Narrativas modernas fascinadas pela imagem¹

Marília Rothier²

Resumo: Alguns exemplos destacáveis de narrativas brasileiras experimentais permanecem quase desconhecidos até hoje. O objetivo deste artigo é lê-los pela perspectiva contemporânea, enfocando especialmente o fascínio com as imagens visuais, que se mostra como sua característica principal. As amostras de ficção em prosa em análise foram escolhidas dentre os exercícios literários de Mário Peixoto, o cineasta de *Limite*, na obra do poeta Jorge de Lima e no acervo variado dos textos de Lúcio Cardoso. Para o exame atento dessas escritas, foram considerados os poucos ensaios especializados acessíveis. Por outro lado, as pesquisas recentes sobre a linguagem artística, construída pela justaposição de efeitos sensoriais diferentes, mostraram-se essenciais para avaliar a contribuição singular de tais narrativas para a história da literatura brasileira moderna.

Palavras-chave: Narrativa. Imagens visuais. Literatura brasileira moderna.

No panorama da arte brasileira, o cânone modernista ainda exerce atração inegável mas, à medida que se avança no XXI, fica mais clara a exigência de que passe por uma revisita crítica. Historiadores da cultura e especialistas em letras, sons e imagens têm procurado rever seus fundamentos teórico-políticos para dar destaque às afinidades e contaminações entre o *corpus* legitimado, nos museus e coleções didáticas, e aqueles outros produtos, marcados por experimentos estéticos, à margem das vanguardas. Comemorado e discutido, o cânone modernista continua, de modo geral, identificado com os desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922. As demais manifestações, mesmo quando aplaudidas, recebem atenção pouco rigorosa, abrigadas em rótulo vago como o de pré-modernismo, ou, quando posteriores à eclosão do movimento, tornam-se objeto de culto de um público requintado mas minoritário, sem espaço nas resenhas historiográficas.

Frequentando circuitos intelectuais diferentes, próximos ou distantes do movimento que promoveu a Semana de Arte Moderna, vários escritores da primeira metade do século XX

¹

¹ O artigo foi uma palestra pronunciada no III Seminário de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, nos dias 23 e 24 de outubro de 2012.

² Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1967), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1976) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1990). Atualmente é professor assistente da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora aposentada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: critica literária, arquivo, composição textual, escritor e intelectual e crítica biográfica. È pesquisador B-2 do CNPq. E-mail: mariliarothier@gmail.com.

mostraram igual avidez pelas possibilidades estéticas abertas pelas tecnologias que iam, gradualmente, transformando a vida urbana. Dessas tecnologias, o cinema foi a que exerceu maior fascínio sobre os artistas interessados em construir uma prosa experimental. O conjunto de estratégias escriturais capazes de produzir efeitos plásticos levou alguns dos mais inquietos, além da exploração dos efeitos cambiantes de luz e sombra no enunciado das frases, ao trânsito para esse espaço plástico onde a articulação de imagens substitui a sintaxe verbal, sem, no entanto, abandonar totalmente as palavras. Perceberam que a interferência da máquina, que grava imagens para serem exibidas, evidenciava a vivacidade dramática da narrativa, deslocando a efetiva presença dos corpos, no teatro, para o artifício de captar seus movimentos e reproduzi-los a qualquer momento, como se pode voltar sempre às páginas de um romance. No empenho de apropriar-se desse ilusionismo que perpetua o tempo transcorrido, escritores e candidatos à carreira das letras passaram a produzir roteiros e aventurar-se no ofício de trair a escrita verbal transfigurando-a nas imagens em movimento. Na história dos experimentos de vanguarda, distanciados da simples diversão e da atividade industrial, é inevitável lembrar o caso de Limite de 1930, único filme terminado por Mário Peixoto, típico diletante das artes. Observador perspicaz dos exemplos mais radicais do cinema mudo, Peixoto planejou sua obra desde o scenario (como se dizia, nos tempos do cinema silencioso, conforme Saulo Pereira de Mello, estudioso da obra de Mário Peixoto), finalizou-a com requintes inventivos quase impossíveis pela precariedade da época, e, nos anos seguintes, incapaz de submeter-se a qualquer esquema profissional, dedicou-se, com igual desprezo pelo convencionalismo, à literatura, tendo publicado, em 1933, o romance O inútil de cada um. É interessante percorrer o scenario – em contraponto com o impacto do filme, um clássico, pouco visto, da vanguarda – em paralelo com a tática narrativa adotada no romance, considerando, de um lado, uma filmografia contemporânea, que se divulgou, como a de Humberto Mauro, e, de outro, romances que orientaram suas pesquisas estéticas em direção a vertentes distanciadas daquelas que tomaram os artistas e grupos formados nos desdobramentos da Semana de Arte Moderna.

Enquanto produzia *Limite*, tentava completar outros filmes e escrevia poesia, diário e romance, Mário Peixoto integrou o grupo liderado por Octavio de Faria, fundador do Chaplin Clube e, assim, iniciador dos estudos de cinema, além de crítico influente cuja atividade jornalística – na contramão da tendência neorealista (predominante nos anos trinta) do romance nordestino – apoiou e incentivou prosadores e poetas não alinhados com o ideário

modernista, como Lúcio Cardoso, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Todos esses criadores de uma literatura do insólito, herdeiros – a seu modo singular – do expressionismo e do surrealismo, também cultivaram as artes visuais, prática que contagiou sua escrita literária. Jorge de Lima pintava e Murilo Mendes, fazendo-se codificador dos fundamentos teóricos do pensamento e obra de Ismael Nery, destacou-se como um colecionador-crítico. Do grupo, Lúcio foi o mais eclético. Dedicou-se ao teatro, assumiu a pintura quando a doença lhe impossibilitou a escrita e freqüentou com assiduidade o círculo do cinema; escreveu vários roteiros e iniciou a filmagem de *A mulher de longe*, que ficou incompleta. Do "cinematógrafo de letras", proposto por João do Rio, à construção de uma marca cinematográfica brasileira pelo Cinema Novo dos anos setenta, estreitou-se o intercâmbio da literatura com o cinema, definindo uma das linhas potentes da modernidade.

A leitura do *scenario* de *Limite* – em paralelo à observação da montagem complexa de suas imagens impactantes – lembra, de imediato, a dupla sintaxe (nos planos narrativo e frasal) dos romances experimentais de Oswald de Andrade. Não se tem nenhuma notícia de contato de Mário Peixoto com os modernistas, mas o senso rigoroso da economia rítmica da vanguarda se imprime, com a mesma força, tanto na escrita verbal de *Miramar* quanto na escrita imagética do filme de 1930. Ambos os experimentos aderem à perspectiva artística que renega a ilusão de verdade da narrativa causal e cronológica – nesse aspecto, o cinema é mais radical que o romance. Assim, concretiza a *durée* através de jogos espaciais como a elipse e a fusão, que expõem os trânsitos e contaminações entre a percepção imediata e a memória, a atividade voluntária e o gesto inconsciente. Percepções em atropelo, num movimento veloz, revelam contraste de cores e formas, estimulam expectativa e evocam nostalgia prazerosa, no fragmento das *Memórias sentimentais*, em que o protagonista, sentindo-se entrar na vida adulta, volta a paisagens rurais promissoras de prosperidade e segurança:

Molhei secas pestanas para o rincão corcunda que vira nascer meu pai. A ponta vermelha da gare de Aradópolis era uma fita de coqueiros. Fordes quilometravam açafrões de ocaso. E a noite pichada empinou terreiros brasílicos por entre cafezais e papagaios de estrelas (ANDRADE, 1971, p. 38).

Em *Limite*, como se pode acompanhar pelo *scenario* seguido com rigor pela filmagem, a situação presente das personagens -- navegando num pequeno barco aparentemente à deriva -- contrasta a beleza da paisagem e a incerteza angustiante de sobrevivência:

[14] *shot* – ponta do remo n'água movendo-se

[15] *shot* – outra mulher – descabelada – rasgada que parece

dormir no meio de latas de conserva – biscoitos – etc.

[16] following to long-shot – barca

[17] fusão — céu — tempo ruim à espreita [18] fusão *long shot* — mais ou menos de cima da barca

[19] *shot* – mulher 1 espreita o horizonte – olha o céu

[20] close up — cabelo mulher 1 emaranhado e os dedos que ela

passa por eles

[21] *following to close up* — pernas da mulher e pés que num movimento de ansiedade esbarram no homem

[22] *shot* – homem acorda – olham-se – ansiedade.

(PEIXOTO, 1996, p. 39, 41).

As tomadas do barco com seus tripulantes anônimos alternam-se com cenas de momentos críticos – um rosto da mulher com olhar fixo e o pescoço enlaçado por braços masculinos algemados - ou imagens corriqueiras de mulheres costurando ou fazendo compras. É a tática do cinema mudo de transmitir ao espectador as possíveis reações das personagens aos acontecimentos, que, assim, se mostram em contraponto com lembranças terríveis ou desejos de um cotidiano rotineiro e estável. A singularidade perturbadora de Limite é que, dentre os esforços tateantes de estabelecimento de uma filmografia nacional, surge como estréia do cinema não narrativo. As sequências trazem trechos de ações, fixam fisionomias e condições do ambiente, sem o apoio dos nexos de uma trama. Mesmo tomadas em locações, as imagens não se prendem ao referente; apresentam-se livres para figurar sensações, num modo de afetar o público mais aproximado de uma exposição de quadros do que da leitura de um romance. Saulo Pereira de Mello, que participou da restauração do filme e organizou a edição dos escritos de Mário Peixoto, caracteriza a obra como "cine-poema" (PEIXOTO, 1996, p. 12). Se, em seus experimentos verbais, Oswald de Andrade não chegou a desvencilhar-se do enredo romanesco, sua sintaxe é claramente apropriada da montagem cinematográfica e causa efeito semelhante ao da leitura de um roteiro ou scenario. No entanto, a precisão técnica - "acabamento de carrocerie", conforme o Manifesto da Poesia Pau Brasil – atingida pela escrita "telegráfica" da cinematografia verbal, em Miramar e Serafim, envolve o jogo tenso do humor, através da paródia e da caricatura. É com esses instrumentos que, aí, se ergue uma linha de pensamento em termos de crítica às ordens político-social e epistemológico-estética. No caso de Mário Peixoto, especialmente em Limite,

mas também na prosa de *O inútil de cada um*, contrastes e paradoxos revelam-se na atmosfera trágica cuja construção rigorosa evita qualquer exacerbação de *pathos*, mas desconhece totalmente o humor. O pensamento resultante da arte do cineasta não passa pela crítica da sociedade, não se volta para uma região historicamente definida, encara situações decisivas em sua gravidade genérica — o cerceamento do poder pessoal, as forças da natureza, a iminência da morte. Enquanto buscava solução atualizada e progressista para confrontar-se com nacionalismos tacanhos dos anos vinte e trinta, Oswald combinava estética e política para erigir a "antropofagia" em método de pensar. Outros participantes do modernismo paulista seguiram, à sua maneira e com agressividade crítica atenuada, caminho semelhante. Em seu trabalho quase totalmente isolado e de nenhuma circulação, Mário Peixoto, não menos radical que Oswald, escolheu a vertente cosmopolita dos movimentos modernizadores e desconsiderou as dimensões econômico-políticas de seu tempo. Ainda assim, seu trabalho esquivo não deixou de propor-se como invenção pensante.

Na prosa, Mário Peixoto é menos rigoroso e brilhante que no único exercício completo de sua cinematografia, mas não relaxa a tensa economia escritural. Menos que romance, O inútil de cada um reúne fragmentos de ficção memorialística (talvez com alguma contaminação autobiográfica), sem narrar ações decisivas nem ligar fios de enredo. O narrador dá conta de suas relações com um grupo pouco convencional, que inclui sua mãe (a quem chama pelo nome), um primo, uma amiga e um amigo. Os cinco visitam-se, viajam e divertem-se juntos, num misto de cerimônia e convivência íntima, que tem seus conflitos velados, suas surpresas medianas e a interferência de lembranças marcadas pela recorrência de frases que marcaram a sensibilidade de cada um. O narrador, que destaca seu gosto aristocrático e os hábitos requintados de seus amigos, é contido na construção do estilo e mantém o leitor como que à distância. Afirma pouco, distribuindo apenas indícios vagos sobre o tipo de sentimentos que envolvem cada membro do grupo aos demais. Certa angústia leve perpassa os fragmentos narrativos, escapando a qualquer explicitação para não romper a harmonia elegante das cenas apresentadas. Essas cenas, que incluem detalhes descritivos da paisagem, decoração e vestuário, não se esgotam em atividades fúteis, antes se propõem uma análise delicada e uma interpretação muito contida de sensações e afetos experimentados e observados (As considerações, aqui alinhadas, referem-se à 2ª edição de 1996, do livro publicado em 1933, que não chegou a circular. Nos anos setenta, o autor ampliou o texto em vários volumes de que se publicou apenas o primeiro em 1984).

Para vislumbrar algumas zonas interessantes do que comporia o painel da prosa brasileira moderna, é interessante observar *O Anjo*, novela de 1934, uma das poucas incursões do poeta Jorge de Lima nesse terreno. A peculiaridade do livro é seu tema metanarrativo – a trajetória insólita de um artista – num estilo que se apropria de técnicas vanguardistas mas pelo viés da paródia. Rompe com a verossimilhança dos enredos, articula frases e parágrafos elípticos, despojados, mas levando esses expedientes a certo exagero caricatural de modo a questioná-los, tomando a vertente autocrítica. Embora sem adotar a sintaxe cubista de Oswald, *O Anjo* se afasta mais da convenção romanesca do que *Memórias sentimentais de João Miramar*. Tudo é insólito no texto, desde a caracterização desfiguradora das personagens, que não têm nome – são o Herói, o Anjo e a Bem-Amada, a Maga Salomé, num tratamento ultramoderno da prática arcaizante – e se descrevem como figuras de um quadro expressionista:

Os olhos do Herói perscrutam. Vem um homem ao lado. Tac, tac, tac, tac. Misterioso, cauteloso no andar, nos gestos. A cabeça é que é estranha, o chapéu enterrado até as orelhas. Há também um desengonço no tronco do rapaz.

Herói tem a impressão de que no companheiro existem asas, nos ombros, cotocos de asas.

(...)

-- Ora, ora, você tem todos os atributos de anjo-guardião. É prestimoso, comum, cabeça grande, jeito de ave, toca violoncelo e chama-se Custódio. Convenha. Convenha que é anjo mesmo que não queira (LIMA, 1959, p. 181; 183).

O narrador impessoal segue o olhar do protagonista, o Herói, que, abominando a imitação, desde pequeno, em busca da invenção, quando se muda para a metrópole, na juventude, monta um ateliê de pintura e faz sua exposição. Dando conta da visita de fotógrafos e críticos, descreve-se o primeiro quadro, num misto de considerações técnicas e sátira ao circuito moderno das artes:

Quando Herói pintou o Anjo não pretendia efeito anedótico. Nem deleitar ninguém. Nem fazer concessões ao público. Nem tiranizar o pobre público. Moveram-se as suas mãos numa direção subconsciente.

Porém o quadro tinha mesmo uma forma excepcional. Estabilidade geométrica da simplicidade primitiva, representava em poucas linhas um anjo humanizado com cara e jaquetão do amigo (LIMA, 1959, p. 185; 186).

Se a prática do cinema contamina a prosa de Mário Peixoto, isto se dá apenas na construção do estilo, não se trata de inserir na narrativa (ainda que frouxa, quase uma série de crônicas) a dimensão ensaística para discutir a cinematografia. A ambição crítica vai aparecer, no mesmo período, na narrativa de Jorge de Lima, que constrói um enredo apropriado ao desdobramento em considerações sobre a arte. Os resíduos autobiográficos de O inútil de cada um dizem respeito a posturas éticas, que envolvem certa estetização de comportamentos sociais. Em O Anjo, alternam-se memórias do nordeste rural com experiências urbanas mas sempre dirigidas ao foco principal – o debate sobre a arte moderna na sociedade em rápida transformação tecnológica e econômica. Nota-se também que, se a dimensão visual dessa novela crítica não se apóia diretamente no cinema mas nas artes plásticas, a referência às imagens em movimento não lhe são alheias – resultado do impacto da cinematografia naquele período –, servem de parâmetro para o desenrolar predominantemente fantástico das cenas. Num momento em que o Anjo, em lapso onírico, se confronta com a professora da infância, desejada secretamente, e ouve seu conselho de comportar-se bem e se submetesse à experiência científica de transformação em um animal, fica registrado: "Custódio foi, como num filme, se transformando em galinha. / Aquilo tudo era maravilhoso" (p. 214).

Estranho que *O Anjo* tenha tido tão pouca repercussão, pois o desenvolvimento de sua narrativa tem aspectos comuns às diversas vertentes da prosa do período. Como nos romances experimentais de Oswald e Mário de Andrade, discute a modernização na sociedade e na arte pelo prisma do humor, emprega um coloquial salpicado de termos populares e regionais e não pretende nenhuma complexificação psicológica de suas personagens. Escreve-se para discutir idéias e valores, não para estudar tendências ou comportamentos. A ambiguidade do progresso, destrutivo e construtor, se mostra em tom poético, oscilante entre a exaltação e o ceticismo. Há fascínio e horror na descoberta da multidão.

Salomé levava o Herói à sacada. Lá embaixo, a rua em enxame. De lado os novos arranha-céus cresciam a olhos vistos.

Mil braços, mil martelos, mil pás, percutiam pedras, tijolos, blocos de cimento, ferros, louças e a música bárbara se eleva pelos ares. Tudo eram teclas, cordas tensas de um imenso instrumento inédito que o progresso inventara para exprimir as suas brutas vozes (LIMA, 1959, p. 242).

O efeito da azáfama da metrópole amplia-se pelo contraste com regiões estacionárias ou decadentes como o litoral alagoano. Quando trata da casa grande da fazenda ou dos

mocambos de pescadores e "tiradores de sururu", a novela se integra às preocupações críticopolíticas de conterrâneos como Lins do Rego e Graciliano, preocupações debatidas, pelo
próprio Jorge de Lima, em *Calunga*, publicado em 1935. Os motivos locais, aqui, não se
prendem – é preciso sublinhar – nem a tendência sociológica ou socializante do neorealismo,
nem à busca de identidade dos renovadores paulistas; vem, antes, do impulso religioso de um
inconformado com as desigualdades da sorte:

De noite, o vento é mais forte. Como um grito de feras enjauladas, chicoteadas, feito o grito da humanidade mesmo. Donde vem essa ventania? Para onde vai com esse grito? Pescadores, tiradores de sururu, são vocês que estão gemendo? Não, é mesmo o vento sul do meu coqueiral. Satanás é você. É você quem uiva nos meus coqueiros. Satanás é você com suas almas penadas, arrastando o medo pela atmosfera. Você é fortíssimo, você é duríssimo, eu sinto você me dominar, Satanás. Não me deixeis, senhor, cair em tentação. A Bem-Amada será por acaso o demônio? (LIMA, 1959, p. 217).

Nessa prosa limiana que visita, a seu modo, as várias posições da arte nos anos trinta, acompanha-se o "Herói" numa trajetória de fracasso - uma trajetória delineada para questionar a sociedade em transformação e testar a resistência da arte contra o autoritarismo, a acomodação ou a dispersão dos talentos. A escrita concentra sua força no fracasso do protagonista. Menos burguês que Miramar, sem o valor simbólico de Macunaíma, Herói não se firma nem nos circuitos metropolitanos da arte moderna, nem continua a atividade rural familiar, que o sustenta com requintes de moço rico, nem na trilha do equilíbrio espiritual, guiado pelo Anjo. Da vinda para a capital com a primeira exposição de quadros não resta saldo positivo, apenas empobrecimento na bebida e no jogo. A volta à fazenda para curar-se traz o choque com a miséria do povo e a contaminação pelas febres locais. No retorno ao Rio de Janeiro, a perspicácia na observação do ritmo acelerado da cidade e de seus habitantes não iluminam seu trabalho artístico, que acaba abandonado; distante do Anjo e explorado pela Maga Salomé, degrada-se de novo, desbaratando o dinheiro da família. Só recupera certa dignidade quando se vê cego e mutilado, depois de saltar das alturas do edifício de onde contemplava, inconformado, o presente. De certa forma, Herói compartilha algo do diletantismo aristocrático das personagens de Mário Peixoto, mas tal comportamento é negado pela ética do enredo, que o relaciona aos vícios. Próximo de Macunaíma e Miramar, serve, como esses, à avaliação de que os artistas do momento ainda não teriam encontrado a postura estética e política adequada à interferência afirmativa em seu meio. É por isso que O

Anjo se distancia de Serafim Ponte Grande: com um humor muito menos agressivo e uma dicção paródica mais lírica que satírica, a novela de Jorge de Lima aplica sua lucidez na indicação de impasses; não encontra estratégias para fugir dos mesmos. Enquanto, na escrita de Jorge de Lima, o canibalismo só evoca um passado de acomodações – "os sem trabalho formavam a antropofagia sem greves e sem reivindicações de classe" (p. 227) –, na de Oswald de Andrade, "antropofagia" se torna projeto, inversão do rito selvagem em prática capaz de fortalecer uma sociedade nova.

Apesar do temperamento retraído, Mario Peixoto manteve convivência com Lúcio Cardoso. Dentre os artistas, ignorados ou minimizados pela crítica atrelada aos princípios do modernismo nacionalista, e que, justamente em função de seu apego à linhagem cosmopolita - em certa medida também espiritualizante -, só contavam com Octavio de Faria na defesa das obras que iam publicando, Lúcio e Mário talvez fossem os menos afeitos a uma atividade contínua e organizada. Seus arquivos guardam as cartas que trocaram entre 1937 e 1939, mostrando vários interesses em comum. Além das possibilidades estéticas do cinema, os resíduos do patriarcado rural atraíam sua atenção, tanto quanto particularidades características das paisagens brasileiras. Entretanto, a prosa dos dois, voltada para o fluxo de consciência das personagens, construiu-se em estilo bastante diferente. Embora lançasse mão dos cortes e da montagem, Lúcio desdobrava os episódios de suas narrativas em parágrafos e períodos longos, procurando rastrear, em pormenor, contradições e mudanças inesperadas nos sentimentos de seus protagonistas. Ao contrário de Mário, deixava-se seduzir pelos enredos e explorava, livrando-os do esquematismo folhetinesco, até alguns dos expedientes do melodrama. Depois do sucesso de Maleita, romance afim da investigação social dos nordestinos, e da guinada para a vertente psicológica, que definiu sua obra madura, Lúcio passou a produzir uma série de novelas; as primeiras, "Mãos vazias" (1938) e "O desconhecido" (1940) devem ter sido escritas no período em que se correspondia com Mário Peixoto. Podem servir de amostra para o contraponto entre as duas linhas de trabalho.

Se Lúcio não deslocou para a construção literária a estrita disciplina que o cineasta mantém para lidar com o tempo, o apelo à visualidade marcou sua escrita verbal. O clima pesado de suas novelas, a atmosfera quase irrespirável em que se deslocam as personagens, incapazes de adaptar-se às circunstâncias da vida, comunica-se ao leitor – nos lances em que a tensão cresce ou se abranda – através dos contrastes entre luz e sombra, quando o brilho e as cores transformam violentamente o cenário:

69

SELETR AS

N. 24 – 2012.2 – MARÍLIA ROTHIFR

Agora em torno delas tudo era silêncio e a paisagem mergulhada na claridade intensa parecia exprimir um desespero obscuro e concentrado (CARDOSO, 1969, p. 33).

Uma luz tênue decepou a escuridão da noite (p. 50).

Os olhos de fogo de um pássaro brilharam na treva e se extinguiram como por encanto (p. 54)

Entretanto, o reflexo vermelho que ainda se diluía no horizonte parecia ensopar de sangue os móveis que tinham ficado ocultos na penumbra (p. 73).

Através da chuva, a luz projetou-se no pátio como uma mancha de sangue (p. 122).

O apelo plástico das novelas, resultante da articulação das frases, corresponde, no caso do filme interrompido, *A mulher de longe* (1949), à demanda obsessiva de correspondência entre a cenografia e a ação. Depois da experiência de roteirizar e acompanhar as tomadas de *Almas adversas*, dirigido por Leo Marten em 1948, Lúcio ingressa na aventura de dirigir uma estória a ser fotografada por Rui Santos. Em seguida à atmosfera densa de Congonhas do Campo, resolve enfatizar o clima trágico e escolhe locações marinhas em Itaipu, no litoral fluminense. Várias entradas de 1948-1949, em seu *Diário*, descrevem a escolha do cenário e as dificuldades da filmagem. Observe-se um dos registros:

Hoje, procurando alguns locais que ainda me faltam para *A mulher de longe*. Achei-me no alto de uma encosta que descia bruscamente para o mar, em torrentes, grutas e socavões de terra vermelha, num colorido tão belo e violento que quase parecia artificial. Mais adiante, a terra convertiase em pedra, elevava-se de novo, enquanto um abismo traçado em linha reta se abria até o mar – embaixo, uma água suja, oleosa, fluía e refluía lentamente, como exausta ao peso de todas as sujeiras acumuladas no seu dorso (CARDOSO, 1970, p. 5).

Esse olhar que quase antropomorfiza a paisagem pretende, ao fazê-la contracenar com os atores, encaminhar conflitos cuja agressividade só é comparável à do choque dos elementos. Mesmo porque, para o escritor tentando conduzir uma filmagem, tanto se pode escrever com palavras quanto com formas e tons em agitação constante. Numa outra entrada, a máquina inventiva do criador se apresenta múltipla e insaciável:

Mais uma vez, trabalhando hoje, senti que travellings, panoramas e long-shots nada mais são senão capítulos, frases, balbucios do mesmo

romance que não se conclui nunca e que, através das imagens, procura apenas transmitir sua fantástica existência (CARDOSO, 1970, p. 18).

Se as emoções, na prosa de Mário Peixoto, se mostram ambíguas e como que domadas, Lúcio lida com emoções incontroláveis. Os impasses perturbadores não resultam propriamente da intriga das novelas mas de tendências inexplicáveis que arrastam os protagonistas para destinos trágicos. A narração deixa-se fascinar pela passionalidade. O passado, que parece garantir a elegância e certa estabilidade às cenas de O inútil de cada um, transmite um "turbilhão" ao espírito da mulher insatisfeita e do "desconhecido", nas duas novelas mencionadas. Se, mesmo sem trabalhar o humor, o filme e o romance de Mário trazem certa leveza clássica para a modernidade, em Lúcio, as paixões desconhecem os critérios estéticos e só não se tornam uma arte anacrônica pela ousadia na assunção de fantasmagorias e no enfrentamento de perversões, certamente nas trilhas abertas pelo surrealismo e pela psicanálise. Outro traço que, talvez só hoje, se possa considerar moderno, nas estórias de Lúcio é seu interesse pelo melodrama – gênero dominante na cultura de massa - e o tratamento peculiar dispensado aos ingredientes indispensáveis no mesmo. Como Humberto Mauro, o escritor não dispensa gestos excessivos e invectivas convencionais desencadeados pelo confronto entre temperamentos opostos. No entanto, quando se espera a solução maniqueísta dos choques, há uma guinada narrativa que, exacerbando o mistério reinante, revela dimensões surpreendentes do caráter das personagens. Tal estratégia nega o simplismo dos enredos populares mas não despreza a potência dos mesmos na criação do suspense. Sem afetar os modos sofisticados das personagens de Mário Peixoto, seu companheiro na pesquisa das forças que movem as pessoas parte das intrigas-clichê para reformulá-las e surpreender o leitor. É sua maneira de abalar o público, fazendo-o pensar. Nas cenas iniciais de "Mãos vazias", não se espera do abatimento indiferente de Ida, após a morte do filho, que sua decisão de abandonar o marido – e toda a mediocridade da vida provinciana - conduza a trama para o gesto decisivo de partir sem apoio e sem destino, num desfecho que insinua suicídio. Por seu turno, "O desconhecido" apropria-se corajosamente dos lances melodramáticos, escolhendo um protagonista, desapegado de bens e de identidade, capaz de atrair as demais personagens, tanto as vítimas desamparadas quanto seus algozes. Mas esse personagem carismático não contribui para o esperado final moralista. Entregue ao desejo, assassina o companheiro, inviabilizando os projetos de todos e acaba sendo encontrado morto, em consequência do mal que o acompanhava desde a infância. A evocação das cores que, no

cinema e na pintura, galvanizavam os esforços do artista, ganha relevo na escrita verbal e sua força impede a leitura passiva. Impossível não se perturbar com a mistura de beleza e grotesco nessas frases de clímax:

Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que o sufocava. Tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos. [...]

E sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que exausto ouviu o corpo tombar pesadamente (CARDOSO, 1969, p. 235).

Apesar do fascínio transmitido pelo jogo de contrastes que compõe os cenários das novelas, há certo excesso incômodo resultante de certa prolixidade no tom sentimental da caracterização das personagens e suas ações. Esse descompasso, no entanto, está ausente do roteiro de A mulher de longe. Não se conhece com segurança a autoria desse roteiro, que se conserva, quase completo, no arquivo Lúcio Cardoso do AMLB da FCRB. O guia do arquivo inclui o roteiro na "produção intelectual de terceiros", ao lado do script de Casa assassinada, atribuindo ambos a Paulo César Sarraceni. Mas a consulta aos manuscritos e à caderneta onde estão esquematizados alguns dos takes do filme – de que o próprio romancista assumiu a direção - sugerem, não a redação de outro cineasta, mas possivelmente a estreita colaboração entre Rui Santos, o diretor de fotografia, e Lúcio. Há perfeita correspondência entre as referidas anotações de trabalho, onde o foco dos planos se desenham e estão manuscritas as demais informações técnicas e narrativas. Percebe-se, assim, que o roteiro foi retrabalhado durante as filmagens e a caligrafia de Lúcio se inscreve, inequívoca, nas emendas manuscritas do texto datilografado. A observação de tantas minúcias de documentos inéditos do acervo justifica-se pela qualidade literária do roteiro, cuja força ultrapassa a das novelas e talvez mesmo a dos romances da maturidade. Depreende-se dessas anotações o preparo de uma economia ritualística própria da tragédia (em geral, diluída no melodrama). A leitura do roteiro não deixa dúvida quanto ao rigor da atuação enérgica e despojada das personagens. Os excessos das narrativas verbais estão ausentes do projeto do filme, que transmite o sentido moderno do tempo da ação. A descrição precisa dos movimentos das personagens, suas raras falas, breves e diretas, mostram a concepção segura de um cinema falado, que pode situar-se no mesmo patamar de perfeição técnico-estética de filmes mudos como Limite. Para o leitor de hoje, o roteiro de A mulher de longe é muito mais atraente do que as novelas do mesmo

período (Cabe lembrar que, muito recentemente, o cineasta Luiz Carlos Lacerda resgatou os fragmentos do filme de Lúcio e dirigiu um belo documentário inventivo, *A mulher de longe de Lúcio Cardoso*).

O enredo do filme inacabado envolve desejo e preconceito, paixões em conflito, premonições e mortes violentas como as novelas, mas trata esse material com a contenção necessária do trágico. O contraponto entre a brutalidade da paisagem das locações e o deslocamento desses grupos de figurantes de aparência sinistra dá o tom severo e despojado do tratamento cinematográfico do argumento. Assim se atribui dignidade a todos os papéis na trama, impedindo que ações cruéis se esquematizem no comportamento estereotipado de vilões. Outra virtude, evidente no *script*, é a caracterização dos controles sociais por meio de grupos bem orquestrados de artistas e figurantes, que destacam a força afirmativa dos subversivos e resistentes, mesmo quando derrotados.

182 – *long-shot* – Grupo inicial das mulheres de preto, em direção oposta ao primeiro grupo, caminhando com movimentos firmes e decididos.

183 – *panorama* – Do grupo armado até o outro, que caminha em agudas silhuetas negras na fímbria da praia.

184 – *long-shot* – Grupos que se aproximam.

(....)

188 – *médio close-up* – Faces de homens, ameaçadoras, já agora atingindo a estrada que leva à casa do pescador I.

(....)

204 – *médio long-shot* – Velha que caminha até junto à cerca, enquanto o pescador I, protegendo a companheira, pergunta: – <u>Que me querem?</u>

205 – *médio long-shot* – Velha I vista de frente, tendo por trás a multidão ameaçadora, que responde: – <u>Nossos costumes são severos, Pedro.</u>

206 – *médio close-up* – Pescador I, protegendo a companheira, que indaga: – De que me acusam?

207 – *travelling* – Da velha I que se põe a falar, até o rosto da companheira do pescador, que aos poucos se desprende dele, formando um *close-up*, enquanto só a voz da velha se ouve: – <u>De ter trazido uma mulher de longe e de viver com ela como se fosse casado. Ela nos trouxe a peste e nos trará outros males. Os bezerros estão morrendo, todos se protegem traçando na porta a cruz do esconjuro. (CARDOSO, 22, 334, pit).</u>

A análise paralela das produções de Lúcio Cardoso e Mário Peixoto mostra como a prática de uma arte ancorada na tecnologia, como o cinema, exerceu um papel modernizador sobre a escrita verbal, contaminando-a com um andamento mais ágil e, em alguns casos, livrando-a da prolixidade e da monotonia das sequências lineares. Cabe lembrar que Flora

Süssekind (1987) fundamentou todo seu resgate historiográfico do pré-modernismo, pelo rastreamento da gradativa transformação das técnicas literárias pelo influxo dos mecanismos capazes de captar, articular e reproduzir sons e imagens. Por outro lado, as tecnologias da reprodutividade, exigindo considerável dispêndio financeiro do produtor e também possibilitando grandes lucros, desde que levada ao público de massa, acabaram por reduzir a complexidade da configuração e ação das personagens, além de banalizar o uso dos efeitos especiais. O cinema que se tornou viável graças à produção industrial afastou-se dos ritmos rigorosos da tragédia ou da comédia, retomando a forma linear e estereotipada do melodrama. Entretanto, não se deve esquecer que esses avanços e recuos dos padrões técnico-estéticos, no contexto da ordem capitalista, levaram a resultados ambíguos – a disputa do mercado, de algum modo, compensa-se pela democratização do acesso à arte. Foi o entusiasmo pelo progresso modernizador que levou Oswald de Andrade a afirmar que "a massa" ainda comeria o "biscoito fino" de sua fábrica. Os circuitos ampliados de produtos culturais obrigaram os artistas a negociar seu projeto estético com a expectativa do povo consumidor. Daí surgiram os sucessos de crítica e de público, pois é pela quantidade que se apura a qualidade. No caso particular da prosa de Lucio Cardoso, o cinema teve o duplo papel de refinar, pela disciplina, sua técnica literária e de conduzir a certa distensão nos enredos melodramáticos. Seduzido pelo cinema popular, na infância e adolescência, foi engendrando narrativas marcadas por episódios romanescos convencionais, mas também, tendo aguçado a dimensão visual da escrita, chegou à excelência da articulação de variados tipos de blocos textuais na Crônica da casa assassinada.

Com toda a perspicácia na tomada de posições políticas, os modernistas aderiram a certo elitismo das vanguardas e só se interessaram pela cultura de massa como matéria para paródia. Miramar e Serafim são arremedos grosseiros dos típicos comportamentos da população aburguesada e é assim que alimentam o humor cortante da escrita oswaldiana, denunciadora dos paradoxos que desequilibram a sociedade e impedem a renovação do pensamento. Em paralelo, *Macunaíma* vale-se de sua construção apoiada no exotismo do folclore para, acentuando a caricatura do arrivista deslumbrado com as "máquinas" de conforto e entretenimento da cidade grande, discutir os obstáculos à consolidação de uma cultura nacional consistente para o desenvolvimento da ciência e da arte. Mesmo *O Anjo*, uma crítica da vanguarda enquanto moda, demonstra seu desprezo pelo que se torna popular. Mário Peixoto foge de qualquer contaminação pelo cinema que enche as salas ou pelo *best*-

seller, leva às últimas consequências o repúdio à chamada indústria cultural, a ponto de inviabilizar a divulgação de sua arte. Já Humberto Mauro e Lúcio Cardoso, cada um a sua maneira e com diferente objetivo, tiveram olhos para as possibilidades de interferir nos interesses populares através do uso transformado dos estereótipos que sempre retornam com boa acolhida. Cabe ressaltar, porém, que nenhum dos dois chegou ao sucesso de público e a crítica, se reconheceu a importância de Mauro, ainda se esquiva no tratamento da obra extensa e irregular de Lúcio. Mas, para avaliá-los devidamente em seu lugar na modernidade, precisase estar mais atento ao uso que fizeram dos velhos gêneros que nunca deixaram de circular. A afinidade, nesse sentido, entre o escritor contumaz, eventualmente envolvido com o cinema, e o cineasta profissional indica, de um lado, certo intercâmbio entre as diferentes linguagens mas, por outro lado, deixa evidente a dívida da literatura moderna com a narrativa fílmica.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Oswald de. <i>Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
<i>Do Pau-brasil à antropofagia e às utopias</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
CARDOSO, Lúcio. Roteiro de <i>Crônica da casa assassinada</i> e de <i>A mulher de longe</i> . Arquivo Lúcio Cardoso, LC 22, 334, <i>pit</i> . Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação-Casa de Rui Barbosa.
Diário completo. Rio de Janeiro: José Olympio; INL, 1970.
Três histórias da província. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
LIMA, Jorge de. Calunga / O Anjo. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
PEIXOTO, Mário. <i>Limite</i> : "scenario" original. Rio de Janeiro: Sette Letras; Arquivo Mário Peixoto, 1996.
. O inútil de cada um. Rio de Janeiro: Sette Letras, s/d., 1996.



Modern narratives fascinated by image

Abstract: Some quite impressing examples of experimental Brazilian narratives remain practically unknown till today. The aim of this article is to read them from a contemporary viewpoint, focusing specially on the fascination with visual images, which are their main characteristic. The samples of fictional prose submitted to this close reading were selected from the literary exercises of Mário Peixoto (the film maker of *Limite*), from the work of the poet Jorge de Lima and from the varied collection of texts signed by Lúcio Cardoso. In order to analyze these texts a few available critic essays have been taken into account. On the other hand, recent research on artistic language, built up by the juxtaposition of different sensorial effects, proved essential to appraise the contribution of such narratives to the history of Brazilian modern literature.

Key words: Narrative. Visual images. Modern Brazilian literature.

Artigo enviado em: 16 de dezembro de 2012.

Artigo aprovado em: 30 de dezembro de 2012.