia), colocando em seu lugar a abertura à arte marcada pelo inconsciente, mnemônica. O conceito de subconsciente, em Mário, a isso se aproxima:

Embora o homem seja eminentemente social, um coletivo de almas a bem dizer não existe. O número dois em se tratando de seres pensantes é criação conciliatória e falsa. Mesmo num convento à hora de matinas jamais haverá 5 monges adorando Deus. Sob o ponto de vista do caráter da adoração há na realidade I, I, I, I e I monges. Cada I adora Deus a seu modo. Dizem que o excesso de personalidade de certas obras modernistas é consequência ainda do Romantismo. Não é. É resultado da evolução geral da humanidade. Desde os primeiros tempos sabidos a personalidade não deixou de transparecer cada vez mais evidente. E o próprio fato de nossa poesia ser subconsciente, equilibra o excesso de coeficiente individual que porventura grite em nós. (Andrade, “Escrava” 313)

Não há, neste grupo de monges que adoram a Deus, uma isotopia do indivíduo, ou seja, a possibilidade de uma substitutibilidade que faria dos monges um coletivo grupo de cinco. Há, isso sim, cinco monges que, nutridos de subjetividade, adoram cada um a seu modo. É evidente no excerto que os religiosos aparecem como metáfora do artista, e a defesa que transparece é precisamente a da arte como uma criação que, partindo da singularidade do artista, é composta por uma esfera mimética de processamento do mundo, por Mário chamada de subconsciente.

É nesta direção que a crítica de Baudelaire à fotografia está calcada, já que, para o poeta francês, ela impossibilitaria a estilização do mundo, a partir do processamento mnemônico, na produção da obra de arte. Baudelaire estava, lembra Hugo Friedrich, interessado nos experimentos do *surnaturalisme*, “uma arte que ‘desobjetiva’ as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela ‘luz mágica’ que aniquila sua realidade no mistério” (Friedrich 56). Embora Benjamin,

em *Pequena história da fotografia*, assuma postura menos marcada que a de Friedrich, afirmando que Baudelaire não seria tão avesso à fotografia, o que interessa é a recusa do poeta ao realismo e a defesa da arte como deformação, temas presentes igualmente em Mário de Andrade.<sup>5</sup>

O que talvez não tenha sido reconhecido pelo ensaísta Mário —algo também ausente em Baudelaire, que não pôde testemunhá-lo— é a potência da fotografia que, pela deformação, recusa o realismo. É o que sugere Benjamin ao pensar em um inconsciente óptico que poderia acessar, pelos mecanismos da câmera fotográfica —o retardador, a ampliação—, aqueles gestos que a vida na cidade atrofiara por causa da redução da multiplicidade de movimentos a apenas um.

Como visto, Benjamin mostra como, a partir da invenção do fósforo, os gestos necessários para a efetuação do fogo foram se reduzindo a um único movimento, cujo desencadeamento já não pode ser acompanhado pelo olho humano, o que teria se acentuado com o desenvolvimento técnico tanto do telefone elétrico quanto do cinema. Ora, se o desenvolvimento técnico da modernidade produz uma atrofia dos gestos, coloca-se também uma possibilidade, pela técnica então desenvolvida, de ver algo que esta atrofia havia privado ao olhar. Na medida em que já não é perceptível a gestualidade corporal para a produção do fósforo, como tampouco o movimento dos passos dos transeuntes que se locomovem em massas, a câmera engendra recursos de apreensão que poderiam acessar aquilo que ao olho nu está vedado. A fotografia revela “aspectos fisionômicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis” (Benjamin, “Pequena história” 55).

A fotografia, assim, pode modificar a escala de percepção do olhar, tanto ao voltar-se ao microscópico, que se vê ampliado, quanto ao reduzir o macroscópico, que antes não podia ser captado, o que produz um efeito de deformação do real ao apresentar aos olhos, pelo recurso técnico, aquilo que não poderia ser acessado fora dessa manipulação de escala. Igualmente,

---

5 Como nota Friedrich, na escrita de Baudelaire se vê um processo de controle formal do texto, na esteira de Allan Poe. O movimento de Mário é outro, adotando o verso livre, sem forma anterior; aproxima-se assim da angústia à qual Scramim se referia, entendendo o verso livre não como mera ausência de forma, senão como construção ligada à sonoridade.

há na fotografia uma recusa do realismo que se expressa pela fantasmagoria do urbano, como Benjamin nota em *Atget* e na emergência de uma cidade surrealista vazia, comparando-a a cenário de romances policiais, privilegiando o mistério de seus objetos ao capturar cenários inabitados. Há na arte técnica, portanto, a possibilidade de se pensar na deformação, mas isso se dá por meio de um recuo do realismo que lhe seria, em princípio, característico. É este o elogio de Benjamin a *Atget* —sobre algo que parece não ter sido percebido por Baudelaire, tampouco por Mário—: teria ele rompido com o retrato de estúdio —que mantém a estrutura da pintura e, conseqüentemente, o componente aurático<sup>6</sup> que lhe era inerente —e radicalizado um processo fotográfico da cidade que autoriza uma sensibilidade do vestígio—. *Atget*, afinal, “procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se” (Benjamin, “Pequena história” 63). Na recusa do realismo que se expressa pela fantasmagoria, a ruína —aquilo que já não é, mas que ali ainda se mantém— se coloca como potencialidade expressiva da modernidade. Sua virtualidade é a deformação.

## Cinema e teatro

A posição de Mário sobre a relação entre cinema e teatro é formal. Ao cinema faltaria a exploração do potencial do recurso técnico, a câmera. Com isso não está propondo que o cinema deveria ser tecnicista, pura técnica, mas afirmando que a técnica seria própria do cinema. Defende que a câmera, por um lado, não é suficientemente explorada nos filmes e,

---

6 No ensaio “Pequena história da fotografia”, ao comentar um retrato da infância de Kafka, Benjamin mostra como ainda havia nele um componente aurático, relacionado à postura assumida pelo infante no estúdio, a de levantar os olhos e responder ao olhar daquele que o mirava, assim como pelo retardamento do processo técnico de captura fotográfica, que mantinha alguma proximidade com a postura dos modelos pictóricos. Com o desenvolvimento técnico que encontra no cinema a sua radicalidade, contudo, a aura do objeto, este aparecimento único de algo distante, como que encontra o seu declínio: “Se virmos como traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involontaire* elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenômeno do ‘declínio da aura’. Aquilo que se sentia como o lado inumano, e mesmo mortal, da daguerreotipia era o olhar para dentro do aparelho (e durante muito tempo), uma vez que o aparelho absorve a imagem do homem sem lhe devolver o olhar” (Benjamin, “Baudelaire” 143).

por outro, quando o é, falta-lhe impulso mimético. Ao referenciar filmes dos Estados Unidos da América, encontra excesso de ofício e falta de técnica, aquela que compreende como o *metier*. Ao passo em que o ofício seria a pura técnica, cita Mário a Lalo em crônica de 1928, o *metier* seria o domínio técnico tratado de forma viva, adaptado, como “a consciência integral de todas as relatividades de cada valor artístico, compreendidas as mais sutis que o ofício não pode ensinar porque mudam a cada situação e cada personalidade” (Lalo in Andrade, *No cinema* 33). Este *valor artístico* seria encontrado nos filmes europeus, mas neles faltaria o domínio técnico, permanecendo a meio caminho de uma boa realização. A crítica de Mário se centra, então, na constatação de que sobra tecnicismo aos filmes americanos, enquanto lhes falta impulso mimético; e, embora haja impulso mimético nos filmes europeus, falta-lhes técnica. Caberia à arte, então, um jogo entre técnica e mimesis para a sua efetivação expressiva. É em razão da falta de uma combinação equilibrada, rubricada como *metier*, que o autor afirma, em crônica de 1922, que “a cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte” (Andrade, *No cinema* 17).

A crítica de Mário ao tecnicismo presente nos filmes dos Estados Unidos da América se volta sobretudo à presença de formas teatrais no cinema —a voz e a câmera fixa, principalmente—, o que impossibilitaria o bom aproveitamento do instrumento (que, nos anos 1920, era ainda muito pesado, fazendo com que fixa fosse mais operacional). Na concepção de *cada arte no seu galho*, o que funda o cinema é o aparato técnico e, para sua boa forma, é este recurso que deve ser explorado, e não a atuação propriamente, que corresponderia ao teatro. Susan Sontag, ao criticar um texto de Panofsky, sugere que

A história da arte cinematográfica é, com frequência, tratada como a história de sua emancipação dos modelos teatrais. Primeiramente, da “frontalidade” do teatro (a câmera estática reproduzindo a situação do espectador de uma peça, fixo em sua poltrona); em seguida, da atuação teatral (gestos desnecessariamente estilizados e exagerados – desnecessários porque agora o ator podia ser visto em *close-up*). (Sontag, “Teatro e filme” 108)

A esta diferença que considera simplista, Sontag aponta aproximações do cinema ao teatro e vice-versa. Seu ensaio, contudo, é dos anos 1960, quando

a nova arte já não era assim tão nova. Nos textos de Mário de quatro décadas antes, os problemas são mais recentes, e são as críticas apontadas por Sontag como simplistas que estão colocadas. Ele critica, em 1923, a “objetiva fixa, anticinematográfica, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema” (Andrade, *No cinema* 27), sugerindo em seu lugar, escreve em 1928, a economia dos gestos e a câmera móvel, que produz “efeitos prodigiosos” (Andrade, *No cinema* 32). Elogia, ainda em 1922, a redução da fala, quando comenta que, ao optar por uma escassez de diálogos, “von Stroheim acabou com os palavrórios fatigantes que quebram a unidade da ação. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres” (Andrade, *No cinema* 20), o que difere do cinema frequente dos Estados Unidos, já que “os americanos só têm decaído a esse respeito. As últimas fitas importantes aparecidas estão cheias de dizeres, muitas vezes pretensiosamente líricos ou cômicos. É já um vício” (Andrade, *No cinema* 16).

Mário critica dois pontos: o primeiro fala da presença de recursos teatrais no cinema no que se refere à visão, o segundo à audição. Sobre o primeiro, uma questão importante na leitura de Benjamin, no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, é a natureza da obra de arte nesta era. Como lembra o autor, o que há de novo não é a reprodução da obra, e sim a reprodutibilidade (o potencial de ser reproduzida como algo que lhe é inerente) passar a ser intrínseca ao objeto, perdendo então a aura, o estatuto de autenticidade. Isto se liga, por um lado, à libertação da mão na produção do objeto (o click da máquina é guiado pelo olho) que, ao ser reduzida a um único toque, acaba por eliminar o pressuposto de uma autenticidade atribuída pelo artista que a assina, já que sua composição se dá antes pelo aparato técnico do que pelo traço do pintor. Um dos problemas englobados pela questão é a relação entre o todo e as partes. Se o pintor, sugere Benjamin, coloca-se a uma distância do real (como o curandeiro, que se coloca em relação a todo o corpo daquele que cura), o operador, a sua vez, o penetra (como o cirurgião, que, com um bisturi, tangencia apenas a parte debilitada), sendo posteriormente, como montador, responsável pela composição dos fragmentos reordenados. No movimento da perda da unidade no momento da composição da obra expressa-se o problema da aura:

A mais pobre representação provinciana do *Fausto* tem sempre sobre um filme do *Fausto* a vantagem de estar na situação de concorrência ideal com

a estreia da peça em Weimar. E tudo aquilo que, à boca do palco, possamos recordar do conteúdo tradicional, perdeu o valor diante da tela – a saber, que Mefistófeles representa o amigo de juventude de Goethe, Johann Heinrich Merck, e coisas semelhantes. (Benjamin, “Reprodução técnica” 15)

O que perde seu lugar na passagem do teatro ao cinema é a possibilidade aurática de que o objeto estético diga algo único àquele que o contempla. A isso se relaciona o fato de que a arte, ao ser composta pelo aparato, e não pela mão, já não poderia mais ser pensada a partir dos conceitos de original/cópia, uma vez que, intrinsecamente reproduzíveis, estaria ausente a diferença entre uma ou outra impressão da mesma imagem, ou uma ou outra exibição de uma película. Por outro lado, a questão se refere, também, ao efeito estético da obra e à forma como se redimensiona o fazer artístico. Benjamin se vale precisamente da diferença da atuação dos atores de cinema e teatro para apresentar a questão: ao mesmo tempo em que o ator teatral se apresenta ao público por meio de seu próprio corpo, o de cinema atua para a câmera, sob o resguardo do operador. Assim, “o trabalho do ator fica sujeito a uma série de testes ópticos” (Benjamin, “Reprodução técnica” 26) que rompem com o sequenciamento da ação, já que a montagem aceita que se interconectem filmagens de diferentes momentos, o que resulta na potencial redução dos gestos, já que o aparelho técnico pode, por meio dos recursos de aproximação e afastamento, dar destaque a algo que, no teatro, só seria visível em sua presença no palco. “À obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica e mesmo dela resultando”, como seria o cinema, “nada se opõe de fato tão decisivamente como o teatro”:

[no cinema] são elementares necessidades da maquinaria que decompõem o jogo do ator numa série de episódios montáveis. Trata-se sobretudo da iluminação, cuja instalação obriga a filmar um episódio, que surge na tela como uma sequência veloz e unitária, numa série de imagens distintas, processo que no estúdio por vezes se pode prolongar por várias horas. Isso para não falar de montagens mais evidentes. Assim, o salto de uma janela pode ser filmado no estúdio do alto de uns andaimes, mas a fuga que se lhe segue poderá ser filmada em exteriores daí a semanas. (Benjamin, “Reprodução técnica” 28-29)



O que está em jogo é, pois, que no cinema é a câmera, e não o ator, a responsável pela demarcação da gestualidade. Daí que Mário, em sua defesa de que cada arte deveria chegar às condições formais máximas de suas possibilidades técnicas, defenda um corte radical com o teatro, o que se expressa pela recusa, no cinema, da fala — característica do ator de palco —, assim como da câmera fixa — estrutura de percepção do espectador teatral —. O que aparece como tecnicismo para Mário não é, portanto, a utilização do recurso técnico como meio do fazer estético, mas sim a presença de formas que não responderiam à natureza da obra, a exemplo da fala, que buscaria provocar um convencimento pelo texto e não pela montagem. A crítica ao tecnicismo em Mário, portanto, diz sobre a utilização de recursos de convencimento do público que seriam utilizados de forma extrínseca ao demandado pela forma estética do objeto; no caso do cinema, o que estaria vinculado ao tecnicismo seria o som, que atrapalharia a dinâmica das imagens.

A relação entre cinema e som é apresentada tanto por Benjamin quanto por Adorno e Horkheimer. Em sua *Infância berlinense: 1900* o primeiro, ao comentar os panoramas imperiais frequentados na Berlim da passagem do século XIX ao XX, escreve que nestes protótipos do cinema não havia sincronização musical:

no Panorama Imperial não havia música, que torna as viagens no cinema tão cansativas. Havia um efeito insignificante, de fato perturbador, que a mim me parecia superior à música. Era um toque de campainha, que soava poucos segundos antes de a imagem desaparecer num salto, para, depois de um intervalo, aparecer a seguinte. (Benjamin, “Infância” 73)

Se se vê na passagem uma pré-história do choque cinematográfico, o crítico não deixa de apontar para como essa sensibilidade, a dos panoramas imperiais, findava nas primeiras décadas do século XX: no panorama imperial a visão poderia, pelo aviso sonoro, se preparar para a mudança da imagem — congelada, fotográfica —; na montagem cinematográfica, ao contrário, este preparo prévio é subtraído, e a sincronização entre imagem e som, antes de servir como sinal de alerta, passa a ser a produtora de um efeito de totalização dos sentidos.

É esta a direção na qual seguem Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*:

O prazer com a violência infligida ao personagem transforma-se em violência contra o espectador, a diversão em esforço. Ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como estímulo; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga. (Adorno e Horkheimer, *Dialética* 114)

Há, pois, um mecanismo de regressão da percepção nesta esforçada (e cansativa) submissão aos estímulos da exibição cinematográfica, potencializada pela sincronização entre imagem e som. Também Mário criticará a sincronização, por meio da imagem do fonógrafo, como destaca em crônica de 1930:

o fonógrafo tem, pois, uma sonoridade toda especial, que pode produzir timbres diferentíssimos. Ninguém escutando uma peça pra canto registrada por um fonógrafo dirá que é uma pessoa que está cantando. O timbre é parecido, no caso, com voz humana, porém não é diretamente essa voz. (Andrade, *No cinema* 42)

O que se esboça, contudo, não é a crítica ao fonógrafo por falsificar o que seria a voz aurática do cantor, e sim a ideia de que há formas técnicas que respondem a sensibilidades específicas e que não devem ser misturadas, fazendo com que cada arte (o cinema) e cada veículo de circulação estética (o rádio) assumam sua potência máxima ao radicalizar o efeito no qual se constitui. O fonógrafo, então, “é essencialmente um instrumento de lar. [...] É certo que os processos modernos aumentaram formidavelmente o poder sonoro da fonografia, mas nem por isso ela perdeu as suas exigências essenciais de ambiência” (Andrade, *No cinema* 43). Desenha-se novamente a posição de que cada meio pertence a seu espaço, não devendo adentrar à esfera de outro. O cinema é o ambiente da captação imagética, o que não depende da fala/som, mas sim das imagens que, pela montagem, produzem uma simultaneidade que não se dá por recursos verbais de explicação, senão pela construção imagética propriamente, ao poder apresentar mais de uma temporalidade de uma só vez. Trata-se, pois, da simultaneidade visual à qual Mário havia se referido, a “objetivação de um conjunto de pontos de vista em função de um fato ou de uma situação especial, de forma tal que a sucessão rápida reproduza o ‘sentimento complexo da vida’” (Cunha 234).

Sobre o fonógrafo, ele deveria manter-se fora das salas de cinema; a sonorização ficaria a cargo da orquestra. A crítica ao fonógrafo como instrumento musical não é tão peremptória como a que faz à sincronização de áudio e imagem nas películas sonoras, mas se constitui pelo fato já visto de que este seria um instrumento de ordem privada. O cinema, por sua vez, seria de ordem pública, exibido em salas coletivas, demandando uma apreciação que se afasta do ambiente da casa. E a orquestra —utilizada para camuflar o ruído da aparelhagem cinematográfica— também responde à sensibilidade externa, de ordem pública, “cosa característica dos ambientes de divertimento pra fora do lar” (Andrade, *No cinema* 43).<sup>7</sup>

O que há de interessante na defesa que Mário faz do cinema como apreciação coletiva é o próprio estatuto da arte na reproduzibilidade técnica. O declínio da aura, para Benjamin, relaciona-se ao encolhimento do valor de culto e à hipertrofia do valor de exposição. Segundo o que diagnostica sobre a consolidação da modernidade, encolhe a recepção contemplativa, que respondia ao valor de culto, individualizado, e coloca-se a exibição coletiva como forma de apreciação relacionada à recepção tátil, presente também na arquitetura. O que está em jogo na leitura de Benjamin é, novamente, a percepção. Como forma de compreender a modernidade, interseccionando em sua crítica as atividades laborais, as formas estéticas e a subjetividade danificada demarcada pela vivência (*Erlebnis*), rubricadas pelo choque, são as massas que o autor destaca na leitura da obra de Allan Poe, encontrando a autonomização dos sentidos na poesia de Baudelaire. Trata-se de pensar como a forma artística pode expressar uma nova sensibilidade que a moderna técnica impõe.

### **Mário contra Mário (a partir de Benjamin)**

Como assinalado, embora publicado em livro apenas em 1925, Mário escreveu “A escrava...” em 1922. Nos últimos dias de 1924, contudo, redigiu breve posfácio no qual sublinha:

---

7 Cunha desenvolve a questão tomando poemas publicados em *Clã do Jabuti*, especialmente *Carnaval Carioca*, a partir do qual aponta para um processo de “dessacralização”, nos versos, que responde à montagem, ao partir de um evento público e urbano, a folia do Momo.

Confesso que das horas que escreveram esta *Escrava* em abril e maio de 22 para estas últimas noites de 24 algumas das minhas ideias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível que morram também. Outras fracas desimportantes então, engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram. Que aconteceu? Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. *Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em abril de 1922.*<sup>8</sup> (Andrade, “Escrava” 333)

O léxico denuncia uma das ideias que teria sofrido a morte. Se em 1922 um texto jamais poderia ser fotografia de algo, pois ela responderia a uma forma realista de captação ao passo em que o texto se ligaria ao universo do subconsciente e da artificialidade deformadora, nas últimas noites de 1924 ele chama seu escrito de fotografia de 1922. Coloca-se, então, a noção benjaminiana da *arte como fotografia*: na medida em que a sensibilidade moderna é a da imagem, esta deixa de responder exclusivamente àquelas captadas pela câmera e passa a se colocar, isso sim, como estrutura de percepção privilegiada, autonomizando a visão em detrimento do recalçamento dos demais sentidos.

Ao analisar a obra de Horacio Quiroga, Beatriz Sarlo dá uma pista interessante sobre essa questão, ao se afastar das leituras que colocam o escritor rio-platense no lugar de um romantismo tardio, sugerindo que

La hipótesis de que sería posible pasar de la bidimensionalidad y la repetición a la tridimensionalidad y el fluir del tiempo, proviene de una analogía que, hacia atrás en el proceso tecnológico, se apoya en la fotografía: si es posible captar lo real tridimensional en una superficie plana, se podrá liberar a esa superficie de su inmovilidad primero (y esto lo demostró el cine) y de su cárcel de repetición temporal luego (y éste es el presupuesto técnico-ficcional de los cuentos de Quiroga) [...]. Su narración opera *como si* fuera posible que el cine, técnicamente, pudiera realizar la fantasía de sus espectadores (o de sus protagonistas): mezclarse con la vida, continuar en la escena real las pasiones de la escena filmada. (Sarlo 28)

---

8 Nossa ênfase.

É pelo procedimento técnico proveniente do cinema que Sarlo encontra um componente vanguardista que se afasta do romantismo (pelo retorno à natureza presente em sua estética) e coloca no lugar a produção das imagens da natureza no quadro das vanguardas. As obras de Mário e Quiroga são das mais diversas, e, ainda quando se pensou em um retorno do brasileiro à natureza e ao indigenismo, a discussão não se constituiu propriamente na ideia de regresso, senão, comenta Eduardo Sterzi, de perversão das formas adotados pelos românticos nacionais. Já em *Paulicéia Desvairada*, de 1922, em Mário é a invenção de São Paulo como metrópole o que se nota. Mas, na esteira de Sarlo, caberia considerar até que ponto não seria a sensibilidade cinematográfica o que impulsiona a sensibilidade modernista também de Mário.

Em seu comentário sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Benjamin aponta à presença de uma série de elementos provenientes da reprodutibilidade técnica no romance de seu contemporâneo:

Es verdad que pocas veces se ha narrado de esta manera [como faz Döblin], pocas veces olas tan altas de suceso y reflejo han puesto en duda la comodidad del lector, nunca la espuma del idioma verdaderamente coloquial ha empapado tan hasta los huesos. Pero no hubiera sido necesario oponer para ello con términos del arte, hablar de “dialogue interieur” o remitir a Joyce. En realidad, se trata de algo muy distinto. El principio estilístico de este libro es el montaje. En este texto van cayendo como nieve los impresos de la pequeña burguesía, las historias de escándalos, las desgracias, los sucesos de 1928, las canciones populares, los anuncios. El montaje hace estallar la “novela”, tanto en el armado como en lo estilístico, abriendo nuevas posibilidades muy épicas. Sobre todo en lo formal. El material del montaje no es para nada uno cualquiera. El montaje verdadero se basa en el documento. En su fantástica lucha contra la obra de arte, el dadaísmo se alió, a través del montaje, a la vida cotidiana. Fue el primero, aunque de manera insegura, que proclamó la autocracia de lo auténtico. El cine, en sus mejores momentos, amagó con acostumbrarnos al montaje. Aquí por primera vez se volvió útil para la épica. Döblin confiere autoridad al suceso épico en virtud de los versos bíblicos, las estadísticas, las letras de las canciones de moda. Ellos se corresponden con los versos formularios de la vieja épica. (Benjamin, “Crisis” 71-72)

Evidentemente, Benjamin não está sugerindo que a obra romanesca de Döblin tenha se convertido em fotografia (ainda que, posteriormente, tenha sido adaptada à televisão e ao cinema). Mas é a *arte como fotografia*, como sensibilidade moderna, a sua vez, o que lota as páginas do romance de uma experimentação estética que, não fosse na era da reprodutibilidade técnica, não seria viável. Não estranha, então, que o próprio Benjamin, embora não tenha escrito roteiros de cinema (ainda que, sim, uma série de narrativas radiofônicas, também fruto da reprodutibilidade técnica, compiladas no volume *A hora das crianças*), dê tantas pistas de uma estética cinematográfica em sua própria escrita. É o que destaca Susan Buck-Morss:

Benjamin no tomaba fotografías. Proporcionó imágenes para sus textos sólo en unas pocas ocasiones. Nunca trató de escribir un guión de cine. En cambio, procedió miméticamente: internalizó la tecnología de la cámara y del cine en el medio tradicional de la escritura [...]. Benjamin imitaba al camarógrafo. Las características más distintivas de su escritura – la construcción de imágenes a partir de fragmentos verbales, el foco puesto en el detalle, la yuxtaposición de extremos, la sucesión discontinua e independiente de partes – tenía una enorme deuda con las técnicas cinematográficas. Sus “constelaciones” estaban construidas de acuerdo con principios que las hacían análogos al ensamblaje de “células de montaje” en los filmes de Sergei Eisenstein. Llegó tan lejos en su uso del montaje que incluso contempló la posibilidad de construir su Proyecto de los Pasajes enteramente a partir de yuxtaposición de citas fragmentarias de fuentes decimonónicas [...]. Es escritura de imágenes sin imágenes, “historia ilustrada sin fotografías”. El efecto sobre el lector es extraño: crea imágenes en la mente que son a la vez familiares y sorprendentes, concretas y remotas. (Buck-Morss 74-75)

Não se trata, portanto, de uma relação prática e direta com a câmera como recurso de captação de imagens, senão de mimetizar uma sensibilidade que é redefinida pela *arte como fotografia*. Em Mário de Andrade há ecos da problemática, e uma das possibilidades de acompanhá-los é a partir do *Prefácio interessantíssimo* escrito à *Pauliceia Desvairada*, no qual o autor aponta à divergência entre os versos melódico e harmônico:

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.

Ora, se em vez de unicamente usar verso melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.

[...]

Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo:

“Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. (Andrade, “Paulicéia” 67-68)

Ainda que a defesa que Mário faz da emancipação do signo seja construída a partir da música, caberia considerar, como hipótese,<sup>9</sup> a possibilidade de que, nela, esteja também guardada uma construção a partir da imagem cinematográfica. Pela referência à elipse da enunciação, coloca-se a virtualidade de uma imagem que se produz pela faculdade mnemônica do leitor. Essa leitura, evidentemente, não é cinematográfica na forma como Mário a encarava, por não apresentar uma concepção realista que as imagens produzidas pela câmera teriam, mas o é no sentido de que cada palavra guarda em si, pela elipse, uma sentença inteira. Em termos de sensibilidade cinematográfica, não parece equivocado supor que se trata de um movimento no qual cada palavra é enunciada pela câmera e se coloca, então, como imagem. Mas, não havendo a totalidade que a câmera produziria ao fixar a cena, caberia ao espectador mobilizar em seu acervo mnemônico uma imagem que pudesse responder à palavra enunciada, antes que a montagem do poema apresentasse a palavra seguinte — pela cena subsequente imposta pelo choque, no caso do cinema — e a nova imagem se colocasse.

---

9 A hipótese de uma teoria da imagem, em Mário de Andrade, vem sendo pensada por outros pesquisadores, ainda que de forma inicial; um exemplo é o trabalho de Sterzi, que, como o próprio autor sugere, se trata mais da elaboração de uma pergunta do que da conclusão de uma resposta.

Mas, no texto de 1925, Mário sugere que apenas a música e a mímica teriam chegado ao patamar de arte total. Está em jogo, então, o caráter mimético da linguagem, aquilo que, de acordo com Benjamin, estaria marcado por uma possibilidade de aproximação —como semelhança não-sensível— ao objeto, ao dar-lhe forma não pelo signo, mas pela possibilidade de alegorizar a palavra: “Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artifícios de linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulações de sentido, desfilam como coisas à espera de serem alegoricamente exploradas” (Benjamin, *Drama trágico* 224). A alegoria em sua esfera conceitual moderna, procedimento de construção de imagens identificado por Benjamin no estudo sobre o Barroco alemão, se radicaliza nas vanguardas das primeiras décadas do xx.<sup>10</sup> Essas vanguardas são, contudo, irmanadas à fotografia, pela sensibilidade imagética da modernidade —o que se relaciona à construção e à fusão das imagens, como no surrealismo—, mas também pela fragmentação de uma totalidade que se desfaz, deixando apenas ruínas. Daí que seja a fragmentação e a ruína que deem forma ao projeto inconcluso das *Passagens*, provocado que foi pela sensibilidade técnica, assim como pelas vanguardas: trata-se mais que nada de uma obra construída por imagens que chegam a ser propostas como teoria da História, sob a rubrica de imagem dialética.

A possibilidade epistemológica das imagens dialéticas, em Benjamin, se refere à potência de encontrar, no congelamento das constelações históricas, as forças concorrentes que se tensionam no presente. Assim, o método se refere não exatamente à imagem como fotografia apreendida pela câmera, senão à leitura do texto como imagem. Se a câmera fotográfica captura algo de forma estática, é o cinema que leva a potência da fotografia ao máximo, ao a colocar em movimento, e é a montagem, como método cinematográfico, o que possibilita, também, a teoria do conhecimento de Benjamin: não se trata tanto do movimento da ação —como no vídeo, desenvolvido décadas depois—, senão do sequenciamento de fotogramas que produzem o movimento da cena e, principalmente, da montagem como fundamento da produção de algo que deixa de ser estático e se constrói pela sobreposição de

---

10 É precisamente a vanguarda aquilo que dá a possibilidade de cognição da alegoria no Barroco, daí a presença já no livro de 1928 de um prelúdio da teoria benjaminiana do conhecimento que se efetivará no projeto das *Passagens* (ficheiro N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso) e nas teses *Sobre o conceito da História: o conceito de agoridade* (*Jetztzeit*).



temporalidades: a simultaneidade. Este jogo entre montagem e sobreposição, por definição deformador do real, quando lido pela chave da imagem dialética, potencializa a aproximação das esferas em princípio antagônicas, podendo trazer o obnubilado ao seu agora da cognoscibilidade.

Voltando à elipse em Mário, a leitura de uma nova frase elíptica que se encontra no mesmo verso é condicionada pela leitura da frase elíptica anterior, pois há um sequenciamento das imagens que o poema vai provocando e é por esse sequenciamento —dado pelo autor— que o efeito vai se produzindo, já que não há, por exemplo, descrição que guiaria o leitor, mas composição que impõe a nova imagem faltante. Há, pois, algo do fundamento da imagem cinematográfica, elíptica e que produz o efeito pela montagem, o que se denuncia na poesia harmônica proposta por Mário. Desse modo, coloca-se também um novo protocolo de leitura:

não quer os detalhes, mas não se furta em indicar os caminhos, espalhar fragmentos, revelar ‘pedaços de cinema’: ao narrador modernista só não interessam as minúcias naturalistas. O leitor que também seja moderno e, preenchendo os claros com sua imaginativa, monte seu filme. (Cunha 314)

O estudo de Cunha se refere a *Amar, verbo intransitivo*, romance de 1927 no qual destaca mecanismos da forma cinematográfica: não apenas a montagem e a simultaneidade, mas também uma construção narrativa em quadros. Um ano depois, em 1928, Mário publica a rapsódia *Macunaíma*. É deste mesmo período, vale destacar, sua relação mais direta com a câmera fotográfica. Telê Ancona Lopez discute a viagem que o autor fizera ao Norte do país, em 1927, onde, com uma câmera Kodak, empreendeu um intenso trabalho de captura fotográfica. Há, por um lado, a relação direta estabelecida por Mário com a câmera; e, por outro, a possibilidade de imagem dialética, como epistemologia benjaminiana, que nos possibilita ler uma passagem de *Macunaíma* na qual a *arte como fotografia* se radicaliza:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d’água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia

d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

— Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifava toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

— Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (Andrade, *Macunaíma* 49-50)

A sobreposição de imagens mostra uma hierarquia racial que se expressa fora do realismo. Mas falta, na cena, um procedimento narrativo que leve de um polo ao outro, o que sugere um mecanismo formal de sobreposição que vem do cinema. Não há em termos narrativos uma descrição do processo de sair de uma tonalidade de pele e assumir outra, senão um corte radical que aponta a montagem cinematográfica para que se saia de um estado corporal de negritude e se possa assumir, no mesmo momento, um de branquitude. Por mais sobreposta ao real que seja a proposição defendida por Mário sobre a literatura em “A escrava...”, se não se valesse de uma sensibilidade de captura visual da imagem a cena perigaria cair na inverossimilhança, já que não aponta para os mecanismos necessários para o desenrolar da mudança étnica. Sendo ele perpetrado pela sensibilidade da câmera, contudo, são desnecessárias as explicações, já que ela produz um efeito de montagem —de corte e sobreposição— que recusa explicações verossímeis por se constituir em um pressuposto de salto temporal que se dá pelo afrouxamento da cronologia.

Assim, poderíamos retornar ao tema da simultaneidade visual à qual Mário se referiu anteriormente: pela montagem das imagens, coloca-se como possibilidade a supressão de um tempo progressivo-linear, já que o recurso da câmera pode fazer saltar, mas também atrasar, voltar ao pretérito, produzir duas sequências temporais simultâneas que se vão mostrando, ora uma, ora outra, sem adentrar à linearidade temporal. O efeito provocado pela sensibilidade cinematográfica não parece ser tanto o da deformação da imagem —que havia sido sugerido por Mário como expressão estética da modernidade—, mas o da possibilidade de ruptura com o encadeamento progressivo (do romance de formação, por exemplo) que, portanto, pode produzir saltos que são captados por uma sensibilidade fotográfica e que, desse modo, deformam o sentido, opondo-se ao signo e sugerindo, em seu lugar, a alegoria.

No movimento fotográfico da literatura de Mário, o autor destoa das propostas de branqueamento defendidas por ensaístas nas primeiras décadas do século xx. Em obra contemporânea a *Macunaíma, Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, lemos:

E à preta Maria Inácia, que me prestou interessantes esclarecimentos sobre o traje das baianas e a decoração dos tabuleiros. “Une cuisine et une politesse! Oui, les deux signes de vieille civilisation...”, lembro-me de ter aprendido em um livro francês. É justamente a melhor lembrança que conservo da Bahia: a da sua polidez e a da sua cozinha. Duas expressões de civilização patriarcal que lá se sentem hoje como em nenhuma outra parte do Brasil. Foi a Bahia que nos deu alguns dos maiores estadistas e diplomatas do Império; e os pratos mais saborosos da cozinha brasileira em lugar nenhum se preparam tão bem como nas velhas casas de Salvador e do Recôncavo. (Freyre 30)

Enquanto em Mário a potência da montagem cinematográfica, da qual se vale em *Macunaíma*, expressa as contradições do branqueamento e a externalidade de sua demanda, em Freyre, ao contrário, é a adaptação de Maria Inácia aos moldes da civilização o que se coloca, por meio daquilo que viria da gastronomia francesa. O processo de branqueamento, longe de funcionar como uma construção política de afastamento das práticas exercidas por aquela população, ganha seu significado pela entrada em uma ordem moderna, elogiosa, branca, o que indica a construção de superioridade de Maria Inácia ao adotar a dinâmica civilizada, resultando em um argumento que oblitera a violência inerente ao

processo. Em Mário, no entanto, é pela construção formal, ao radicalizar a *arte como fotografia*, que se produz um movimento antagônico.

Para pensar na dialética guardada na imagem por ele produzida, é a descrição da poça em que Macunaíma se banha que se impõe como elemento que denota um dos extremos contidos na cena: “Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira” (Andrade, *Macunaíma* 50). Na imagem, Mário coloca a externalidade da religião no processo de branqueamento do protagonista, ao indicar que a água era encantada por ser a marca do pé daquele que evangelizava indígenas. Em sua proposta missionária se infere a salvação das almas pelo cristianismo (o que se evidencia quando Macunaíma cita Judas) como forma de branqueamento, afastando as manifestações de religiosidade indígena suplantadas pelo catolicismo imposto pela Coroa portuguesa. É na imagem da água (benta, já que presente na poça do pé de Sumé) que se poderia almejar uma população branca, pelo menos no plano dos costumes: civilizada, como sugere Freyre. E Mário vai ainda mais longe, quando Macunaíma afirma a Maanape que melhor estaria fanhoso do que sem nariz. Além de trazer um elemento de estigma racial, o nariz, no plano lexical aponta para um processo de hierarquia dessa racialização, ao sugerir, evidentemente de forma irônica, que melhor ser branco em partes (fanhoso) do que não o ser de modo algum (sem nariz). Ora, formalmente a obra de Mário, sob o signo da *arte como fotografia*, mostra como se trata de uma violência externa, imposta como dominação dos corpos em nome de uma ordem civilizada, o oposto a Freyre, no qual a civilidade se converte em elogio.

Joaquim Pedro de Andrade parece captar esse espírito em sua adaptação cinematográfica do romance, de 1969. Nela não encontramos uma poça na qual se banham, mas uma bica, que jorra a água para cima e a deixa escorrer sobre o corpo de Macunaíma. Para além de mero banho, na obra cinematográfica o externo do branqueamento assume uma posição divina, a água como que a cair do céu, envolvendo o corpo do protagonista. Se vem do cinema uma sensibilidade que se coloca ao fundo do *Macunaíma* de Mário, é voltando ao cinema que a imagem pode ganhar forma expressiva radicalizada da violência que o texto expressa.

## Considerações finais

Helôisa Pontes retoma uma fala de Antonio Candido, de 1945, na qual o crítico afirmava sobre a geração dos jovens da revista *Clima* que não acreditava que houvesse entre eles *destinos mistos* como os da geração antecessora, na qual destaca Mário de Andrade. Segundo Candido, os jovens da década de 1940 se dedicavam a uma área do saber e não haveria neles a pluralidade dos antecessores (o que é desmentido pela própria trajetória posterior de Candido, entre a Sociologia e a Literatura). Mas Candido acerta no que diz sobre Mário: Mário foi um desses intelectuais mistos. Com obras de prosa, poesia e ensaio, dedicou-se também ao folclore e à música, assim como ao ensino e à administração pública. Embora o autor sugira, em sua obra ensaística dos primeiros anos da década de 1920, que cada arte deveria estar *no seu galho*, quando parte à literatura (tanto em prosa quanto em verso) são os recursos de ordem cinematográfica que se colocam. Ainda que se oponha à questão na obra ensaística precoce, é a *arte como fotografia* o que aparece em sua literatura, não como forma de captar uma objetividade do real —sua defesa da potência técnica da câmera—, senão como possibilidade formal de romper com a prosa de ordem realista/naturalista. As propostas conceituais de Mário nos primeiros anos de 1920 apresentam ainda limites para se pensar uma sensibilidade estética marcada pela fotografia, mas o autor acompanha com antecipação, na periferia do capitalismo, a nova arte; e, nela, dá forma expressiva ao tempo.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor e Max Horkheimer. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- Adorno, Theodor. “Notas sobre o filme”. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, págs. 100-107.
- . “Progresso”. *Lua Nova*, num. 27, 1992, págs. 217-236. Web. 29 de maio de 2023.
- . *Estética 1958-1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.
- . *No cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.

- . “A escrava que não é Isaura”. *Obra imatura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, págs. 225-335.
- . “Paulicéia desvairada”. *Poesia completa v. 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, págs. 57-127.
- . *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- Baudelaire, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.
- Benjamin, Walter, e Erich Auerbach. *Correspondencia*. Buenos Aires, Godot, 2015.
- Benjamin, Walter. *A hora das crianças. Narrativas radiofônicas*. Rio de Janeiro, NAU, 2015.
- . *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.
- . “Infância Berlinesse: 1900”. *Rua de mão única: Infância Berlinesse: 1900*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 69-116.
- . “Crisis de la novela”. *La tarea del crítico*. CABA, Eterna Cadencia, 2017, págs. 69-76.
- . “Pequena história da fotografia”. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 49-78.
- . “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão)”. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 7-47.
- . “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 103-149.
- . *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.
- . “Sobre o conceito da História”. *O anjo da história*. Belo Horizonte, Autêntica, 2019, págs. 9-20.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário*. CABA, La marca editorial, 2014.
- Claussen, Detlev. “Globale Gleichzeitigkeit, gesellschaftliche Differenz”. *Hannoversche Schriften 6*. Frankfurt am Main, Neue Kritik, 2005, págs. 9-29.
- Cunha, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia, Ateliê Editorial, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. “Povos expostos, povos figurantes”. *Vista*, v. 1, 2017, págs. 16-31. Web. 29 de maio de 2023.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo, Global, 2006.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

- Lopez, Telê Ancona. “O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”. *Anais do Museu Paulista*, vol. 13. num. 2. 2005, págs. 135-164. Web. 29 de maio de 2023.
- Macunaíma. Direção e produção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969.
- Pontes, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. CABA, Nueva Visión, 2004.
- Scramim, Susana. “Pervivências” do arcaico: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2019.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Debolsillo, 2010.
- . “Teatro e filme”. *A vontade radical*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2015, págs. 108-132.
- Sterzi, Eduardo. “Mário de Andrade e o apocalipse das imagens”. *Remate de males*, vol. 39, num. 1, 2019, págs. 246-264. Web. 29 de maio de 2023.

### **Sobre los autores**

Natan Schmitz Kremer é Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, onde atualmente realiza pesquisa doutoral no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. É bolsista da Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina (FUMDES/UNIEDU) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (SWE/CNPq), desenvolvendo estágio no exterior na Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

Alexandre Fernandez Vaz é Doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. Phil) pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Alemanha, e Professor Titular do departamento de Estudos Especializados em Educação e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. É pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (bolsa de produtividade CNPq-1C) e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (UFSC/CNPq). Atualmente, desenvolve pesquisa pós-doutoral na Universidad Complutense de Madrid, Espanha, e na Universidad Nacional de San Martín, Argentina, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).