
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DEPOIS DO “SARAMPÃO ANTROPOFÁGICO”: O CINEMA NA OBRA DE OSWALD DE ANDRADE PÓS-1930

Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCar)
juliobastoni@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo discute a presença do cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930, período de engajamento do autor, no qual as artes aparecem como instrumento político de conscientização sobre as questões brasileiras. Oswald, no entanto, não deixa de dar continuidade ao experimentalismo modernista, bem como de se dedicar a projetos que revelam sua atenção não apenas à literatura, mas também a outras formas do fazer artístico, como o cinema. Assim, este artigo apresenta e discute brevemente o projeto *Marco Zero* de Oswald de Andrade, que envolvia um ciclo romanesco e também dois textos para o cinema, o roteiro “Perigo Negro” e o argumento “A sombra amarela”.
PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; *Marco Zero*; “Perigo Negro”; “A sombra amarela”.

Na obra de Oswald de Andrade, a relação com o cinema nunca foi unívoca, possuindo várias dimensões, que perpassam desde problemas de técnica literária à própria concepção de cinema como arte ou indústria. Essas questões estão presentes já na década de 1910, quando começa a escrever seu primeiro romance, *Os condenados* (depois rebatizado como *Alma*), estruturado com clara intenção cinematográfica, passando pela fase de agitação estética posterior a 1922, com os *flashes*, quase montagens, da poesia *Pau Brasil* e de *Memórias sentimentais de João Miramar*, até, no período pós-1930, tempo de sua militância comunista, a técnica “sincopada” de *Marco Zero* (Candido 2004: 14). Em consonância com essa forte presença do cinema em sua obra, no plano de uma estrutura frequentemente elíptica, descontínua, cujos quadros assemelham-se aos fílmicos, as próprias concepções sobre a sétima arte são referência constante em seus textos, denotando a imensa importância atribuída ao cinema enquanto forma artística, embora essa importância tenha variado de sentido conforme a obra do autor mudava de feição e propósito.

No período anterior a 1930, o cinema aparece na obra de Oswald de Andrade de modo entusiástico, como arte que representaria por excelência a modernidade que o movimento de 1922 tentaria aclimatar ao Brasil no plano estético: “sejamos modernos, sendo brasileiros” (Andrade 1990: 37), poderia ser apontada como uma possível divisa de Oswald de Andrade para o momento, recuperada de distintas formas até o movimento antropofágico, em 1928. Além da presença do cinema enquanto técnica narrativa e mesmo tema de suas obras (Rio Doce 2014; Campos 1978) – lembremos do empreendimento cinematográfico fracassado de *Miramar*, em suas *Memórias* –, também é possível notar a importância do audiovisual enquanto parte de um projeto estético do próprio autor, cujas idiossincrasias vão além da dedicação construtiva de sua literatura. Se no “Manifesto Antropófago” o cinema é técnica a ser deglutida, material estético disponível à experimentação do artista brasileiro, bem como à própria utilização pela cultura nacional – “o cinema americano informará” (Andrade 1970: 14) –, ele também será objeto das cogitações do autor, inclusive no plano prático. Em artigo de 2008, Carlos Augusto Calil discute um projeto cinematográfico que envolveria o escritor franco-suíço Blaise Cendrars, entusiasta das terras tupiniquins (Cendrars 1976), e Oswald de Andrade, que mobilizaria seus contatos junto ao governo de Washington Luís para fazer um filme de “propaganda do Brasil” (Calil 2008: 17). O projeto naufraga, mas o cinema não deixará de fazer parte das cogitações de Oswald, mesmo que não tenha conseguido levar à cena, em vida, qualquer empreendimento cinematográfico que possua sua digital.

Na década de 1930, no entanto, o seu projeto estético muda de figura. Como afirma no prefácio de 1933 a *Serafim Ponte Grande*, publicado já sob a marca de obra “renegada” (Andrade 1978: 97), passado o “sarampão antropofágico”, Oswald decide ser, “pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (1978: 132). Neste período, sua visão sobre o cinema se complexifica, adquirindo contornos ambíguos, vinculados a suas novas preocupações. A obra oswaldiana pós-1930 é vista, comumente, como uma fase menor, na qual a sua pesquisa estética estaria subsumida a um engajamento posticho, sobretudo se mirado com as lentes atuais. Não pensamos, no entanto, que isso seja verdadeiro. Bastaria lembrar suas três peças escritas nesta fase – *A morta*, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo* –, nas quais a experimentação atinge níveis de radicalidade formal talvez sem precedentes na obra oswaldiana e na própria série histórica do teatro brasileiro (Magaldi 2005). O ciclo romanesco *Marco Zero*, que permanece inacabado, por sua vez, foi concebido como uma obra “cinematográfica”, técnica já presente em *Os condenados* (Andrade 1990: 77). Desse modo, ainda que muitos dos aspectos circunstanciais da literatura de Oswald no período possam ter envelhecido (Magaldi 2005), não se pode descartar ou mesmo separar esta fase do questionamento estético constante ao qual submete sua obra como um todo. A própria antropofagia, aliás, seria retomada em sua obra posterior ao período de engajamento; é possível afirmar, ainda, que certa atitude estética antropofágica não deixaria, mesmo neste intervalo, entre 1930 e 1945, de fazer parte de suas produções artísticas – prova disso, por exemplo, são seus textos teatrais.

No ano de 1931, logo no início de sua militância comunista, ocorrem as primeiras menções à nova concepção do cinema na obra de Oswald de Andrade. Naquele ano

edita, com Pagu, o jornal *O homem do povo*, no qual, apesar das críticas ao “colonialismo cultural” anglo-saxão (Eleutério 2009: 66), aparecem referências constantes ao cinema, em especial o norte-americano, sempiternamente dominante no Brasil (Gomes 1986). Uma das seções do jornal – o qual atinge apenas oito números –, chamada “Palco, tela e picadeiro”, aborda com frequência os lançamentos de novos filmes norte-americanos exibidos nas salas paulistas, bem como versa sobre atores e atrizes da moda. Trata-se de uma seção majoritariamente voltada ao público feminino e é assinada por diversos pseudônimos, mas provavelmente redigida apenas por Pagu – à exceção de um artigo assinado pelo arquiteto e teatrólogo Flávio de Carvalho, no terceiro número do jornal. As posturas de Pagu frente ao cinema (norte-americano, frisemos), são semelhantes às que Oswald de Andrade sustentará em seus textos do período de militância, com certo destaque para a invasão de valores culturais. Na seção de 2 de abril, por exemplo, o texto deplora as “criaturinhas de vida irregular, acreditando sempre no milionário que não aparece”, dada a “influência decisiva do cinema sobre a mentalidade de nossas mocinhas” (2009: s.p.). Ao mesmo tempo, a seção não se restringe a este tipo de crítica, comum à época. Apresenta também textos que visam minar a hipocrisia social das famílias brasileiras contra a possibilidade de mulheres atuarem no cinema, como na seção datada de 27 de março; elogios à atriz Greta Garbo, por conta de seu passado de imigrante e sua origem humilde (seção de 28 de março); ou ainda reivindicações por um “cinema sexual”, que trate sem recalques a relação “quotidiana em que se enroscam homem e mulher”, destacando atrizes como Garbo e Marlene Dietrich (9 de abril) (2009: s.p.). Essas posições, que podem parecer contraditórias, são explicáveis pela confluência de fatores diversos: a postura feminista de Pagu, a publicação voltada ao público operário – evidentemente interessado no popular cinema hollywoodiano –, e certa postura conservadora dos comunistas da época em relação aos costumes, confundida com a crítica ao imperialismo cultural. Paulo Emílio Salles Gomes, jovem amigo de Oswald no final dos anos 1940, afirma, sobre sua própria experiência na militância, que, “sub-repticiamente[,] o comunismo [o] conduzia ao puritanismo” (1982: 444). Tal confusão, pois, era algo passível de explicação frente ao clima ideológico da época.

A situação, obviamente, altera-se quando se trata do cinema soviético. Na peça *O homem e o cavalo*, publicada originalmente em 1934, Oswald de Andrade transforma Eisenstein – ou melhor, “A voz de Eisenstein” – em personagem da peça. Ela aparece numa passagem em que são louvadas as conquistas da construção do socialismo na Rússia, com seus dados sobre industrialização – figurados na “Voz de Stalin” – e progressos da mecanização do campo na agricultura. Trata-se quase de um documento de época, figurando a representação que os comunistas brasileiros do período tinham da Rússia nas décadas de 1930 e 1940. Diz a voz de Eisenstein:

Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarnçada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria-vapor, na construção do socialismo! [...] Nem o incêndio da revolta nem a grande

luta revolucionária. Mas depois da luta e da vitória, a vida cotidiana dos que trabalham e constroem um mundo melhor (Andrade 2005: 104).

A militância de Oswald de Andrade é o que sustenta o discurso; ela está disseminada na peça, o que cria certo desconforto ao leitor atual, em grau semelhante ao espanto frente ao surpreendente trabalho formal do autor. Sua intenção é fazer arte revolucionária, com influências tanto do próprio cinema soviético quanto do futurismo de Maiakóvski. Nesse sentido, mesmo que o texto político encontre-se datado, as ousadias formais projetam-se para o futuro, baseadas nas vanguardas soviéticas. Cabe lembrar que o designado para montar *O homem e o cavalo* seria Flávio de Carvalho, fundador do Teatro da Experiência, artista cuja ousadia experimentalista – inclusive em formas artísticas consideradas hoje atuais, como os chamados *happenings* – era notória (Stigger 2011).

O maior envolvimento de Oswald de Andrade com o cinema durante o período pós-1930, no entanto, se dá em torno de seu ciclo romanesco *Marco Zero*. Neste, além da técnica de construção cinematográfica (Brito 1972), há várias menções à influência do cinema norte-americano nas pequenas cidades do sertão paulista, zona de expansão do café, cuja crise econômica e social Oswald de Andrade intentava narrar. Diferentemente da linguagem irreverente de peças como *O homem e o cavalo* e *O rei da vela*, nestes romances há um convívio entre a linguagem naturalista convencional e a propriamente modernista, afeita ao estilo do autor (Boaventura 1983). Composto de dois romances, *A revolução melancólica* e *Chão*, publicados respectivamente em 1943 e 1945, o ciclo ficaria incompleto. Segundo o último projeto conhecido de Oswald de Andrade para o ciclo, datado do início dos anos 1940, ele deveria ser composto de cinco romances; além dos dois citados, *Beco do escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*:

Nos dois primeiros [*A revolução melancólica* e *Chão*], exporia suas teses sobre o levante paulista de 1932, a permanência do latifúndio no contexto da modernização do país e a emergência do proletariado como força revolucionária. Nos demais, trataria dos novos mitos e ideologias que se difundiam em São Paulo, importados do capitalismo norte-americano. (Ferreira 1996: 25)

A noção de *projeto* tem de ser especialmente frisada para este empreendimento de Oswald de Andrade. Além dos dois romances, *Marco Zero* teve passagens publicadas em periódicos brasileiros, inclusive atribuídas a romances não finalizados (Andrade 2008a: 384; 2008b: 444), bem como dois textos para cinema, editados na *Revista do Brasil* (Andrade 1938; 1942). Desse modo, percebe-se que *Marco Zero* não se restringia apenas aos romances que o autor tinha em mira publicar, mas a um projeto mais amplo (Silva 2010), que envolvia uma abordagem, digamos assim, *multimeios*. Com efeito, trata-se de uma estratégia bastante moderna para um projeto estético, em consonância com a prática de Oswald de Andrade no restante de sua obra. Ousadia ainda mais evidente se considerarmos a voga do romance social da década de 1930, com o qual Oswald de Andrade dialoga em *Marco Zero* (Bueno 2006: 41, 60), porém

dele se afastando pelo maior grau de experimentalismo formal, advindo do modernismo, e pelo interesse dado ao cinema enquanto forma artística privilegiada, ao lado dos romances. Assim pode ser entendida a justificativa de Oswald de Andrade para *Marco Zero*, publicada junto ao primeiro romance do ciclo, *A revolução melancólica* (a caixa alta na citação reproduz a nota original do autor): “O ROMANCE PARTICIPA DA PINTURA, DO CINEMA E DO DEBATE PÚBLICO, MAIS QUE DA MÚSICA QUE É SILÊNCIO, É RECOLHIMENTO. MARCO ZERO TENDE AO AFRESCO SOCIAL. É UMA TENTATIVA DE ROMANCE MURAL” (Andrade 2008a: 381).

Nesse sentido, pode-se perceber que, para Oswald de Andrade, as artes devem possuir afinidade baseada no programa político, de forma a intervir na realidade. Romance, cinema e pintura, junto ao debate público, fazem parte de um projeto de agitação cultural que Oswald de Andrade pretendia colocar na rua, em consonância com suas tentativas desde a publicação, em 1931, do jornal *O homem do povo*. Não espanta, pois, que tenha realizado uma conferência intitulada “Aspectos da pintura através de *Marco Zero*”, na qual, remontando a uma discussão artística levada a cabo por personagens de seu romance cíclico, advoga uma arte aberta à experimentação, mas que não corte seus vínculos com a realidade popular:

O que importa, e nisso se acirra o embate entre os personagens de *Marco Zero*, é identificar na confusão e no caos as verdadeiras e autênticas obras de arte. E onde possa se esconder o espírito da reação e do passado contra o levantamento da cidade nova, anunciada plasticamente pela pintura mural dos mexicanos, pela pintura mecânica de Fernand Léger e pela pintura popular do *douanier* Rousseau. No seu recinto cabem a magia de Picasso, o símbolo de Giorgio de Chirico e a invenção de Dalí. Não é possível, a pretexto de uma volta ao normal, eliminar-se da criação plástica contemporânea, a pesquisa que resultou de um século de análise do homem. Nada excluirá Guernica do coração da pintura social. (Andrade 1971: 109)

Oswald de Andrade pretendia, com *Marco Zero*, uma ampla intervenção cultural, que perpassasse o debate e a produção artística, bem como indicasse caminhos para a arte política. É importante frisar que não abdica do experimentalismo formal e de projetos estéticos ousados, como vimos, englobando o pensamento sobre as artes plásticas e o próprio cinema. Desse modo, nos parece que *Marco Zero* deve ser encarado como um *projeto estético e político*, algo que transcende a mera concepção de um projeto de romance cíclico.

Nos romances do ciclo, afora a técnica cinematográfica, já conhecida de outros escritos de Oswald de Andrade, há no plano temático referências ao cinema como agente alienador das populações do interior paulista, de acordo com seu pensamento político do período. A união esdrúxula entre o sertão, a pequena cidade miserável, e a modernidade cinematográfica norte-americana, disseminadora de costumes, compõe um panorama do *absurdo* brasileiro dividido entre o arcaico e o moderno, algo que já explorara em *Pau Brasil*. Agora, porém, essa representação se dá em tonalidade que segue sua militância comunista. Em *A revolução melancólica*, por exemplo,

a avaliação do atraso brasileiro pela voz do militante Leonardo Mesa utiliza o cinema para oferecer o contraponto com as formas arcaicas de organização econômica, baseadas no latifúndio exportador:

A mancha feudal persiste em São Paulo. É isso que produz a revolução. Nos modos e nos hábitos há progresso aqui. A civilização da máquina dilui e apaga as culturas. Mas a cultura campestre do planalto persiste. Carlos Marx já disse que vivemos na pré-história. Aqui é a mancha agrária oriunda do café que dá o tom. No Nordeste, a mesma coisa, vinda da cana e dos currais. *Toda essa gente se veste pelo cinema, mas tem a alma ainda na selva selvaggia...* (Andrade 2008a: 207, grifo nosso)

Desse modo, se o cinema age como influência decisiva nos costumes, ele atua, no entanto, como algo separado das condições econômicas efetivas, criando o absurdo de uma cultura diretamente ligada aos grandes centros em um ambiente no qual o latifúndio ainda prevalece. Ainda há outras marcas que corroboram essa imagem. O trem que cruza o estado de São Paulo no romance, por exemplo, percorrendo pequenos vilarejos, cortando latifúndios e disputando o transporte com o carro de boi, é chamado de *Expresso de Xangai* (Andrade 2008a: 46, 58), nome da linha ferroviária presente no filme de 1932 estrelado por Marlene Dietrich (Ferreira 1996: 64).

Em *Chão*, o cinema ainda é retratado como um ideário estandardizador, usado pelos jovens das cidades – no caso, a capital São Paulo – como forma de tapear, pela imitação do vestuário dos astros, “a penosa vida dos bairros distantes”, especialmente as garotas, “mulatas destropicalizadas”, e “liberadas precoces” (2008b: 50-51). No entanto, Oswald de Andrade não ignora as possibilidades do cinema de influir beneficentemente nos costumes, como forma de liberação frente ao conservadorismo ainda dominante – trata-se de uma aparente contradição, como a que apontamos em relação aos artigos de Pagu em *O homem do povo*. Contrapostas à modorra do campo, as cidades incutiam nas populações do período da rápida modernização brasileira dos anos 1930 novos costumes, afastando os modos de vida rural e urbano, embora ambos carregassem em si o fardo da exploração econômica e da desigualdade de classes.

A vila conservava tudo. O trem e o trabalho desgraçado da semana. As manhãs de missa e de compra, as tardes quentes do domingo. Com jogos de malha nas ruas, de bocce nas vendas e o cinema à noite. Nas grandes cidades desapareciam os sentimentos antigos. O campo conservava. A corrupção burguesa entrava nas fábricas, nos quartéis, nos bairros pobres, onde a desgraça e a miséria agiam juntas. *O cinema, o jornal, a crítica dissolviam os preconceitos, liberavam as ideias, faziam contraditoriamente progredir.* No campo, os trabalhadores estavam presos aos mandões, aos seus prejuízos reacionários e ancestrais, aos seus ditames legalistas. Era a fazenda, o mundo passivo das colônias, a vila e a província. [...] As reivindicações sociais eram o fruto áspero da cidade. [...] Os

sindicatos e as greves permaneciam dentro da indústria O campo tinha o sol e o horizonte. (2008b: 97, grifo nosso)

O cinema nas cidades, assim como os jornais, funciona como estímulo para a modernização dos costumes, levando à luta política e econômica e abrindo os potenciais aspectos renovadores da sociedade. O avanço *contraditório*, no entanto, é notado, já que, apesar das novas possibilidades civilizacionais que o narrador percebe frente à modernização brasileira, ela abre também novas formas de exploração que reproduzem em outra forma a miséria do campo. Cinema e modernidade econômica, portanto, aparecem representados nos romances como duas faces de um mesmo processo, cujas potencialidades de emancipação cultural e econômica permanecem, pois, em campos opostos.

No projeto *Marco Zero*, porém, o cinema mereceria lugar mais importante que sua mera representação analítica, a interpretação de sua posição na sociedade brasileira que se modernizava. Em 1938, Oswald de Andrade publica o roteiro – na verdade, um *script* completo – do filme “Perigo Negro” (Andrade 1938), que trata da ascensão e queda de um jogador de futebol. Perigo Negro é o apelido do jogador Genuca, personagem que aparece em ambos os romances publicados do ciclo *Marco Zero*. Em *A revolução melancólica*, Eugênio Moncorvino (Genuca) ainda era chamado de Fumaça:

Com quinze anos só sabia jogar futebol. Criara-se solto, atravessando na volada dos salames, o capinzal crescido dos campos improvisados, pulando os muros dos quintais para ir buscar a bola dos pequenos clubes. Fizera-se craque nos *matches* da várzea, entre assuadas e taponas. Uma energia ancestral guiava-o na ofensiva dos ataques. Era o centroavante do Dalva Clube. Talvez fosse ele, o caçula Eugênio, quem estivesse destinado a levantar pelos pés o grupo familiar dos Moncorvino.

– Insondáveis os destinos do Senhor! (2008a: 209)

Em *Chão*, por sua vez, Genuca aparece em viagem ao Rio de Janeiro junto a suas irmãs Eufrásia e Rosalina, que pretendiam matriculá-lo na Escola de Aviação. Os planos do menino, no entanto, eram outros: “Eu vô sê do Flamengo” (2008b: 391). A *deixa* para o filme, a ida de Genuca para o Rio de Janeiro e seu projeto de tornar-se jogador de futebol, concretiza-se no roteiro ““Perigo Negro’: film extraído do romance cyclístico paulista *Marco Zero* (1938: 383)”.

O roteiro focaliza dois personagens: Genuca, o Perigo Negro, atacante do Estella-Club, e Seu Raphael, barbeiro e fanático torcedor do time. Ambos sofrem o mesmo processo de ascensão e queda. Genuca, por conta de uma contusão, que corta seu sucesso meteórico logo em sua estreia internacional; e Seu Raphael, demitido por sua displicência com o trabalho devido a seu gosto pelo futebol, bem como traído por sua volúvel esposa, Finfa, que aspira a um coronel que a sustente. Durante todo o filme, perpassa a sombra de Ladisláu, militante que convida seguidamente Raphael e entrar para o sindicato; este recusa: “Sô incrinado no football”; “Sou do ‘Estella-Club’! Pru sindicato nun ligo!” (1938: 405, 409). Em contraponto a Ladisláu, há a figura

de Moscosão, dono do Estella-Club, que explora o jogador e o torcedor em busca de lucro. Na torcida de um jogo, por exemplo, Moscosão “açula Genuca, como se fora um cão de sua propriedade” (1938: 400).

“Perigo Negro”, assim, constitui-se em uma fábula moralizante sobre a necessidade de engajamento na luta social, contra qualquer tipo de ilusão que desvie o homem pobre e trabalhador da militância. A simplicidade do trecho, no entanto, contrasta com a disposição dos quadros do filme, repleta de *flashbacks* e de rápidas alterações de planos, insinuando uma montagem moderna, à maneira de Eisenstein (Rio Doce 2014: 56). A queda de Perigo Negro, após um breve período de auge financeiro e de fama, é trágica: acaba como “limpa campo” – varredor – do próprio clube em que atuara (1938: 417). A escolha do futebol como elemento da narrativa, para simbolizar a distração maligna que ofereceria contra o engajamento, é figura recorrente nesta fase política de Oswald de Andrade pós-1930. No texto “Carta a um torcida”, um ataque a José Lins do Rego – este, um proverbial fanático por futebol – Oswald de Andrade afirma que, na dedicação como espectador do esporte, “o operário xinga os juízes da partida e procura espancá-los, como se o bandeirinha mais próximo fosse o procurador da prepotência, do arbítrio e dos outros sinais do mundo injusto que o oprime” (1971: 19). Também, deplora “a exploração de rapazes pobres, bruscamente retirados de seu meio laborioso, para o esplendor precário dos grandes cartazes e dos grossos cachês, a fim de despencarem depois de lá e ficarem como os potros quebrados nas corridas dos prados milionários” (Andrade 1971: 19).

Nestas passagens, Oswald de Andrade praticamente descreve o enredo de “Perigo Negro”, cuja fábula moralizante da queda simboliza as ilusões de ascensão social do pobre na sociedade capitalista, bem como os perigos das ilusões alienantes, que desviam o trabalhador da luta política. O esquematismo da moralidade salta aos olhos, mas não é discrepante de outras produções do mesmo período, presentes na própria obra oswaldiana. Deve-se destacar, ainda, essa recorrência sobre a avaliação negativa do futebol na cultura brasileira, o qual oscila entre “veneno” e “remédio”, isto é, avaliado alternativamente como elemento positivo ou negativo em sua presença obsedante no Brasil. Essa ambiguidade é também presente ao longo de sua obra, na qual “assimilou de passagem o futebol no período modernista, [...] e criticou-o durante sua militância comunista, para recuperá-lo mais tarde como uma forma de teatro de massas” (Wisnik 2008: 235). Por fim, “Perigo Negro” acabaria como o único texto de Oswald de Andrade voltado ao cinema que seria efetivamente filmado, embora postumamente, em curta-metragem de Rogério Sganzerla, parte do filme *Oswaldianas*, lançado em 1992, centenário do autor.

“A sombra amarela”, o outro texto de Oswald de Andrade voltado ao cinema e vinculado ao projeto *Marco Zero*, é descrito por ele como um “cenário para filme” – na verdade, um breve argumento de uma narrativa cinematográfica. Publicado em 1942, o texto é dedicado ao cineasta Orson Welles, que esteve no Brasil no mesmo ano, como parte da Política de Boa Vizinhança norte-americana do período da Segunda Guerra Mundial. Welles planejava gravar um filme sobre o país, o qual permaneceria inacabado – *It’s all true*. A relação do cineasta com o Brasil, tal como demonstra Ro-

bert Stam (1997: 107-132), lembra de certo modo o entusiasmo de Blaise Cendrars nos anos 1920 em relação ao ambiente local. No entanto, diferentemente de Cendrars, a relação de Welles com o Brasil, segundo a avaliação de Stam, tendeu menos ao pitoresco, pois mais inclinada ao respeito, empatia e interesse pela cultura popular brasileira, um interesse menos paisagístico, digamos, e mais ligado ao quadro social local (Stam 1997: 108-112). Segundo afirma Stam em entrevista, Welles chegou a conhecer Oswald de Andrade numa reunião, embora não haja grande documentação sobre este acontecimento (Labaki 1988: 27). Em artigo de 1949, por exemplo, Oswald de Andrade afirma que conhecera Welles no Rio de Janeiro, o qual o lhe causara “uma das maiores impressões que [teria sentido até então]” (Andrade 2007: 445).

Em “A sombra amarela”, Oswald de Andrade expõe em breves linhas a história do personagem Lírio do Brasil que, de militante do movimento negro, acaba como feiticeiro, explorando oportunisticamente a credulidade popular. Ao final do texto, Lírio acaba assassinado, o que acontece sob os olhos de um homem japonês, possível autor do crime. A figura deste homem percorre todo o argumento: a “sombra amarela” do título. Como em “Perigo Negro”, Oswald de Andrade se volta para as poucas possibilidades de ascensão econômica do negro na sociedade brasileira: no futebol, com a incerteza e fugacidade da carreira, caso de Genuca; ou na concessão ao oportunismo e à picaretagem pura e simples, “[à] exploração da imbecilidade” (1942: 28), caso de Lírio. Desse modo, Oswald de Andrade parece sugerir que, dadas as condições sociais subalternas do negro, herança da escravidão brasileira, a única possibilidade aberta à sua ascensão estaria na opção pela malandragem, modo de vida que objetiva driblar as barreiras da sociedade frente a sua afirmação.

Lírio é também personagem de *Marco Zero*, aparecendo nos dois romances publicados, com o nome de Lírio de Piratininga, em vez de Lírio do Brasil, tal como presente no argumento cinematográfico em questão. Tanto em *A revolução melancólica* quanto em *Chão Lírio* é apresentado como um rapaz oportunista, algo entre vítima e algoz de sua própria condição social. Assim, nos romances, na impossibilidade de exercer a sua profissão de farmacêutico e em busca de uma melhor posição social, Lírio se envolve com a política, cedendo seus serviços ora a um, ora a outro, dos poderosos grupos em conflito na sociedade paulista da década de 1930. A relação de “A sombra amarela” com o trecho dos romances não está clara: não se sabe se a participação de Lírio nos movimentos negros de reivindicação de direitos é posterior à história presente nos romances publicados do ciclo *Marco Zero*, ou se se trata de uma história paralela, sem ligações diretas com os romances, apenas aproveitando, neste caso, alguns de seus personagens e temas. Destaquemos, no entanto, que em ambos os romances o personagem faz campanha contra a imigração japonesa, financiada por um comerciante sírio, concorrente de um nipônico em seus negócios (2008a: 35-36; 2008b: 291). Nesse sentido, o assassinato de Lírio, no argumento, pode ter alguma relação direta com os trechos dos romances posteriores aos dois efetivamente publicados do ciclo *Marco Zero*. Porém, como aquelas obras ficaram apenas nos planos de Oswald de Andrade, não seria possível averiguar com segurança esta questão.

“A sombra amarela” apresenta também um dos problemas presentes no período da rápida modernização brasileira dos anos 1930: a urbanização contraditória brasileira, com o seu grande contingente de imigrantes, muitos deles vindos do campo ou mesmo recém-chegados de outros países. Assim, o texto também reproduz alguns aspectos do preconceito contra o japonês presente na sociedade brasileira ainda nas décadas de 1930 e 1940; lembremos que entre essas duas décadas se deu a Segunda Guerra Mundial, na qual o governo japonês se aliou às potências do Eixo. O japonês, desse modo, aparece em *Marco Zero* de forma ambígua (Souza 2011: 428-430), representado, de um lado, como um trabalhador extremamente aplicado, vinculado a um ascetismo propício à acumulação financeira; por outro, há insinuações de que muitos deles poderiam representar uma ameaça, dada a situação geopolítica mundial e a ligação com o fascismo europeu (Andrade 2008b: 220-221). Para o comunista Oswald de Andrade isso foi um problema não muito bem resolvido no ciclo *Marco Zero*, o que também transparece em “A sombra amarela”. De qualquer modo, este texto trabalha com uma questão ainda sem solução no Brasil de hoje: a desigualdade social, cuja ligação com o preconceito de cor é estreita. E mais: a luta do desfavorecido social contra seu semelhante, “a luta econômica do caboclo contra o amarelo” (1942: 26), sendo ambos, no entanto, parceiros da mesma desdita em terras brasileiras (2008a: 42).

Este artigo, obviamente, não pretendeu esgotar o assunto da presença do cinema na obra pós-1930 de Oswald de Andrade, mas apenas oferecer um panorama geral sobre ela. Imaginamos, porém, que mais pesquisas se façam necessárias sobre esta fase da produção do autor, em especial sobre o projeto *Marco Zero*, que permanece pouco estudado. Oswald de Andrade, mesmo em sua fase de militância, não abdicou das experiências formais nas quais se destacou no período modernista, de modo que o projeto *Marco Zero*, mais do que apenas os dois romances levados a cabo, apresenta uma interessante interação entre a literatura e o audiovisual, o que denota uma atenção do autor para as possibilidades estéticas e políticas da utilização de ambas as linguagens dentro de um mesmo universo ficcional.

OBRAS CITADAS

- ANDRADE, O. Perigo Negro, film extrahido do romance cyclico paulista *Marco Zero*. *Revista do Brasil* (3ª fase), Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 383-418, out. 1938.
- . A sombra amarela (cenário para filme). *Revista do Brasil* (3ª fase), Rio de Janeiro, v. 5, n. 45, p. 26-28, mar. 1942.
- . *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- . *Ponta de lança: polêmica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- . *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- . *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.
- . *Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. São Paulo: Globo, 2005.
- . *Telefonema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- . *Marco Zero I: A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 2008a.
- . *Marco Zero II: Chão*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2008b.
- ANDRADE, O., & GALVÃO, P. *O homem do povo*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial, 2009.
- BOAVENTURA, M. E. Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade. In: SCHWARZ, R. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-135.
- BRITO, M. S. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*: São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CALIL, C. A. Cinema = Cavação. Cendroswald Produções Cinematográficas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 47, pp. 15-28, set. 2008.
- CAMPOS, H. Miramar na mira. In: ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. pp. ix-xlv.
- CANDIDO, A. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CENDRARS, B. *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELEUTÉRIO, M. L. O homem e a utopia. In: ANDRADE, O., & GALVÃO, P. *O homem do povo*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial, 2009. p. 65-71.
- FERREIRA, A. C. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- . *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- LABAKI, A. Pesquisa revela a conexão Orson Welles-Brasil. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. A27, 7 jun. 1988.
- MAGALDI, S. A mola propulsora da utopia. In: ANDRADE, O. *Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. São Paulo: Globo, 2005. p. 19-32.
- RIO DOCE, C. C. Oswald de Andrade e o cinema. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 12, p. 47-59, jun. 2014.

SILVA, A. M. F. C. A dinâmica da criação de *Marco Zero*, de Oswald de Andrade. In: SEMINÁRIO DE TESES EM ANDAMENTO, 4., 2010, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2010, p. 16-29.

SOUZA, M. A. Um perigo amarelo? o discurso ambíguo do romance histórico de Oswald de Andrade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 5., 2011, Maringá. *Anais...* Maringá: UEM, 2011, p. 427-437.

STAM, R. Pan-American interlude: Orson Welles in Brazil, 1942. In: _____. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema & culture*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 107-132.

STIGGER, V. A vacina antropofágica. In: ROCHA, J. C. C., & RUFFINELLI, J. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 601-611.

WISNIK, J. M. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AFTER “SARAMPÃO ANTROPOFÁGICO”: CINEMA IN OSWALD DE ANDRADE’S POST-1930 WORK

ABSTRACT: The article discusses the presence of cinema in Oswald de Andrade’s post-1930 work, period of political engagement of the author in which the arts appear as a tool for awareness about Brazilian problems. Oswald, however, does not cease to continue his modernist experimentalism, as well as to dedicate himself to projects that reveal his interest not only for literature, but for other forms of artistic expression as well, as the cinema. Thus, this article briefly presents and discusses his *Marco Zero* project, which involved a novelistic cycle and also two texts to film, the script “Perigo Negro” and the argument “A sombra amarela”.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; *Marco Zero*; “Perigo Negro”; “A sombra amarela”.

Recebido em 15 de agosto de 2015; aprovado em 5 de dezembro de 2015.