

Oswald de Andrade e a cinepoética antropófaga



Filipe Ceppas¹

Resumo: Este texto explora algumas relações possíveis entre a obra de Oswald e o cinema, procurando pensar o que seria uma “cinepoética” ou um “pensamento cinematográfico”, sob inspiração oswaldiana. Parte do texto estabelece uma comparação entre as relações de Oswald e o cinema e o tipo de apropriação do cinematógrafo pela literatura *belle époque*. Contra a idéia benjaminiana de um “impacto” da técnica cinematográfica sobre a literatura, a análise nos leva à tese de um gesto alternativo, como “apropriação”.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, cinema, cinepoética.

Resumé: Cet article explore certaines relations possibles entre le travail d'Oswald et le cinéma, essayant de penser ce qui serait une "cinepoética" ou une «pensée cinématographique» sous l'inspiration Oswaldienne. Une partie du texte présente une comparaison entre, d'un côté, les relations de Oswald et le cinéma et, d'autre côté, le type de appropriation du cinematographe par la littérature de *Belle Époque*. Contre l'idée de Benjamin d'un «impact» de la technique du cinéma sur la littérature, l'analyse nous amène à la thèse alternative de une «appropriation».

Mots-clés: Oswald de Andrade, Cinéma, cinepoétique.

“Escrever”, diz Kafka, “não se aloja em si mesmo”. A dificuldade em que ela [a literatura] põe a filosofia não é respondida por nenhum saber literário do “próprio” do literário. Pois, precisamente, não há escrita própria, estado ou uso específico da linguagem em que o literário possa se conhecer como tal. Onde ela queria “alojar-se em si mesma”, definir esse ser próprio ou esse saber próprio do literário, a literatura é obrigada a se fazer filosofia, a voltar a jogar com a legislação filosófica das divisões do discurso e com a utopia filosófica de uma escrita mais que escrita. (Rancière, *Políticas da Escrita*, p.42)

Poder-se-ia reconhecer, na obra de Oswald de Andrade, uma aparente contradição entre um experimentalismo liberto da busca legisladora de um “próprio da literatura” e um certo “messianismo político-literário”, como se a apropriação oswaldiana do cotidiano, do popular, do cinema, da linguagem jornalística obedecesse,

¹ UFRJ. E-mail: filcepps@gmail.com



em grande medida, à finalidade da afirmação de uma *nova literatura*, “moderna”, “nacional” e... “clássica”! Uma produção literária e intelectual que haveria de “dirigir os destinos do país”:

A geração brasileira de intelectuais que encabeça o movimento de renovação de modo nenhum está disposta a abdicar dos seus direitos adquiridos. Ela é que há de dirigir os destinos do país. Ela saberá tomar conta da política como da imprensa, da orientação social como da estética e pedagogia. É uma fatalidade. (“Contra os ‘Emboabas’”, *Estado de Minas*, 13/05/28, in Oswald 2009, p. 59)

O problema é congelar essa aparente contradição, ou tentar minimizá-la com a desculpa complacente de que se trata de uma “blague”.² Melhor seria, ainda que difícil, tentar compreender o pensamento oswaldiano não como uma sucessão de arroubos extremados, por vezes geniais, por vezes ingênuos, mas antes como pensamento que se move num máximo esforço por entre os extremos. Não uma obra que transitaria da experimentação literária de um “próprio tupiniquim”, sem elaboração crítica, à afirmação da “necessidade da aprendizagem intensiva do que se processou e se processa no Ocidente”, absorvendo-o e transformando-o (como em avaliações propostas por Luis Costa Lima e outros).³ Mas, antes, obra que não se realiza sem o rompimento das fronteiras entre o literário e o crítico, entre o próprio e o impróprio, o brasileiro e o europeu, etc; obra em que a afirmação do “filosofema literário” (com suas pretensões e limites enquanto instituição) como que explode no instante seguinte, dando lugar a uma blague que não se quer blague, loucura extremada:

A audácia vertiginosa, Tom Mix, Dom Quichote de 30 annos, com Dulcineas votadas ao sport. Dom Quichotte foi sportman, o primeiro sportsman, crucificaram-n'o por falta de comprehensão. Não era o seu século. Hoje faria raids, teria marcos commemorativos. (May Caprice [Oswald?], “Kine-Kosmos”, em *Klaxon*, nº1, p.14)

Comparando a análise bakhtiniana de Rabelais com o *Quixote*, Rancière esclarece:

² “...não há blague no que eu afirmo; não há, em absoluto, a volúpia literária de fazer paradoxos, de tomar atitudes fictícias de *blasé*. Vamos trabalhar. O mundo precisa de nós. Espera ansioso pela nossa senha.” Oswald, *O jornal*, Rio de Janeiro, 18/05/28

³ Sobre os “limites da criticidade do autor”, ver Costa Lima (1991, p. 194); sobre a relação com a “cultura do Ocidente”, ver Costa Lima (2011, p.371).

A paródia é em primeiro lugar uma exegese às avessas, não uma irrupção do popular na cultura elevada, mas um assunto interno à cultura dos clérigos, uma aventura da letra. (...) Já a loucura de Dom Quixote rompe o círculo. Efetivamente, ela não consiste em tomar a ficção por realidade. Consiste em fazer voar em pedaços a partilha organizada dos campos, o princípio de realidade da ficção. (Rancière, 1995, p.67)



Os elementos que Oswald trabalhou para avançar sua desconstrução particular das regras que gostariam de separar nitidamente ficção e realidade foram diversos: o prosaico, a fragmentação, a contração, a paródia, a colagem, a materialidade da linguagem, o embaralhamento dos gêneros literários, a indistinção entre literatura e crítica, entre linguagem e metalinguagem, a imagem, etc. Alguns desses elementos, senão todos, podem ser identificados na “técnica cinematográfica” atribuída, desde cedo, à sua literatura, o que justificaria a classificação da poética oswaldiana como sendo uma *cinepoética*.⁴ Esta cinepoética de Oswald tem raízes extensas, com ramificações que vão além do experimentalismo de vanguarda. Neste sentido, e talvez mais do que qualquer outro exemplar das artes em nosso meio, ao menos até o surgimento do concretismo e, mais tarde, das poéticas pós-modernas, a obra de Oswald permaneceu em estado de latência, como um desafio à teorização daquilo que poderia significar uma cinepoética, ou um pensamento poético cinematográfico, nos trópicos.

Uma consideração sobre a importância da fotografia e do cinema para a vida moderna —assim como de todos os demais meios mecânicos de transmissão e reprodução de dados, como o telefone, o rádio, o fonógrafo, a televisão e, mais recentemente, o computador e as mídias digitais— deveriam forçar uma reavaliação da teorização (analítica, fenomenológica, estruturalista, semiótica) sobre os signos e a linguagem, cuja história é simultânea, contemporânea ao desenvolvimento dos “meios de reprodução”, mas que, até os anos 1950 (sobretudo com os trabalhos de McLuhan), raramente se viu relacionada a este desenvolvimento de modo explícito, ou trabalhada numa abordagem mais sistemática. Esta dupla história desdobra-se, de modo articulado, numa teorização ampla sobre arte, percepção, afeto, linguagem, técnica, cognição e, por fim, os meios de produção, i.é, a própria condição de reprodução da vida. A filosofia não ficou alheia à urgência dessa questão: Benjamin, Flüsser, Derrida, Deleuze, Lyotard ou Rancière se aventuraram, de modos mais ou menos diretos, no âmbito dessa “teorização ampliada”.

⁴ Adoto o termo “cinepoética” inspirado pelo trabalho de Wall-Romana (2012). Este ensaio deve muito, ainda, ao texto de Fernando Gerheim, “Oswald de Andrade: de capa a colofão” (1999).

A prefiguração dessa complexa rede de temas e questões, na obra de Oswald, ainda que de forma “literária” e “assistemática”, não se resume à mera ressonância do culto à máquina e a adoção de um exercício literário inspirado nas vanguardas européias, repaginadas com um colorido tropical. Ao menos é o que nos sugere sua releitura numa linhagem concretista, na interpretação de autores como Haroldo de Campos ou Silviano Santiago. Essa releitura nos convida a voltar aos textos e explorar, com novos olhos, o elogio oswaldiano da técnica, sua utopia do índio tecnizado, como um arsenal de ferramentas e engrenagens daquilo que poderíamos caracterizar como uma prototeoria acerca das relações entre arte, percepção, afeto, linguagem, cognição e meios de produção na era da técnica, sob o signo de um “pensar cinematográfico”.

Dizer tudo isso pode parecer estranho, uma vez que os modernistas paulistas não se aventuraram no cinema, embora não deixaram de absorver seu impacto. Este restringe-se, inicialmente e sobretudo, ao âmbito da nascente indústria cinematográfica americana, secundada por uma cinematografia européia, bem menos presente nos trópicos. No que se refere às vanguardas, o manifesto “Cinema futurista”, de 1916, assim como as experiências teatrais “cinemáticas” de Marinetti e os filmes e textos de Bragaglia (ou, ao menos, sua existência), não eram certamente desconhecidos por parte de Mário e Oswald. Nos primeiros anos da década de 1920, quando a fusão entre literatura, artes plásticas, fotografia, cinema, teatro e música ganha mais força e torna-se um eixo fundamental das experimentações mais radicais das vanguardas européias, nossos modernistas continuarão privilegiando a referência à produção cinematográfica americana.

Antes mesmo de sua primeira viagem à Europa, em 1912, Oswald fez a cobertura da programação cinematográfica de São Paulo, no *Diário Popular* (de 1909 a 1910) e n’*O Pirralho* (1910-11), e esta é basicamente um tipo de “coluna social”, sobre o sucesso da programação e a frequência dos cinemas da cidade; incluindo, quando muito, uma ou outra menção a fitas e “films”. *A trilogia do exílio* (cujo texto base, segundo o próprio autor, foi escrito entre 1917 e 1921) apresenta, sem dúvida, uma “técnica cinematográfica” de narrativa, conforme enfatizado pela tradição crítica, desde que seu primeiro livro, *Os condenados*, foi lançado (1922).⁵ O sentido e o alcance das

⁵ Mário da Silva Brito, em ensaio de 1970 (in Oswald, 2003, p.11-12), destaca esse ponto, ao reproduzir a recepção da obra, em 1922, por parte de Monteiro Lobato (“A psicologia dos personagens está perfeitamente estabelecida. Todos vivem rigorosamente lógicos dentro das premissas do temperamento e da fatalidade. A vida de Luquinhas ressalta vívida, primorosamente cinematografada numa série de

relações entre o cinema e a obra de Oswald, entretanto, não se resumem a essa idéia geral, de resto comumente aplicada a outros autores modernistas.



O “cinematógrafo” foi, desde o início, um lugar comum das inovações narrativas do modernismo.⁶ Enquanto elemento característico, a “cinematographia” abrange tanto uma dimensão técnica e plástica (o simultaneísmo de Marinetti) como o apelo *mundano* próprio dessa arte de massas, identificado nas fitas de sucesso:

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição.

Klaxon, a revista portavoz do primeiro modernismo, que circulou entre maio de 1922 e janeiro de 1923, dá uma dimensão dessa centralidade do cinema, como especificidade da poética modernista. O cinema capta ou representa a própria “dinâmica da vida”, a “cinematographia vertiginosa de movimentos multiformes” (A.C.V. Klaxon, nº1, p.13). O qualificativo “cinematográfico” reaparece em vários momentos, como na revista *Verde*, de Minas, Cataguazes, em 1927. Nela, Rosário Fusco assim defende a obra de Alcântara Machado:

O que notei no BRÁS BEXIGA—e que também o Couto devia ter notado—é a baita “visão cinematográfica” de que v. é dono, uma baita falta de movimento. Estou pra dizer até que os seus contos são “cinéticos”. Você é desumano quasi (...). (Rosário Fusco, “Bilhetes – pro Antônio de Alcântara Machado — São Paulo”. *Revista Verde*, Cataguazes, novembro de 1927, nº3, p.19).

Nesta formulação, contudo, para além do “simultaneísmo” dos cenários e das ações, assim como da dinâmica da vida mundana, o “cinematográfico” qualifica uma certa “anulação da temporalidade” (“uma baita falta de movimento”) e um certo caráter desumano da obra.

quadros Griffith.” *Revista do Brasil*, nº81, setembro de 1922), A. Couto de Barros (“O livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica”), Mário de Andrade (“a beneficiação do cinematógrafo”) e Tristão de Athayde (“Sente-se nesta reação contra a ordem artificial a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou também Jules Romains”).

⁶ E também antes, senão como “técnica narrativa”, ao menos como referente e influência, em sentidos diversos, na produção literária, como demonstrou Flora Sussekind (1987) em relação aos escritores da *belle époque*.



Alguns anos antes, a importância do cinema já era destacada, em direções opostas, por João do Rio e Lima Barreto. Para este, o cinema representava sobretudo a decadência melancólica da cultura suburbana:

O que havia de característico na vida suburbana, em matéria de diversão, pouco ou quase nada existe mais. O cinema absorveu todas elas e, pondo de parte o Mafuá semi-eclesiástico, é o maior divertimento popular da gente suburbana. Até o pianista, o célebre pianista de bailes, ele arrebatou e monopolizou. Nada tem, porém, de próprio ao lugar, é tal e qual outro e qualquer cinema do centro ou qualquer parte da cidade em que haja pessoas cujo gosto de se divertir no escuro arrasta a ver-lhes as fitas durante hora e tanto.” (“Bailes e Divertimentos Suburbanos”, *Gazeta de Notícias*, 07/02/1922)

Diversa é a perspectiva de João do Rio, que, já em 1908, lança o livro *Cinematographo (crônicas cariocas)*, reunindo textos publicados, sob o pseudônimo “Joe”, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Nestas crônicas, quase não se fala de cinema. São retratos da vida na cidade. O texto que João do Rio apresenta como introdução ao livro, entretanto, esclarece a importância do título: o cinematógrafo traduziria a condição mesma da vida moderna e a crônica seria cinematográfica. Agregação, desobrigação de pensar, leveza, imediatividade, percepção-corpo-máquina. Vale transcrever longos trechos deste texto fundamental.

Com pouco tens a agregação de vários fatos, a história do ano, a vida da cidade numa sessão de cinematógrafo, documento excelente com a excelente qualidade a mais *de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter ideias.*

Dizem que a sua melhor qualidade essa é. Quem sabe? O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela *e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...*

(...)

O cinematógrafo é bem moderno e bem d’agora. Essa é a sua primeira qualidade. Todos os gêneros de arte perdem-se no tempo distante. Todas as ciências têm raízes fundas na negridão clássica das eras. Não há princípios de boa filosofia que os árias não tivessem fixado, feição d’arte que o oriente antigo não já tivesse criado e instrumento de utilidade dos mais modernos que não tivesse sido descoberto pela China, muitíssimos anos antes de Cristo. A China é realmente enervadora nestes assuntos. O cinematógrafo ao contrário. É doutro dia, é extramoderno, sendo como é resultado de uma resultante de um resultado científico moderno.

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, *cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação.* Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina.

(...)

Um rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vezes mais que um volume de história – mesmo porque não tem comentários filosóficos.

(...)

É uma feição científica da arte – arte que o é quando o querem, arte que declina dessa honra quando meia dúzia de prevenidos protesta, mas a única que reproduz o polimorfismo integral da vida, e que não melindra ninguém por não passar de reflexos. (grifos nossos)

Apesar dessas idéias extremamente sugestivas (*pósmodernas*), é possível afirmar, na trilha de Flora Sussekind (1987), que a aproximação entre arte cinematográfica e crônica em João do Rio seria essencialmente uma estratégia de valorização desta última, presa aos limites da narrativa *belle époque*. Isto é, apesar de João do Rio, na introdução de seu livro, apresentar uma série de sugestões visionárias sobre o cinema, essas não correspondem ao desenvolvimento formal ou temático de sua crônica, não obstante suas virtudes.⁷

Para Adalberto Müller, ao contrário, a prosa de “Joe” de fato *realiza* essa genialidade premonitória quanto à riqueza e complexidade das relações entre cinema e literatura:

...o cinema, na literatura de Joe, aliás, João do Rio, não é um pretexto para outra coisa. Essa literatura já é cinema, ela já diz “eu sou cinema”. ... [Ela] não apenas incorpora o olhar cinematográfico, mas percebe as coisas como cinema, pensa como cinema e escreve como cinema. (Müller, 2003)

Em favor desta avaliação, Müller atenta para a mobilidade de pontos de vista na prosa de João do Rio e sua natureza documental, que a aproximaria mais do documentário moderno do que de um cinema narrativo, linear e domesticado. Em favor da perspectiva de Flora Sussekind, encontramos, na produção do autor, o predomínio absoluto de uma narrativa jornalística típica da *belle époque*, com suas tiradas espirituosas e críticas veladas aos costumes. Ademais, é digno de nota que, quando o cinema comparece nestas crônicas, o faz sempre no sentido de uma decadência melancólica muito próxima à de Lima Barreto, como em “A pressa de acabar”:

⁷ Numa perspectiva ampla, englobando as relações entre literatura, o jornalismo e sua dimensão técnica, a avaliação de Sussekind é mais complexa: “*Reelaboração*, no caso de Lima Barreto; *mimesis* sem culpa, no de João do Rio...” (Sussekind, 1987, p.24); “...é curioso observar que (...), em *A correspondência de uma estação de cura* (1918), a imprensa deixe de influir apenas na trama e passe a afetar diretamente seus procedimentos narrativos”; “...ao contrário do que acontece com Lima Barreto, na produção de Paulo Barreto [João do Rio] não há propriamente uma reelaboração dos recursos jornalísticos; há, sim, uma reprodução proposital de traços de alguns gêneros da imprensa e a incorporação de uma linguagem clara, direta, verdadeira prosa de reportagem.” (idem, p.83).

O homem mesmo do momento atual num futuro infelizmente remoto, caso a terra não tenha grande pressa de acabar e seja levada na cauda de um cometa antes de esfriar completamente – o homem mesmo será classificado, afirmo eu já com pressa, como o *Homus cinematographicus*.

Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: – *Precisamos acabar depressa*.

O homem-cinematográfico acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas.

O mérito da percepção da situação do “homem moderno” não anula os termos francamente críticos com que a descreve:

A pressa de acabar! Mas é uma forma de histeria difusa! Espalhou-se em toda a multidão. Há nos simples, nos humildes, nos mourejadores diários; há nos inúteis, há nos fúteis, há nos profissionais da coquetterie, há em todos esse delírio lamentável. Qual é o fito principal de todos nós? acabar depressa! O homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atopetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele. Todos os dias, (dias em que ele não vê a beleza do sol ou do céu e a doçura das árvores porque não tem tempo, diariamente, nesse número de horas retalhadas em minutos e segundos que uma população de relógios marca, registra e desfia) – o pobre diabo sua, labuta, desespera com os olhos fitos nesse hipotético poste de chegada que é a miragem da ilusão.

Em 1923, Oswald avaliava a obra de João do Rio como parte de uma literatura presa, precisamente, a um “domínio puramente documental”.⁸ Seu mérito resumir-se-ia ao de ter trazido para as letras brasileira “um contingente pitoresco” (particularmente com o livro *Religiões do Rio*). A necessidade do modernismo de se apresentar como irrupção revolucionária, em ruptura com toda a literatura *belle époque* imediatamente precedente, romântica ou parnasiana, ajuda a explicar as razões que levaram Oswald a ignorar ou minimizar as virtudes da obra de João do Rio, fosse seu caráter propriamente “documental”, fossem, por exemplo, as idéias visionárias do texto de introdução ao *Cinematographo (crônicas cariocas)*. Essa parece ser, contudo, a camada mais superficial da questão. Uma releitura não faz sentido como busca de “justiça” com relação ao passado, nem mesmo como compreensão “a mais correta” de um texto, de um autor ou de uma época. Toda releitura (toda leitura) é antes uma (re)avaliação de

⁸ “O esforço intelectual do Brasil Contemporâneo”, 1923, conferência pronunciada na Sorbonne, Oswald (1991, p. 30 e 34).

trilhos/trilhas que nos permitem (re)orientar o pensamento na exploração de temas que, em diversos sentidos, ainda permanecem em aberto (e qual não permaneceria?), como, no nosso caso, a idéia de uma cinepoética e de um “pensamento cinematográfico”. Neste sentido, importa sobretudo investigar os alcances e limites do aparato utilizado.

As idéias de Walter Benjamin compõem uma chave de leitura comum à maioria dos trabalhos que procuram pensar as relações entre imagem, pensamento e transformações sociais e técnicas na modernidade, e é sempre a tese da perda da aura que é convocada. Assim, por exemplo, lemos no texto de Adalberto Müller:

Essa literatura [de João do Rio] já é cinema, ela já diz “eu sou cinema”. Como, aliás, toda a literatura realmente moderna que virá em seguida, pois na era da “reprodutibilidade técnica” todas as artes serão afetadas pela “perda da aura”, e mais ainda, pelo “inconsciente ótico” (*Optisches-Unbewusst*) descrito por Walter Benjamin (...) em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, todas elas se transformam com o advento das *tecnoimagens* e da *tecnoimaginação* (Flusser...). (Müller, 2013, p.188).

Vale comparar essa perspectiva com aquela adotada por Alexandre Nodari, em sua análise das relações entre Oswald e o cinema (Nodari, 2008). Para Nodari, a afetação causada nas artes pela reprodutibilidade técnica as transforma em terreno de fantasmagoria. O ator de cinema seria um “espectro de si”. Isso porque “o cinema se guia unicamente pelo valor de exposição, onde não há um original a ser cultuado, mas falsificações infinitas a serem vistas” (p.20). Com base nessa tese, Nodari nos oferece uma brilhante análise das figuras de Rodolfo Valentino e das copistas nos textos de Oswald, revendo e consubstanciando algumas teses epigráficas famosas, como “ver com olhos livres”, “a reação à cópia”, “a posse contra a propriedade”.

Apesar dos muitos méritos dessas leituras (as diversas camadas de sentidos das obras que elas analisam e nos fazem descobrir), vale investigar o alcance mesmo das teses de Walter Benjamin que lhe são subjacentes. Jacques Rancière, por exemplo, tem insistido em dois aspectos problemáticos dessas teses em torno das relações entre arte e reprodutibilidade. O primeiro, acerca de uma certa “essência aurática” da arte antes da época da reprodutibilidade técnica, estaria no fato de que *o próprio conceito de “arte” surge somente depois que o caráter de unicidade (ou culto) das criações poéticas se torna problemático*.⁹ Uma estátua pode ter tido um “valor de culto”, uma “aura”, e esta sem dúvida foi cada vez mais perturbada pela predominância do “valor de troca”; mas

⁹ Ver Rancière, 2005, p.29-30, nota 5.

“a arte” nunca teve propriamente aura (valor de culto), porque não existia “a arte” enquanto tal. As criações poéticas do passado (poesia, teatro, pintura, escultura, etc), longe de compartilharem uma essência comum, uma unidade, se diferenciavam precisamente pelo seu valor de culto específico: por suas regras, modelos e valores absolutos. O “culto” não seria um experiência capaz de unificar experiências tão díspares sob o conceito de “arte” ou de “aura”.

Um segundo problema reside na causalidade pressuposta entre as artes mecânicas e a estética:

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. (Rancière, 2005, p.46-47)¹⁰

As duas críticas convergem para a problematização do conceito de “aura” como capaz de ajudar a revelar uma transformação *das* ou *nas* artes, que artistas como Oswald seriam capazes de ilustrar de modo exemplar. As dificuldades dos conceitos de aura e de reprodutibilidade em Benjamin estão evidentemente relacionadas a projeções de continuidades e rupturas históricas “da experiência artística”. O que é o “valor de culto” senão uma certa “unidade da experiência” associada aos conceitos de autenticidade, intangibilidade, distância, etc? A uma tal unidade da experiência, torna-se-ia mais fácil opor, como o fazem leitores atuais de Benjamin, uma “nova experiência estética”, concebida como agregação (horizontalidade e tangibilidade), desobrigação de pensar, leveza, imediatividade, percepção-corpo-máquina, fantasmagoria (tudo isso imediatamente relacionado, ou relacionável, ao crescente esfacelamento das fronteiras entre arte “cultura” ou “letrada”, cultura de massa e indústria cultural). Essa oposição um tanto esquemática foi imediata e fortemente criticada, tanto por Adorno como por Brecht (ver SCHÖTTKER, 2012). Por um lado, os dois autores explicitam a grande

¹⁰ Por um caminho diferente, Huyssen também apontava, já em 1986, para problema semelhante da causalidade entre reprodução técnica e aura: “...o próprio Benjamin reconheceu que a intenção de destruir esta aura era inerente às práticas artísticas do Dadá (...). A destruição da aura, da beleza que parecia natural e orgânica, caracterizava as obras dos artistas que, porém, ainda criavam objetos artísticos individuais ao invés de reprodutíveis em massa. O declínio da aura, portanto, não foi de imediato dependente das técnicas de reprodução técnica como Benjamin havia dito no ensaio sobre a reprodutibilidade.” (HUYSSSEN, 1996, pp.30-31).

dificuldade de entender o próprio conceito de “aura”. Enquanto atribuição de “valor de culto” e “autenticidade”, Adorno argumenta, ainda, que tanto a arte burguesa pós-vanguarda como a produção cultural-industrial recriam a “aura”. Por outro lado, não é nada evidente que as consequências experienciais e políticas que Benjamin queria reconhecer nesta “arte pós-aurática” não estivessem, de certo modo, e desde sempre, em continuidade com as promessas da velha arte burguesa e “aurática”.

A relação entre o debate em torno da tese bejaminiana da “perda da aura” e a obra de Oswald nos convidaria a avançar em múltiplas direções.¹¹ Mas não se trata, aqui, de defender que é apenas com Oswald que, pela primeira vez, o cinema se torna “realmente” significativo para a literatura no Brasil. Se relativizamos o gesto que, apoiado em Benjamin, faz retroceder tal importância à literatura *belle époque*; se desconfiamos do uso da tese da “perda da aura” para traduzir a própria importância do cinema na obra de Oswald, o fazemos em nome de uma tentativa, ainda incipiente, de identificar aqueles elementos que, nesta obra, poderiam, quem sabe, melhor nos ajudar a compreender sua cinepoética. Como hipótese a ser futuramente desdobrada, mais do que impacto do cinema sobre a literatura, deveríamos falar, então, de uma *apropriação* da técnica por parte de uma literatura desejosa de “realizar-se”,¹² o que significa, desde sempre, uma relação paradoxal consigo mesma.

Bibliografia

- BRITO, Mário da Silva. “O aluno de romance Oswald de Andrade”, in OSWALD, 2003, pp. 7-34.
- COSTA LIMA, Luiz. “A vanguarda antropófaga”, in Jorge RUFFINNELI & João Cezar de Castro ROCHA (orgs). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Ed, 2011.
- COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- GERHEIM, Fernando. “Oswald de Andrade: de capa a colofão”. *Escrita*, Revista da Pós-Graduação de Letras da PUC-Rio, Ano 3, n.4, jan/jun 1999.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996

¹¹ Pesquisando recentemente a obra dos dois autores, defendo haver uma série de pontos em comum em Oswald e Benjamin, apesar das gigantescas distâncias no que diz respeito ao contexto social e cultural e ao temperamento de ambos os autores.

¹² “Apropriação” é o termo usado também por Flora Sussekind, para condensar a contraposição da perspectiva oswaldiana à literatura precedente: “Nem tiranias da intimidade, nem retratos de nacionalidade, nem desejos de imitação tal e qual da paisagem técnica. Apenas de apropriação.” (p.151).

- MÜLLER, Adalberto. “João do Rio e o *Cinematographo*: primeira modernidade literária e primeiro cinema.” *Itinerários*, Araraquara, n.36, p. 187-197, jan/jul. 2013.
- NODARI, Alexandre. “Um antropófago em Hollywood: Oswald espectador de Valentino”. *Anuário de literatura*, v. 13, n.1, 2008.
- OSWALD de Andrade. *Os dentes do dragão*, São Paulo: Ed. Globo, 2009.
- *Os Condenados. A trilogia do exílio*. São Paulo: Ed. Globo, 2003.
- *Estética e Política*, São Paulo: Ed. Globo, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, São Paulo: 34 Letras, 1995.
- *A Partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Neto, São Paulo: 34 Letras, 2005.
- SCÖTTKER, Detlev. “Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*”. In Walter BENJAMIN, *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- WALL-ROMANA, Christophe. *Cinpoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press, 2012.