

# CINEMA E LETRA

## ALGUMAS CONJUGAÇÕES PROPOSTAS POR MÁRIO DE ANDRADE

CINEMA AND LETTERS: SOME OF MÁRIO DE ANDRADE'S CONJUGATIONS

Carla Kinzo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo investiga em que medida o cinema esteve presente no trabalho de Mário de Andrade, notadamente em seu livro *Amar, verbo intransitivo*, a partir de um estudo do Narrador e da maneira pela qual **é construído** um olhar em perspectiva para dentro da trama. Convocamos outros textos do autor, como fragmentos de cartas e textos críticos, nos quais é possível entrever algumas de suas ideias sobre a arte moderna, em que o cinema é uma importante chave de debate.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade; Cinema e Literatura; *Amar, verbo intransitivo*.

**ABSTRACT:** The article investigates how the cinema was present at Mario de Andrade's work, especially in his book *Amar, verbo intransitivo*. For this purpose, we observe the Narrator and the way he builds a prospective look into the plot. We present author's other texts, such as letters and fragments of cinema critical texts, in which we can see some of his ideas about modern art.

**KEYWORDS:** Mário de Andrade; Cinema and Literature; *Amar, verbo intransitivo*.

*Não há como a fatura de um filme pra exemplificar bem o trabalho de todo e qualquer artista. São cortes e mais cortes, novos close-up a fazer, tanto preparo anterior, tanto trabalho posterior, coisa lenta, difícil, penosa.*  
(Mário de Andrade, fragmento de carta para Fernando Sabino datada de 25 de janeiro de 1942)

## INTRODUÇÃO

Primeiro movimento de Mário de Andrade na construção de uma narrativa de mais fôlego, *Amar, verbo intransitivo*, escrito entre os anos de 1923 e 1924, teve uma primeira publicação em 1927 e, em princípio, se chamaria *Fräulein*. É possível acompanhar um pouco desses muitos movimentos da urdidura do livro em cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira (MORAES, 2001), nas quais fala-se de quatro versões para o texto antes da definitiva, de 1944. Da primeira versão (de 1927) para essa (de 1944), muitas das interferências do narrador na trama (um dos aspectos-alvo de muitas das críticas da época) acabaram sendo suprimidas. Mesmo assim, a força manipuladora dessa figura sobre o texto permanece na versão de 1944 – sobretudo no que diz respeito a uma tentativa de criar um movimento de simultaneidade na trama que, segundo Mário de Andrade, seria a ferramenta pela qual seria possível um “jogo de visões justapostas e sobrepostas, adequado à apreensão do real dos tempos modernos” (ALMEIDA, 1984, p. 9).

<sup>1</sup> Mestre e Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – DLCV, FFLCH-USP. E-mail para contato: carla.kinzo@usp.br.

De fato, a simultaneidade como processo artístico parece ser uma vontade da pesquisa de Mário de Andrade, como se lê em suas considerações, em 1924, sobre as tendências da poesia modernista (ANDRADE, s/d.): para ele, sensações complexas, que só poderiam ser alcançadas pela simultaneidade de sensações interiores, seriam atingidas por um tal processo artístico, de que a literatura e a poesia daquele século seriam exemplos de conquista. Foi desta forma que uma ideia sobre o cinema em Mário começava a se afirmar: certo de que o recurso da simultaneidade seria aquele que permitiria ao artista ampliar os limites da literatura, ele se volta à cinematografia como lugar exemplar desse movimento, capaz de resgatar estruturalmente uma essência da velocidade dos tempos modernos.

Descrente, assim, de uma visão tradicional da arte, de que os muros da descrição literária seriam um aspecto, ele empreende uma pesquisa de linguagem que pudesse fazer da obra um processo em constante desenvolvimento, que instaurasse uma dinâmica nova do texto. Sua vontade era produzir um trabalho que fosse uma “máquina de produzir comoções” (ANDRADE, s/d., p. 259). E, nos lembrando um pouco as ideias de Eisenstein (1969) sobre a montagem no cinema, segundo as quais o tema de uma obra é reconhecível no processo de recriação de imagens pelo espectador, Mário apregoava a feitura (ou a recriação) da obra de arte a cada novo contato com suas imagens: o leitor, desta maneira, chamado a participar deste raciocínio do autor, seria capaz de “entrar” nos espaços abertos por ele deixados e comungaria de sua ludicidade; deixaria, portanto, de ser um mero contemplador.

Um outro aspecto importante da escrita e da pesquisa empreendida por Mário de Andrade, que aparece em *Amar, verbo intransitivo*, se dá a ver em uma de suas cartas para Sérgio Milliet, que destacamos abaixo. Nela, Mário fala de um lugar muito caro ao artista dentro da obra, como manipulador dos acontecimentos e das personagens que cria – já que é da fusão de *imagens* (que nada mais seriam do que sensações tiradas da base da vida, mas que não se restringem a ela) que o artista “apresenta somas que a vida em si não apresenta”. Eis o lugar em que o escritor entraria, pois, criando complexidades e contradições que a simples observação da matéria da vida como ela é talvez não pudesse apresentar.

## 2 ago. [1923]

[a Sérgio Milliet]

“Ideia: ‘...Creio pois que o artista deve tirar suas personagens do pensamento e dar-lhes vida e não tirar suas personagens da vida e dar-lhes seu pensamento. A crítica terá de julgar da vida das minhas personagens. Sem dúvida, não negarei que estas tenham sua base na vida, pois nada existe que não venha de sensação reduzida a imagem. Apenas: da fusão dessas imagens o artista apresenta somas que a vida em si não apresenta. A vida são as unidades. As personagens do artista são as somas. As somas são puras abstrações. Não existem em si. O que existe é a quantidade fabulosa de unidade que o mundo apresenta. Agora: às somas irreais, criadas pelo subconsciente e coloridas pela fantasia, o artista tem de, pela coação que espreme de si, dar de novo vida. Vida que provém do maior ou menor

sopro animador que terá. Isto é arte. Isto é minha arte. Minhas personagens portanto não se compararão com as da vida. São bonecos que animei. Resta saber se os animei' (...)" (DUARTE, 1985, p. 293-4)

## CINQUENTA E UMA FRÄULEINS

É à medida que tece a narrativa de *Amar, verbo intransitivo*, que Mário de Andrade propõe alguns desvios, por meio de um Narrador que principia por aparecer, cá e lá, em primeira pessoa, sorrateiro, em um texto construído por cenas que fixam momentos, tal como um roteiro de cinema. Sua primeira digressão mais longa, em que dá a ver, pela primeira vez, um pouco da "personalidade" da voz que nos narra, aparece na página 57 (17ª. edição) – na qual argumenta não ver razões para o chamarem de "homem vaidoso" se ele imagina que o livro, até ali, possua cinquenta leitores (cinquenta e um leitores, para ser mais preciso, contando com ele próprio). Tendo distribuído cinquenta exemplares "com dedicatórias gentilíssimas", ele supõe que o livro seja lido por pelo menos cinco desses leitores que, ao lado de seus quarenta e cinco inimigos (que o lerão!), engrossam o caldo de cinquenta e um leitores para aquela história que ele narra. E lê.

O Narrador faz as contas: cinquenta e uma *Fräuleins* (ou cinquenta e uma Elzas, já que ele é o único que se refere à personagem central pelo nome) existem até ali. "É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a *Fräulein* dele na imaginação", afirma. E prossegue: "Contra isso não posso nada e teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso" (ANDRADE, 1991, p. 57).

Brincando com uma das questões que na maior parte do tempo monopoliza o debate sobre a adaptação de um texto para o cinema, Mário de Andrade devolve a questão que formula para seu leitor: se um livro existe na medida em que é lido, quantas e quais são suas leituras? Se elas podem ser várias, qual a baliza que nos deve orientar quando estudamos uma obra literária usada como fonte (narrativa, estética) para uma nova obra? Tomando a adaptação como fenômeno que propõe uma *leitura* que estabelece novos sentidos (e significados) para "o texto de partida", entendemos, nesse trabalho, que esse novo objeto artístico resultante tenha existência própria – também aberta à(s) leitura(s) de seus receptores.

A *Fräulein* proposta por esse Narrador, "não fosse a luz excessiva", seria como a Betsabê de Rembrandt, ele afirma, "não a do banho, que traz bracelete e colar", mas a outra, a da *Toilette*, "mais magrinha, traços mais regulares". Encerrando, em certa medida, uma leitura de Rembrandt para sua heroína, o Narrador também afirma saber que ela está aberta para ser cinquenta e uma, dos cinquenta e um que puserem os olhos sobre ela.

## DO CINEMATÓGRAFO ÀS LETRAS, DAS LETRAS AO CINEMA

Em 1930, Humberto Mauro declarou que "poderia fazer *Macunaíma*, o brasileiríssimo livro de Mário de Andrade" (SOUTO, 1974, p. 457). A menção, no entanto, nunca foi transformada em projeto. Até o final dos anos 1960, o cinema brasileiro quase que ignorou a obra de Mário de Andrade: apenas em 1968, quarenta anos depois da publicação de *Macunaíma* e vinte e três anos após sua

morte, deu-se início à filmagem de uma adaptação desta obra, “um comentário ao livro” (FAUSTO, *Revista Contracampo*), nas palavras de seu realizador, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade.

Mário de Andrade, por sua vez, mais de uma vez referiu-se ao cinema, sua “musa cinematográfica, ou “décima musa” (ANDRADE, 1923a), como arte capaz de motivar-lhe a criação – como na carta que escreveu para Manuel Bandeira, em fevereiro de 1923, desculpando-se por não ter feito uma visita ao amigo, perdido que estava no Carnaval carioca:

[...] E aí está porque não fui visitar-te.

Estou perdoado.

Sei que me perdoarás principalmente quando souberes que até parentes, moradores de rua Dona Mariana, deixei de visitar.

Principalmente quando souberes que tendo perdido tantas coisas no Carnaval, *não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente*. Aqui estou na vida cotidiana. Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que, *no écran das folhas brancas, começou a ser desenrolar o filme moderníssimo dum poema!*

“Carnaval carioca”. Está saindo. Parece mesmo que estou satisfeito com ele. Será mais ou menos longo. E muito meu. Há um trequinho sobre o destino do poeta, descrevo a dona de minha aventura, rezo, canto, grito... O diabo! O menos *jeune-fille* dos meus poemas. Quando estiver pronto, receberás a cópia. [...] (MORAES, 2000, p. 85, *itálicos meus*)

No trecho em destaque, observamos expressões que flagram o universo do cinema nas palavras de Mário e que nos dão pistas iniciais de uma certa absorção da linguagem cinematográfica em seus trabalhos – que enveredaria não somente em seus poemas (dentre os quais “Fox-Trot” é exemplar), mas na constituição do pensamento de um modelo para a concepção formal de sua prosa. Em 2 de agosto de 1923, Mário envia uma nova carta, desta vez para o escritor Sérgio Milliet, na qual atribui a qualidade “cinematográfica” ao romance que estava escrevendo: “Atualmente escrevo *Fräulein* – romance. É possível que fique no meio termo, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico.” (DUARTE, 1985, p. 293).

O termo cinematográfico parece traduzir, em *Amar, verbo intransitivo*, a disposição de cenas e quadros de maneira fragmentada, detectado no idílio – maneira como o livro é apresentado na capa – como um traço de estrutura. Telê Ancona Lopez intui, desenvolvendo um raciocínio sobre esse idílio nomeado de Mário de Andrade e sua ligação com o cinema, que o recurso da cena pode ter sido associado, pelo autor, àquele utilizado pelos expressionistas alemães, “seus mestres e percursores” (LOPEZ, 1991, p. 13): teriam sido eles, os “contemporâneos de Mário”, que teriam utilizado cenas e quadros em sucessão para criar uma sequência solta, independente de uma lógica fora do texto.

Ainda segundo Lopez, Mário conhecia os expressionistas – “Compulsando datas de edições, autores presentes na biblioteca de nosso escritor, pode-se ver que, desde o início da década de 20 e talvez antes, [Mário de Andrade] entrou em contacto com o expressionismo alemão,

cujo eco atingiu *Paulicéia Desvairada* [...]” (ANDRADE, 1991, p. 13) – e sentia a necessidade de uma renovação da linguagem e “a urgência de uma nova expressão linguística (...); conhecia o estilo ligado à reprodução imediata das visões” (ANDRADE, 1991, p. 13). Assim, a linguagem cinematográfica, com seus cortes, montagens de cenas e justaposições parece ir ao encontro da maneira como a cena era pensada, da mesma forma, por esses seus contemporâneos expressionistas: como meio de, não somente trabalhar uma atmosfera suspensa, semelhante àquela do cinema, mas talvez, sobretudo, de trazer “antinomias dilacerantes” para o trabalho – contradições pelas quais trabalhava e pesquisava, nesses mesmos anos 1920, vale lembrar, um importante pensador da montagem dialética como gramática do cinema, Sergei Eisenstein.

Mário de Andrade assistia a filmes e pensava o cinema em sua época, o que fica claro não somente em suas cartas e referências ao cinema em *Amar, verbo intransitivo*, mas em suas críticas aos filmes da época que, embora esporádicas, firmam-se como lugares em que o escritor também pensava questões relativas à arte moderna. Para o escritor, o próprio século XX nascera ao lado da décima musa, a “Musa Cinemática” e, sob ela, a “criação artística mais representativa de sua época” (ESCOREL, 2005, p. 117). Na coletânea *Mário de Andrade no cinema* (2010), que reúne alguns desses seus textos críticos, esse debate aparece com relevância sobretudo em dois textos, escritos na década de 1920: em *Ainda O garoto*, de 15 de setembro de 1922 (curiosamente, a figura de Carlitos nele discutida aparece mais de uma vez na obra de Mário, como no citado poema *Fox-Trot*, na primeira edição de *Amar, verbo intransitivo*, em uma digressão do Narrador suprimida nas correções do autor para a segunda edição) e em *Crônicas de Malazarte – III*, produzida em dezembro de 1923.

Em *Ainda O garoto*, a questão se coloca a partir de um debate de Mário com a poeta dadaísta Céline Arnould sobre a sequência do sonho neste filme de Chaplin, de 1921. Arnould diz que, nesse trecho de *O garoto*, “Carlitos poeta sonha mal” – na crônica, Mário transcreve as palavras da poeta publicadas no último número da série *Action*:

Mas Carlitos poeta sonha mal. O sonho objetivado no filme choca como alguns versos de Casimiro Delavigne intercalados às *luminations* de Rimbaud. Em vez de anjos alados e barrocos, deveria simplesmente mostrar-nos pierrots enfarinhados ou ainda outra cousa e seu filme conservar-se-ia puro. Mas quantos poemas ruins têm os maiores poetas!” (CUNHA, 2010, p. 11)

Arnould afirma que, portanto, para que o filme se conservasse moderno, deveria ter abolido os “anjos alados e barrocos” e colocado em cena “*pierrots enfarinhados*” – ao que Mário rebate, refutando, na análise da poeta, a *intenção* da modernidade em detrimento da *observação* da realidade:

Como não conseguiu ela penetrar a admirável perfeição psicológica que Carlitos realizou! Ser-lhe-ia possível com a mentalidade e os sentimentos que possuía, no estado psíquico em que estava, sonhar *pierrots enfarinhados* ou minuetes de aeroplanos! Estes aeroplanos imaginados pela adorável dadaísta é que viriam

forçar a *intenção* da modernidade em detrimento da *observação* da realidade.  
(CUNHA, 2012, p. 13)

O universo que se ergue para o espectador de *O garoto* só é possível de ser verossímil se levar em conta a história da personagem Carlitos, com suas impressões de cotidiano, que lhe conferem o traço de humanidade que tanto comove Mário. “O sonho é o comentário mais perfeito que Carlitos poderia construir da sua pessoa cinematográfica. Não choca. Comove imensamente, sorridentemente. E, considerado à parte, é um dos passos mais humanos da sua obra, é por certo o mais perfeito como psicologia e originalidade” (CUNHA, 2012, p. 13).

Marcando as palavras *intenção* e *observação* em seu texto, Mário nos convoca para uma leitura do filme – e da arte moderna – menos comprometida com sinais exteriores de modernidade, reafirmando o que já dissera em 1921, em seu “Prefácio interessantíssimo”:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentemente o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, s/d., p. 28)

Interessante notar que, em *Crônicas de Malazarte – III*, Mário ainda é mais veemente em sua defesa de uma teoria da arte moderna quando afirma que, quem prega teoria, escraviza-se a ela: “Malazarte tem razão. Isso acontece às pessoas que pregam teoria. Escravizam-se a ela e o carvalho entesta com as nuvens. Vem um dos tufões. Tomba o carvalho. Por quê? Porque o carvalho não tem rama e é flexível. Esta fábula é de La Fontaine.” (CUNHA, 2012, p. 25). Nessa crônica, a crítica é feita à sua personagem, Malazarte, que assistiu a *O gabinete do dr. Caligari* e não gostou – no que “errou bastante”, nos dizeres de Mário. À exceção da imobilidade da câmera no filme, movimento que, para ele, seria próprio do teatro e não do cinema, Mário discorda, nesse artigo, de um outro poeta francês, desta vez Blaise Cendrars, pontuando o filme como “uma das melhores obras até agora aparecidas no cinema”. A discordância com Cendrars se dá justamente sobre uma sua afirmação da natureza da arte moderna, quando o poeta diz que “o emprego do expressionismo para dar ideia do que pensa um louco desacredita a arte moderna”. A ela, Mário reage, afirmando que “isso não é motivo para não gostar de uma obra-prima, mesmo se ela, sendo obra-prima, ridicularizasse o modernismo”. E segue, aprofundando a questão:

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. Vem mesmo daí o mal-entendido, pelo qual os modernistas são chamados de loucos (...). 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. (CUNHA, 2012, p. 27)

Como é possível ver nesses dois movimentos, Mário de Andrade espectador e crítico de cinema valeu-se de dois filmes a que assistira para pensar a natureza da arte moderna. De fato, Mário via o cinema como o “Eureka! das artes puras” (ANDRADE, s/d., p. 258), um meio capaz de reformular a “história moderna das artes”: segundo ele, o cinema, mesmo sendo uma arte infante, seria capaz libertar as artes plásticas e as artes das palavras do compromisso de imitar a natureza.

Parece-nos, assim, bastante claro o interesse de Mário de Andrade pelo cinema e, nesse contexto, podemos mesmo dizer que “a musa cinematográfica” estaria orbitando seus pensamentos quando começou a escrever seu primeiro romance, em 1923 (mesmo ano, aliás, em que escreve essas crônicas de cinema).

## CINEMA E LETRA

*Amar, verbo intransitivo* situa-se em um lugar residual de uma “paisagem tecno-industrial em formação”, nas palavras de Flora Süssekind, em que se encontrava a literatura brasileira do final do século XIX. Segundo a ensaísta, no período imediatamente anterior ao Modernismo, as relações entre a literatura e o horizonte técnico que se configurava no país – em que se situa a vinda do cinematógrafo – foram a seara de obras em que é possível ler tanto contrapontos de rabugice, quanto um certo fascínio pela técnica, que aparece não apenas em seus temas, mas também em suas estruturas, ou seja, na maneira pela qual os textos eram escritos. Como se as próprias inovações técnicas impusessem uma tematização, a mão e a máquina se escreviam, lado a lado, colocando em pauta o diálogo entre a literatura e uma técnica (ou muitas delas) que parecem prefigurar um modernismo vindouro:

Rastro às vezes perplexo, às vezes perverso que parece chamar a atenção, na ficção brasileira dos anos 90 do século XIX e dos anos 10 e 20 deste século [século XX], para um traço que lhe será bastante característico: o diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão. Diálogo em várias versões entre as letras e os *media* que talvez defina a produção literária brasileira do período de modo mais substantivo do que os muito neo (parnasianismo, regionalismo, classicismo, romantismo), pós (naturalismo) e pré (modernismo) com que se costuma etiquetá-la. (SÜSSEKIND, 2006, p. 18)

De fato, montagens e cortes, procedimentos típicos do cinema, passaram a invadir a técnica literária na prosa modernista que, tendo assimilado sustos no final do XIX, apresenta-se, nas primeiras décadas do século XX, como um jeito de escrever “em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em parecer com as fitas, em falar de biógrafos e cinematógrafos” (SÜSSEKIND, 2006, p. 48). Assim, essa literatura, nomeadamente uma “literatura-de-corte” para Süssekind, dialoga com as novas técnicas e formas de percepção em sua expressão, apropriando-se e redefinindo-se formalmente a partir delas e não apenas citando-as.



Para José Carlos Avellar, é possível mesmo afirmar que “a ideia do cinema tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura” (AVELLAR, 2007, p. 9). Para o ensaísta, tendo renovado a escrita, o cinema estimulou, ao mesmo tempo, a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, “por sua vez, adiante (...) iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção” (AVELLAR, 2007, p. 9). E no que concerne à década de 1920, Avellar vê, em Mário de Andrade, a reinvenção da experiência literária brasileira por meio do cinema, em seu romance nomeadamente cinematográfico, *Amar, verbo intransitivo*. E afirma, ainda que pondere um exagero:

No Brasil da década de 1920, os mais cinematográficos de nossos filmes talvez tenham sido os romances modernistas. Vai de um pequeno exagero nesta afirmação, porque quase toda a produção cinematográfica brasileira do começo desse século se perdeu – uma efetiva avaliação do quanto que fizemos até então não é possível. (AVELLAR, 2007, p. 16)

Em *Amar, verbo intransitivo*, essa assimilação do mundo trazido pela vinda do cinematógrafo parece clara no depoimento do próprio autor na já citada passagem da célebre carta escrita ao amigo Milliet, em que diz estar escrevendo um romance “cinematográfico”. Mário faz uso de uma disposição das cenas no livro ao modo de uma sequência cinematográfica, caminhando, por vezes, de uma cena a outra por meio de um corte seco, como observa a Prof. Telê Ancona Lopez, no prefácio “Uma difícil conjugação”:

*Amar, verbo intransitivo* não possui capítulos conforme a norma aceita, numeração de sequências ou títulos para elas. É um texto de ficção construído pelas cenas que fixam diretamente momentos, “flashes”, resgatando o passado ou que são apresentadas pelo Narrador. Às cenas contrapõem-se as digressões do Narrador que compete frequentemente, dando grandes demonstrações de conhecimento teórico, com a visão que a heroína tem do mundo e do amor. As digressões são, de fato, sua interpretação. A separação dos episódios, a mudança de cenário, de espaço, a passagem do tempo, os cortes desviando a atenção do leitor, são marcados apenas pelo espaçamento padronizado que, graficamente, acentua a ideia de sequência solta e divisão da narrativa em flagrantes. (ANDRADE, 1991, p. 13)

A disposição das sequências de cenas nas páginas do livro, por vezes, nos lembra um roteiro cinematográfico, até a entrada do Narrador de maneira mais contundente, iniciando suas digressões na página 57 (17ª. edição). Nesse momento, entrevemos o jogo da voz que nos narra com as cenas que, até então, apresentaram-se como se não houvesse intermédio entre cena e leitor. Um olhar menos atento perderia de vista, inclusive, uma voz em primeira pessoa que, ainda sutil, ao longo das primeiras páginas, entre cenas, indica a presença clara de um Narrador. Nesse início de livro, em uma espécie de titubear de sua memória, ele não nos fala muito e aparece em três breves momentos, que destacamos: “Dia primeiro ou dois de setembro, *não lembro*



*mais*" (ANDRADE, 1991, p. 50); "*Isto não sei se é bem se é mal, mas a culpa é toda de Elza. Isto sei e afirmo.*" (ANDRADE, 1991, p. 53); "*E bem me lembro que ficaram noivos em tempos de calorão...*" (ANDRADE, 1991, p. 55).

À página 57, esse Narrador, que aparece cá e lá, finalmente toma a cena e faz as contas de quantas *Fräuleins* existem, imaginando o número de leitores para seu livro. Ali, ele inaugura a mistura que será o corpo de sua narração, feita de um narrar cinematográfico, que "capta a cena no que ela tem de essencial" (LOPEZ, 1991, p. 15) e de um foco comprometido, que se funde às manifestações do mundo interior de suas personagens e reflete sobre esse mundo, machadianamente.

Dois breves excertos dessa voz que narra exemplificam essa "mistura", que coloca lado a lado um "Narrador erudito, derramado em teorias" a um texto que "se concretiza visual e sonoramente, que transmite, recupera sensações, narrativa nova, moderna" (LOPEZ, 1991, p. 31). Ao final da primeira cena do livro, o Narrador arremata, cortando o espaço numa sequência que começa no olhar de *Fräulein* Elza sobre Sousa Costa partindo, até uma espécie de montagem de cenas/quadros, que dissecam o quarto de pensão no que ele pode nos contar de essencial sobre ela:

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quatinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando aos poucos. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck. (ANDRADE, 1991, p. 49)

Nesse outro excerto, o Narrador dá vazão à sua primeira longa digressão, tecendo comentários, em primeiríssima pessoa e diretamente para o leitor, sobre quem narra:

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável (...) Outro mal apareceu: cada um criou *Fräulein* segundo sua própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio. 51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele (...). (ANDRADE, 1991, p. 57)

Ao longo de *Amar, verbo intransitivo*, a presença desse Narrador parece mesmo sugerir que há um filme a ser visto – e que sua projeção nos chega por meio de um Narrador-espectador de cinema, capaz de controlar o fluxo das imagens que estão sendo projetadas – podendo interrompê-las, lançando-se em suas digressões.

Espécie de espectador que participa da cena, pois, o movimento do livro nos desenha uma voz que entra em primeira pessoa, aos poucos, nas primeiríssimas páginas, em uma narrativa que parece se contar sem intermediações, tal como uma projeção de cinema – mas que cede espaço para um Narrador participativo, que deseja incorporar-se à matéria que narra em sua tentativa de dizer esse mundo e essas personagens. Curiosa, nessa analogia, é a ideia mesma de projeção: maneira pela qual um filme se faz ver, ela é a superfície de um duplo, natureza do cinema – as imagens vistas são a outra face de uma película inerte, cuja determinada rotação

nos confere uma impressão de movimento. O Narrador de *Amar, verbo intransitivo* parece ser o mecanismo que torna possível a rotação em 24 quadros por segundo da trama, que movimentam a fábula que se narra e na qual ele está implicado pelo ato mesmo de narrar. Duplo do que narra, pois, é a projeção da sua voz que torna possível que o “écran das folhas brancas” seja suporte para “a máquina [...] cinematográfica do seu subconsciente”. (ESCOREL, 2005, p. 147).

## UM NARRADOR "CHEIO DE CAPRICHOS"

Encaracolando-se sobre si mesma, para usar uma expressão de Davi Arrigucci Jr. (1973), a linguagem, em *Amar, verbo intransitivo*, – por meio de um narrador “cheio de caprichos” – parece querer tornar-se objeto de seu próprio discurso, em uma tentativa de desmistificar o seu dizer, de maneira particular, e o dizer da arte, de forma geral. Desejosa de romper com a tradição, ela parece querer criar algo novo a partir (também) desse tema em si mesmo. E esse novo é da ordem do impreciso, do inacabado, que, por constituir-se a partir dessa falta estrutural, parece pedir um olhar que aceite essa espécie de segredo.

O narrador “cheio de caprichos” de *Amar, verbo intransitivo* parece demarcar uma espécie de claro-escuro no texto, à medida que, jogando com diferentes visões – ou seja, diferentes pontos de vista – por dentro da trama, ele realiza uma espécie de torção na linha da fábula, para nos apontar certos limites entre a verdade e a máscara (as suas e as das personagens que observa). Há, nesse jogo, uma rebeldia em relação aos cânones do “bom texto”.

Sobre essa “verdade”, é preciso falar um pouco mais. Os comentários recorrentes desse narrador na matéria da trama versam não apenas sobre os acontecimentos que se dão dentro dos muros da Vila Laura, entre aquelas personagens de que ele nos fala, mas sobretudo sobre o ato mesmo de narrar. Ou seja, seus comentários não se restringem àqueles “clássicos” do narrador onisciente intruso, que se limita a realizar reflexões de ordem moral sobre as personagens: ele realiza uma verdadeira quebra da imanência daquele mundo sobre o qual narra com seus comentários, colocando em xeque a verdade da representação.

Assinalemos uma passagem do livro que dê a ver o trânsito desse narrador que, passando de uma visão a outra, de uma máscara a outra, obedece às urdiduras de um autor-implícito que, com este seu segundo “eu”, atua tal qual uma máscara do autor real – que manipula suas personagens, de modo a dar a ver, nesse processo, a fragilidade de seu(s) olhar(es) sobre elas:

Porém o menino já está longe e agora havemos de segui-lo até o fim, entrou no quarto. Mais se deixou cair, sem escolha, numa cadeira qualquer, a boca movendo numa expressão de angústia divina. Queria sorrir... Queria quem sabe? *um pouco de pranto abandonado faz vários anos, talvez agora lhe fizesse bem... Nada disso. O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz. Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu.* Um final sublime, estranha sensação... Que avança, aumenta... Sorri bobo no ar. Pra não estar mais assim esfregando lentamente, fortemente, as palmas das mãos uma na outra, aperta os braços entre as pernas encolhidas, musculosas. Não pode mais, faltou-lhe o ar. (ANDRADE, 1991, p. 70, itálicos meus)

Passando, dessa maneira, de uma máscara a outra – de um ponto de vista a outro –, o narrador subverte o que seriam os princípios tradicionais da expressão literária e ilumina seu procedimento de composição, criando menos uma obra mimética do que “misturada”, já que nela vemos, para além dos muros da fábula, o exercício do fabulista, espécie de crítico (irônico, satírico) não só de suas personagens, mas de si mesmo. E que convoca, a todo o momento:

Rio de Janeiro. São Paulo. Agora tinha que viver com os Sousa Costas. Se adaptou.  
– ... der Vater ... die Mutter... Wie geht es ihnen?... A pátria em alemão é neutro: das Vaterland. Será! Vejo Sarajevo apenas como bandeira. Nas pregas dela brissam... etc.

(Aqui o leitor recomeça a ler este fim de capítulo do lugar em que a frase do etc. principia. E assim continuará repetindo o cânone infinito até que se convença do que afirmo. Se não se convencer, ao menos convenha comigo que todos esses europeus foram um grandessíssimos canalhões). (ANDRADE, 1991, p. 61)

Esse olhar em perspectiva para dentro da trama é algo notável, pois parece dizer da visão de seu autor sobre a arte moderna, sobre sua época. Se, por um lado, esse narrador de *Amar, verbo intransitivo* desmistifica a obra como uma verdade pronta, entendemos que, nas lacunas deixadas por essa “obra aberta”, possamos encontrar algo de concreto desse(s) olhar(es) para o mundo.

Não à toa, sendo uma voz que se diferencia daquela das narrativas tradicionais de maneira “extravagante”, a obra foi recebida pela crítica de sua época com o estranhamento de leitores acostumados a uma verdade (ou a uma unidade) ficcional. Apresentando, de modo entrançado, o conflito dessa voz com o conflito das personagens, Mário de Andrade abriu espaços significativos de exposição das fragilidades da trama no texto – e essa exposição foi bastante estranhada. Talvez porque o exercício crítico do diálogo desse narrador com seu próprio texto abra esses mesmos espaços para o leitor e o convide a fazer o mesmo: com a matéria de que lê, com o mundo referido nela e, quiçá, com seu próprio mundo. E esse não é um exercício fácil.

O procedimento da simultaneidade que, como pudemos verificar, vinha de um desejo de Mário de Andrade de dar a ver as visões justapostas de um mundo novo (o mundo moderno) nasce, assim, tanto do jogo entre autor e leitor, nessa convocação aos espaços estrategicamente inacabados da trama, quanto de uma espécie de construção paralela dessa mesma trama em síntese, na qual frases curtas são entrecortadas por sequências de cenas (semelhante à “visão cinematográfica”, de vinte e quatro quadros por segundo, “enganando” nosso olhar com uma impressão de movimento), além das reflexões do narrador sobre seu texto.

## REFERÊNCIAS AO CINEMA NO TEXTO

Outra maneira pela qual é possível ver o cinema no livro é por meio das inúmeras referências a que o Narrador recorre. Uma delas emaranha-se à cena narrada estrategicamente: o primeiro contato físico entre *Fräulein* e Carlos se dá em uma sessão de matinê no Royal Theatre, sob o escuro do cinema.

Ao gesto de calor que ela apenas esboça, faz questão de guardar sobre os joelhos o jérsei verde. Tudo com masculina proteção. Isso a derradeira. Como está quente! O certo é que o corpo dela ultrapassa as bordas da cadeira, todo o mundo se queixa das cadeiras do Royal. Há, talvez me engane, um contato. Dura pouco? Dura muito? Dura toda a matinê, vida feliz foge tão rápida!... Principalmente quando a gente acompanha uma senhora e três meninas. De repente Carlos quase abraça Fräulein, debruçando pra ver se do outro lado dela as irmãzinhas, portem-se bem, heim!... (ANDRADE, 1991, p. 69)

Na primeira edição de *Amar, verbo intransitivo* (1927), o Narrador novamente escapa para o cinema, em uma digressão estratégica entre a cena em que Carlos marca seu primeiro encontro com *Fräulein* e aquela em que a governanta aceita recebê-lo em seu quarto. Ele suspende a narrativa para tecer uma crítica de cinema, comparando *O garoto* ao filme *O pugilista* (1921), de Charles Ray, Essa digressão foi suprimida por Mário de Andrade para a segunda edição, como é possível verificar nos manuscritos arquivados no IEB-USP, de onde a transcrevemos:

(...) Agora o boxe está na moda e Carlos boxa, é pugilista. *A melhor fita que até agora a arte cinematográfica realizou foi o Scrap Iron com Charles Ray. Tem The Kid é verdade, por Carlito...* Porém, sob o ponto-de-vista técnico, arte cinemática, apesar dos achados de Carlito, o Pugilista – que assim traduziram o Scrap Iron, é infinitamente superior. Reconheço os valores espirituais do Garoto, e Carlito é genial. Charles Ray apenas grandessíssimo artista. *O Pugilista porém é mais cinemático e de proporções maravilhosamente equilibradas.* Carlos riu muito vendo *O Garoto*, apenas riu. Se comoveu um pouco também, mas não pensou, isto é, não viu o filme. Com o *Pugilista* vibrou intensamente, aplaudiu. Ah... querem saber duma coisa engraçadíssima? deu-se no cinema Royal. Eu já vira a fita não sei quantas vezes no Pathé, no Avenida, quando fui vê-la de novo no Royal. Pois aí, frequência de piás arranjados, se deu a coisa engraçadíssima. Nos outros dois cinemas, a miuçalha das galerias aplaudiu, estrepitosa, a vitória do ferreiro Charles Ray sobre o boxista profissional que lhe roubara a pequena. Pois no Royal, a meninada das primeiras filas – que não tem galerias no Royal, bairro suntuoso – a meninada das primeiras filas se dividiu. Uns poucos ainda gosaram com a recompensa moral do ferreiro, mas a maioria sofreu e se pôs a vaia. Desejava a vitória provável e lógica do profissional. Carlos também.

Eu chamo isso de caso interessantíssimo. O boxista profissional se esforçara por parecer indivíduo sentimentalmente antipático. Porém era fortíssimo e manhoso, era imoral. A vitória tinha de ser dele, era dele, realisticamente era dele. Nada pois mais irritante e vitorioso que êle. O ferreiro, rapazinho quasi coió, queria muito bem a mãe, se devotava por ela, descuidava de si, obedecia, quase fraco e inda por cima deixou que o outro lhe roubasse a namorada. (Guardem esta última circunstância). Quase ridículo. Personagem inteiramente simpático,

plenipotenciário do Bem dentro do filme. E, com efeito, sendo mais fraco venceu a força. Pois vaiou-o a piasada rica. Arre, que nem comentário!...

Venha agora a circunstância do roubo da namorada. Adultério virtual existiu. *Ora isso dos meninos ricos do Royal aplaudirem o amante virtual e se desinteressarem pelo corneado virtual, é sintoma. Sintoma grave. Não sei si grave ou risível...* Sempre é melhor sorrir e cantar o "Ai, seu Mé!", a soluçar a "Casa branca da serra". Ponhamos somente: SINTOMA. Não veem nele muita coisa, muito futuro? Muito presente também? *Eu vejo, porém aqui não direi o que vejo. Porquê? Ora essa!... simplesmente porquê êste livro é um idílio imitado de Bernardin de Saint-Pierre e não obra para agitar questões sociais.* Apenas o sorriso que o sacerdote amargamente suspendeu no canto esquerdo da boca (mas um abaré não devia ler meu livro, a culpa é sua!) me obriga a dizer que de duas, uma: Ou Sousa Costa pai se igualou a Sousa Costa filho e à criançada do Royal, ou então esta criançada e Sousa Costa filho estacionaram na concepção erótico-social de Sousa Costa pai, é só o que me cabe afirmar aqui. E vem a solução do problema, dupla solução: *Si Sousa Costa pai se igualou aos meninos, futuros Sousas Costas pais, o espôso de dona Laura é um precursor, que nem Whitman. Ou são os meninos que, em vez de irem pra diante, estagnaram. Temos neste caso decadência.* Decadência ou progresso, eis outra coisa que não deve discutir o romancista imparcial. Você dirá que decadência, outro que progresso, aonde ficamos? Eu, por mim, não poderia resolver. As verdades humanas são falazes e voláteis. Porém fico sossegado, pois quer o motorista avance pela rodovia de Campinas, quer siga pela Estrada-do-Mar, tenho quase certeza de nunca chegar a Roma.

Esta última frase me obriga também a pensar na inutilidade dêste livro de Fräulein... Carlos, Fräulein existisse ou não, êste livro se escrevesse ou não, nunca entrará pelas portas da Cidade Eterna. Quando ajuntar vinte-e-um anos, terá fazenda e se estabelece. Estão praquê escrever tantos alfabetos em desordem? Então praquê Sousa Costa gastar oito contos em a professora de amor? Isso nem ao menos diminui os ossos do caracu! e a carne de Minas continua de terceira, premida entre muxibas e trançada de nervos... Mas qual o quê! Fräulein traz o seu benefício e nada mais honesto que um autor acreditar no valorinho dos seus alfabetos em desordem, lhe garanto que tenho algum valor. E já não é pequeno o de por de novo em trânsito o problema zebú, é controvérsia que direta e patrioticamente nos afeta. Mesmo botando as rivalidades de lado, isso da Argentina conseguir cotação boa pra carne dos seus pampas feios, e a gente apenas preço baixo pros ossos das nossas invernadas tão mais risonhas e verdes, atucana o brio nacional. Que diabo! e êsse triângulo mineiro sem maiúsculas (estou danado) inda insiste na importação do boi carcunda!... não pode ser! Este livro préga o abandono das raças indianas! morte ao zebú! Seleccionemos o caracú!... Eis a moral dêste idílio.

Livro de tese pois? É. Não é. Ninguém o saberá jamais...

E boto um ponto-final sorumbático, é forte pena! Por mais vontade minha de escrever livro de arte-pura, sem me amolar com vida, nacionalismos nem morais, não consigo! Paciência. Porém o ponto-final sorumbático fica. Faço questão dele. Carlos não ficou tão melancólico assim, com a derrota do boxista profissional, porém é indiscutível: não gostou nada. Fez êsse gesto de cabeça, tão comum nele, de quem joga o cabelo pra trás, prova que encabulou. Desapontou porquê esperava a derrota do mais fraco e pouco se lhe dava a corneação de Charles Ray. Isso não quer dizer falta de coração, significa somente esquecimento do coração, coisa muito comum nas pessoas normais. Carlos é frio? Não, porém não se lembra de querer bem. Se basta a si mesmo e se defende das festinhas. Si alguém lhe bota a mão no ombro, retira o corpo institivamente. Si uma das irmãs, irmãs nem tanto, camaradas, que Carlos não bate em mulheres, lhe dá a mão, aperta até machucar. Aliás não corresponde ao apêrto-de-mão de ninguém. Aos de alguma superioridade que estendem a mão para êle, entrega dedos sem contacto, inertes, retos, que não se curvam para apertar, paralisia infantil. Nunca! paralisia de Carlos. É doença particular. Quero mostrar, com o caso do ombro e o da mão, que êle não gosa (nem mesmo as percebe) com as pequenas e mais ou menos mascaradas sensualidades que entretêm as fomes amorosas de todos, da aurora ao se deitar. Porém nestes últimos dias, Carlos beija muito as irmãs, principalmente Aldinha. (ANDRADE, 1927, p. 103-8, itálicos meus)

Segundo Eduardo Scorel, a análise que o Narrador faz do filme *O pugilista* permite uma “avaliação sociológica da recepção do filme” (SCOREL, 2005, p. 149), já que o público infantil de origem popular aplaudira de maneira “estrepitosa” a vitória do mocinho sobre o lutador de boxe, que havia lhe roubado a namorada, enquanto a meninada rica (entre eles, Carlos) vaiara. A vitória do fraco sobre o pobre é rejeitada pela “piasada rica” e, nessa reação, o Narrador vê um “sintoma grave. Não sei si grave ou risível... [...] Ponhamos somente: SINTOMA. Não veem nele muita coisa, muito futuro? Muito presente também? Eu vejo, porém aqui não direi o que vejo. Porquê? Ora essa!... simplesmente porquê êste livro é um idílio imitado de Bernardin de Saint-Pierre e não obra para agitar questões sociais”. (ANDRADE, 1927, p. 105).

Muitas são as camadas de comentários que as referências ao cinema ensejam no livro e, ainda que o Narrador afirme não poder levantá-las todas sobre a trama, para dar a ver o que corre em paralelo com a fábula, ele o faz, dialeticamente: se afirma não agitar questões sociais, nos faz pensar nelas. E assim, um comentário como estar escrevendo “um romance muito... imoral”, intuindo que Anita Malfatti iria ficar “corada ao lê-lo” (ANDRADE, 1989, p. 87), nos permite levantar uma das pontas dessas camadas e entrever, com auxílio de Scorel, o que está por trás desse decoro: “O cinema [...] investiu, desde cedo, em temas ligados à sexualidade e às drogas, reforçando dessa forma o temor de que certos filmes pudessem abalar os alicerces de virtude da sociedade burguesa.” (SCOREL, 2005, p. 139).

Ao trazer para dentro da casa dos Sousa Costa uma professora de amor para Carlos, transferindo para o espaço privado algo que era dado como natural na esfera pública (a prostituição

era condenada, mas as primeiras experiências sexuais de adolescentes em bordéis era aceita), Mário sabia estar subvertendo a moral dominante. E assim, as notícias sobre o cinema se aproximam de maneira curiosa da fala temerosa de Sousa Costa sobre os possíveis descaminhos do primogênito, como se vê nessa comparação entre um trecho do livro e um texto publicado em *O Estado de São Paulo*, em 1926, sobre o filme *Vício e beleza*, uma produção brasileira do mesmo ano, dirigida por Antônio Tibiriçá:

Vício. Degeneração da mocidade pela cocaína, morfina etc. suas róseas ilusões seguidas de suas funestas consequências. Beleza! A mulher... A mulher sadia e inteligente, que sabe educar o seu físico como educa a sua alma romântica. Chamamos atenção especial da mocidade para esse filme, pois ele contém ensinamentos de grande valia, que só a dura experiência da vida poderia ensinar. (*O Estado de São Paulo*, 25 jul. 1926)

Laura, as coisas hoje têm de ser assim, a gente não pode mais proceder como no nosso tempo, o mundo está perdido... Olhe: contam tantas desses rapazes... Não se sabe de nenhum que não tenha amante! E vivem nos lupanares! Jogadores! isso então? não tem um que não seja jogador!... Eu também não digo que não se jogue... afinal... Um pouco... de noite... depois do jantar... não faz mal. E quando se tem dinheiro, note-se! E juízo. Essa gente de hoje?!... Depois dão na morfina, é o que acontece! Veja a cor do filho do Oliveira! aquilo é morfina! (ANDRADE, 1991, p. 81)

Os ensinamentos que *Vício e beleza* pode oferecer aos jovens espectadores da época, para os quais chama atenção o periódico, parecem ser os mesmos – tenta formular Sousa Costa para a esposa – que *Fräulein Elza* ofereceria a Carlos, já que “as coisas hoje têm de ser assim”. Ambos os trechos também parecem explicitar uma interessante contradição entre prática e discurso (moralizante), tempero do livro (imoral, segundo Mário) que fará Anita Malfatti corar, o autor adverte, em carta dirigida à amiga.

Por fim, o cinema esteve em muitos níveis orbitando o trabalho de Mário de Andrade, como é possível verificar em muitos de seus escritos – dentre os quais destacamos sobretudo seu primeiro romance – mas, como aponta Escorel, esteve circunscrito principalmente aos filmes estrangeiros: “O padrão de Mário de Andrade com o cinema foi sempre o mesmo; tomado como uma das referências centrais em sua reflexão estética, os filmes estrangeiros exibidos em São Paulo eram vistos com interesse, mas pouca ou nenhuma importância foi dada por ele ao cinema brasileiro.” (ESCOREL, 2005, p. 158).

De fato, do interesse de Mário por filmes nacionais restou apenas um registro, o artigo “Do Rio a São Paulo para casar” (*Revista Klaxon*, n. 2, jun. 1922), sobre o filme homônimo de José Medina, de 1921. Nele, sua reflexão parece caminhar para o fato da impossibilidade de fazermos um cinema não transplantado no Brasil e talvez explique seu desinteresse (ou o seu silêncio) sobre produções nacionais desde então. Ainda assim, Escorel aponta que “seria injusto recriminá-lo por esse afastamento do que se fazia no Brasil em matéria de cinema, se até mesmo um outro



intelectual paulistano bem mais moço que ele, como Paulo Emilio, e que viria a ter um papel decisivo na reavaliação histórica, na crítica e na renovação do cinema feito no Brasil, nos anos 40, ainda não se interessava pelo cinema brasileiro ‘presente ou passado’” (SCOREL, 2005, p. 158-9).

Os filmes e os livros brasileiros pareciam se entreolhar a uma certa distância no início do século XX – mas, como afirma José Carlos Avellar, se “não tivemos um cinema modernista, nem escritores modernistas interessados na prática cinematográfica”, intuímos – e Mário de Andrade nos fornece abundantes vestígios disso – que “a literatura dos modernistas partiu do cinema, da constatação de que o cinema obrigava a rever a experiência artística” (AVELLAR, 2007, p. 16).

De fato, Mário não percebeu que, desde o final da década de 20 daquele século, com Humberto Mauro e Mário Peixoto, o cinema brasileiro começava a caminhar para conquistas formais modernas – dentro das quais o filme *Limite* (1931), de Peixoto, é exemplar.

Tendo morrido muito cedo, nos lembra Escorel, Mário não pôde fazer como o professor e crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes e dar o salto para uma reavaliação do cinema brasileiro que o tornou um dos principais críticos do cinema nacional. Não pôde, da mesma maneira, ver-se nesse cinema – que apenas tão mais tarde, em 1969, com o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, aproximou-se, afinal, de sua obra.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927. (1ª edição).
- ANDRADE, Mario. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991. (17ª edição).
- ANDRADE, Mario. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ANDRADE, Mario. Crônicas de Malazarte – I. In: *América Brasileira*. Rio de Janeiro, 1923a (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).
- ANDRADE, Mario. Crônicas de Malazarte – III. In: *América Brasileira*. Rio de Janeiro, 1923b (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).
- ANDRADE, Mario. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, s/d.
- ANDRADE, Mário de; SABINO, Fernando. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- ARRIGUCCI Jr. Davi. *Escorpião enalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão das palavras. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.
- CUNHA, Paulo José da Silva. (Org.). *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec / Prefeitura de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura, 1985.
- EISENSTEIN. Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1969.
- SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de águas*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FAUSTO, Juliana. *Macunaíma, Maria, era como eu brasileiro*. *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/macunaima.htm>>. (Acessado em 07 de junho de 2016).

MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

SOUTO, Gilberto. "O cinema brasileiro e as suas possibilidades / As ideias de Humberto Mauro, diretor da Cinédia sobre o assunto". *Correio da Manhã*, 29 jun. 1930, apud P. E. Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 457.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RECEBIDO EM: 02/02/2016      ACEITO EM: 29/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: KINZO, Carla. Cinema e letra: algumas conjugações propostas por Mário de Andrade. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 4-20, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.