

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA BRASILEIRA

PAULO JOSÉ DA SILVA CUNHA

“NO ÉCRAN DAS FOLHAS BRANCAS”: O CINEMA NAS LEITURAS,
PRODUÇÃO JORNALÍSTICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA DE
MÁRIO DE ANDRADE

v. 1

SÃO PAULO

2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA BRASILEIRA

*“No écran das folhas brancas”: o cinema nas leituras, produção
jornalística e criação literária de Mário de Andrade*

v. 1

Paulo José da Silva Cunha

Bolsista FAPESP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

SÃO PAULO

2009

Dissertação de mestrado realizada com bolsa da Fapesp no âmbito do
projeto temático FAPESP/IEB-FFLCH-USP,
Estudo do processo de criação de Mário de Andrade
nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua
marginália e em suas leituras, coordenado
pela Profa. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopez.

RESUMO

A pesquisa objetivou a investigação no acervo da biblioteca do escritor Mário de Andrade (1893-1945), em busca de livros e revistas sobre cinema, alguns com notas de leitura. A intenção foi perceber de que maneira as leituras de Mário de Andrade sobre cinema foram incorporadas à sua produção textual, em especial através do diálogo com intelectuais europeus. Documentos de processo relacionados às críticas de cinema de Mário de Andrade também interessaram à pesquisa, assim como a análise a referências à sétima arte presentes na poesia mariodeandradeana. O estudo desse *corpus* possibilitou apreender aspectos do pensamento de Mário sobre cinema e suas modificações no tempo.

Palavras-chave: Biblioteca de Mário de Andrade, marginália, leitura e criação, cinema, manuscritos.

ABSTRACT

The research aimed at an investigation in Mário de Andrade's library, in search of books and magazines about cinema, some of them containing notes left by the Brazilian writer. The intention was to realize how the author's readings about cinema were incorporated to his textual production, mainly by the dialogues established with European intellectuals. Manuscripts related to Andrade's cinema reviews were also focused by the research, as well as the interpretation of two references to the cinema in the writer's poetry. The study of this *corpus* enabled to grasp Mário de Andrade's reflection about cinema and its changes throughout time.

Key-words: Mário de Andrade' library, marginalia, reading and creation, cinema, manuscripts.

AGRADECIMENTOS

Aos Professores Marcos Antonio de Moraes e Telê Ancona Lopez, pela confiança e orientação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa.

Às Profas. Cecilia Almeida Salles e Telê Ancona Lopez, pelas valiosas sugestões no Exame de Qualificação.

À Profa. Flávia Camargo Toni.

Aos colegas da Equipe Mário de Andrade: Aline Nogueira Marques, Angela Grillo, Fernando Alvim, Flávio Penteado, Lilian Escorel de Carvalho, Maria Silvia Ianni Barsalini, Rafael A. Bartini, Marina Damasceno, Tatiana Longo dos Santos.

Aos funcionários da Biblioteca e do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

A André, Aline e Marcos, pelo socorro na última hora.

A Alberto, Alessandro, Bárbara, Cris, Dalva, Érica, Everardo, Luís Cláudio, Luzia e Marisa, amigos atentos e generosos.

A Cecília, Patrícia, Fernanada e Gabriela.

A Paulo Francisco (in memoriam)

SUMÁRIO

1. Das leituras à escrita sobre cinema.....	8
2. Diálogos com a vanguarda européia no início dos anos de 1920.....	26
3. “Caras”: artigo em processo.....	68
4. De “ <i>Fantasia</i> ” a “ <i>Fantasia de Walt Disney</i> ”.....	104
5. Cinema e outras telas na arte inglesa.....	125
6. O cinema na <i>Paulicéia desvairada</i> e Carlitos-foliões no “Carnaval Carioca”	150
7. Biblioteca, tela e escrita: considerações finais.....	178

1. Das leituras à escrita sobre cinema

Introdução

Conta Mário de Andrade (1893-1945), em carta de setembro de 1940, à ex-aluna e musicóloga Oneyda Alvarenga, que se “guardasse na memória pelo menos um décimo de tudo quanto tenho lido... e compreendido”, seria possivelmente “um assombro de erudição neste país.” Entretanto, aquilo que considerava uma dificuldade de memorização fazia com que não mantivesse, segundo ele, “nem a milésima parte” do que apreendia: “fica uma sùmula muito nebulosa, sem síntese nem qualquer análise, uma verdadeira nebulosa sem luz nem medida.” Essa “desmemoriação”, como ele mesmo chamou, exigia uma prática de escrita escudada em consultas e releituras, “lentidão consultadeira ao escrever qualquer assunto”, que tinha por objetivo “reaver o conhecimento perdido.”¹

Outra referência a lapsos e eventuais esquecimentos, tendo na consulta a livros um recurso de verificação, encontra-se em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 23 de julho de 1944, na qual Mário relata a dificuldade para lembrar-se do nome de um filme. Escreve que, no entanto, “já conseguira firmar (do que ainda não tenho certeza) que era de Cecil B. DeMille, e ficava fácil procurar. Ou nos meus livros sobre cinema ou perguntando.”² A informação que foge à memória do escritor é *Rei dos Reis*, título de uma produção de 1927, que seria integrado ao final de todas as estrofes de um dos poemas de *Lira Paulistana*, publicação póstuma em 1945. Na estrofe que o inicia, Mário integra o filme e seu diretor: “Num filme de B. DeMille/ Eu vi pela quinta vez/ A triste vida de Cristo,/ Rei dos Reis.”³

Para recuperar as informações que permaneciam latentes “na nebulosa sem luz nem medida” que era a sua memória, Mário de Andrade recorria à sua biblioteca, a fichas de estudo e blocos de notas. Em relação ao título do filme de Cecil B. DeMille, por exemplo, ele poderia ter confirmado a informação em pelo menos três dos seus livros sobre cinema: *Panoramique du cinéma* (1929), de Léon Moussinac; *Panorama*

¹ ANDRADE, Mário de. Carta a Oneyda Alvarenga, Rio de Janeiro, 14 set. 1940. *Cartas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 276.

² Idem, carta a Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, 23 jul. 1944. *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Organização e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 516.

³ Idem, “Num filme de B. DeMille”. *Lira paulistana*. In: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 382.

du cinéma (1930), de Georges Charensol; ou *Cinema: ieri e oggi* (1932), de Ettore Margadonna. Todos contêm passagens sobre B. DeMille e sua versão cinematográfica da Paixão de Cristo. Existe ainda no acervo do escritor a resenha “*The King of Kings*”, de fevereiro de 1928, assinada por Robert Herring, e publicada no centésimo número da revista *The London Mercury*.

Os livros de Moussinac e Charensol estão indicados em uma ficha de estudo, datilografada a tinta preta, possivelmente por Mário de Andrade, com o título “Cinema (2)”. *Cinema: ieri e oggi*, por sua vez, está apontado em outra ficha, também datilografada, intitulada “Cinema (5)”. Outras dezenove, sendo dez autógrafas do autor e nove datilografadas (talvez por ele), abrigam notas cujo exame leva à localização, em sua biblioteca, de artigos sobre cinema publicados em revistas, e de livros a respeito do mesmo assunto. Essas fichas constituem parcela do *Fichário Analítico*, conjunto formado por 9.634 documentos, elaborados e classificados por Mário de Andrade, abrangendo onze áreas de conhecimento (Obras Gerais, Música, Literatura, Artes Plásticas, Estética, Filosofia, Religião, Ciências, Psicologia e Etnografia, Sociologia e História Universais, Brasil) e várias subdivisões que determinam temas específicos (autores, músicos, técnicos, etc.). O *Fichário Analítico* representa um recurso valioso para pesquisadores interessados no estudo da formação crítica de Mário de Andrade, em diversos campos. Assim como a biblioteca do autor, esse conjunto documental está conservado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e foi indexado pela bolsista Vera Lúcia Natale, sob orientação das Profas. Dras. Telê Ancona Lopez e Flávia Camargo Toni, entre março de 1991 e outubro de 1992.

O *Fichário Analítico* servia também como arquivo da memória e configurava-se, assim, fonte de consulta e peça integrante do processo de escrita de Mário de Andrade. É um dos manuscritos contemplados por esta pesquisa de mestrado vinculada ao Projeto Temático *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras* (FAPESP-06/54705-1), coordenado pela Prof^a Dr^a Telê Ancona Lopez, tendo como pesquisadores associados os Professores Doutores Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes. Desenvolvido no IEB-USP, reúne pesquisadores empenhados no estudo da criação textual do modernista, e na identificação de matrizes da sua produção literária, ensaística e jornalística. O Projeto Temático contempla, por isso, o trabalho de decifração e análise de manuscritos de Mário de Andrade, e de investigação de títulos em sua biblioteca. Inventariar e examinar a “documentação [...] arqueologicamente

sepultada” representa, segundo Telê Ancona Lopez, uma das chaves para a “interpretação correta, livre de apriorismos e projeções”⁴, da obra do autor de *Macunaíma*.

Orientando-me por essa diretriz teórico-metodológica, tencionei recensear e comentar as leituras do escritor, no que diz respeito à arte cinematográfica, passíveis de rastreamento em revistas e livros de sua biblioteca. Em alguns desses textos, Mário deixou notas marginais, sinalizando impressões de leituras, assim como assinalou trechos, com traços e colchetes à margem, ou sublinhou frases. A averiguação em sua biblioteca e em sua marginália possibilitou identificar matrizes e possíveis influências que teriam fundamentado sua reflexão e repercutido em críticas cinematográficas, escritas a partir da década de 1920, nas quais se encontram, algumas vezes, menções a autores, referências às suas idéias, concordâncias ou divergências. A intenção foi perceber, sempre que possível, uma articulação entre textos lidos e produzidos, em especial quando estes últimos citem os nomes ou as idéias de outros críticos.

Procurei também analisar algumas das alusões à sétima arte na poesia e prosa mariodeandradianas, nas quais são nomeados atores, diretores, estúdios e salas de exibição. Por vezes, a linguagem cinematográfica enforma o texto literário de Mário de Andrade. Nesse sentido, vale recuperar duas passagens da correspondência do escritor, nas quais ele referenda essa intersecção: a primeira reporta-se à gênese do poema “Carnaval Carioca”, explicitada por Mário em carta a Manuel Bandeira. Resultado da experiência do primeiro como folião no carnaval de fevereiro de 1923, o poema tem, na explicação de sua origem, narrada por Mário, um exemplo do encontro entre literatura e cinema, este último escolhido como paradigma para descrever o surgimento das imagens poéticas:

“[...] tendo perdido tantas coisas no Carnaval, não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica de 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

⁴ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 11.

folhas brancas, começou a se desenhar o filme moderníssimo dum poema!”⁵

O segundo exemplo da menção ao encontro literatura-cinema localiza-se em carta a Sérgio Milliet, em 2 de agosto de 1923, na qual Mário se refere ao seu romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), então denominado *Fräulein*, como “cinematográfico”⁶.

Parte fundamental desta dissertação é a análise de documentos de processo (tais como rascunhos, versões autógrafas e datiloscritas, “exemplares de trabalho” com notas) que testemunhem circunstâncias do trajeto de (re)escritura de críticas de cinema, produzidas por Mário de Andrade. Por “exemplar de trabalho” entende-se a expressão usada pelo escritor para designar exemplares de revistas que contivessem artigos seus, ou livro escrito por ele, nos quais refundia o seu texto, deixando, sobre os caracteres impressos, rasuras a grafite ou a tinta. Ressalto que a descrição e análise das rasuras indicativas de transformações textuais, encontradas em alguns manuscritos estudados pela pesquisa, têm como intuito não apenas o estabelecimento de um aparato crítico que vislumbre um texto final, última etapa das intenções do autor. A observação das rasuras pretende também flagrar a mobilidade da escritura em processo, revelada pelos contrastes promovidos por substituições, acréscimos, supressões e deslocamentos, que apontam para a hesitação, mudança ou refinamento da reflexão. Como observam Claudia Amigo Pino e Roberto Zular em *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*:

“[...] para a crítica genética [os manuscritos] são portadores de um movimento, que pode ser considerado o processo de criação literária. Para compreender esse movimento, não basta descobrir e apresentar as variantes para o leitor em uma edição crítica, mas encontrar outra estruturação móvel, agora aplicável à criação.”⁷

Saliento aqui, também, a noção de “texto móvel”, definida por Philippe Willemart, em *Crítica genética e psicanálise*, como uma instância “que substitui o

⁵ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, fev. 1923. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 84.

⁶ Idem, Carta a Sérgio Milliet, São Paulo, 2 ago. 1923 em DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p. 293.

⁷ PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 18.

conceito romântico de ‘musa’ [...] inicia sua trajetória bem antes de chegar à página [...] força o escritor a descobrir, aos poucos, o caminho da escritura.”⁸ Essa conceituação ajusta-se à idéia de “estruturação móvel” do texto, materializada nas rasuras, “quando o escritor parando, hesitando, rasurando, deixa um espaço, um tempo não preenchido [...]”⁹.

Considero, ainda, como documento de processo, a correspondência do autor, nos casos em que forneça dados sobre a gênese, cronologia e circunstâncias da escrita ou reescritura dos textos de Mário de Andrade, tanto quanto acerca de discussões estéticas que contribuam para a interpretação dos mesmos, sem deixar de mencionar questões ligadas a processos de escrita e rotina de trabalho.

Matrizes, críticas de cinema e documentos de processo

O autor de *Paulicéia desvairada* nunca negou a relevância das idéias de terceiros. Externou, nas opiniões na imprensa, e ao longo de sua correspondência, o papel que o diálogo com outros intelectuais exerceu sobre a sedimentação do seu conhecimento. Em dois artigos no *Diário Nacional*, em 1929, Mário de Andrade levanta questões que nos ajudam a compreender as linhas de força que orientaram a sua formação. No primeiro, intitulado “Influências”, responde a Henrique de Rezende, jovem modernista do grupo *Verde*, de Cataguases, que em uma edição de *O Jornal*, teria dado “um jeitinho de perguntar” se Mário estaria “de acordo com ele a respeito da possível influência exercida por um escritor paulista sobre os poetas modernos de Cataguases.” Mário não apenas concorda com a sua relevância sobre a geração dos jovens mineiros, como reconhece que “também o escritor paulista andou muito estudando os criadores de *Verde*.” Reforça, em passagem subsequente, a inevitável contribuição das idéias de terceiros na consolidação do conhecimento: “Não é possível a gente conceber a formação dum espírito sem influências, fruto unicamente da experiência pessoal porque isto contraria as próprias leis da psicologia.”¹⁰

Em julho do mesmo ano, Mário publica três artigos, também no *Diário Nacional*, nos quais discute o conceito de desinteresse na criação artística. No último

⁸ WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 70.

⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. Influências. *Diário Nacional*, São Paulo, 9 abr. 1929. In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 81.

deles, refere-se a uma limitação à sua liberdade teórica, ao dizer que desistiu de escrever “eu inventei”, tendo em vista que “diante da fúria pensadeira e livresca dos nossos dias, já fica bem difícil a gente saber se de fato inventou alguma coisa.”¹¹ Apesar das ressalvas, o cronista possuía a mesma “fúria livresca”, comprovada pela aquisição de vários periódicos de vanguarda e livros. Muitos desses volumes possuem anotações autógrafas à margem, o que demonstra um leitor atento. As cartas testemunham também o quanto Mário alimentava-se das idéias de terceiros. Em 9 de fevereiro de 1939, escreve a Oneyda Alvarenga:

“E agora vem o mais importante e perigoso desta carta. Não sou de forma alguma contra o plágio em trabalhos de qualquer natureza, e muito tenho plagiado. Já roubei idéias artísticas, processos literários e pensamentos críticos. Talvez também esteja agora exagerando um bocado, mas a verdade geral é que não sou contra o plágio.”¹²

Com o intuito de localizar matrizes da criação do autor, recorri aos documentos sobre cinema do *Fichário Analítico* como um primeiro inventário dos textos lidos por Mário de Andrade. Esse manuscrito revela, em seus documentos constituídos por fichas preenchidas com indicações de leituras, o esforço do escritor para adquirir e sistematizar conhecimentos. As fichas representaram, para ele, uma ferramenta de trabalho, uma espécie de arquivo de textos que considerava importantes. A respeito do *Fichário Analítico*, Mário deixou algumas declarações. Em 10 de novembro de 1924, escreve a Drummond, dizendo não negar “erudição e civilização [...] ao contrário respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente) as minhas fichinhas de leitura.”¹³ Em carta a Oneyda Alvarenga, em 2 de fevereiro de 1935, demonstra o uso das fichas na rotina de estudos e escrita. Respondendo a uma solicitação da amiga, que de Varginha lhe pede “título de um artigo de Richard Aldrich publicado no *The New York Times Book* de 6-VIII-1933”¹⁴, Mário escreve que “assim é difícilimo procurar na minha coleção de artigos, porque não sei em que ficha ele está indicado. Percorrer toda

¹¹ ANDRADE, Mário de. Desinteresse – III. *Diário Nacional*, São Paulo, 6 jun. 1929. In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Ed. cit., p. 121.

¹² Idem, carta a Oneyda Alvarenga, São Paulo, 9 fev. 1939. *Cartas*. Ed. cit., p. 170.

¹³ Idem, carta a Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, 10 nov. 1924. *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Organização e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 48.

¹⁴ ALVARENGA, Oneyda. Carta a Mário de Andrade, Varginha, 18 jan. 1935. *Cartas*. Ed. cit., p. 77.

a minha coleção de artigos, são centenas, é impossível, eu perdia um tempo enorme”¹⁵. O escritor carregou com ele parte do *Fichário Analítico*, quando morou no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941, como revela carta escrita por Oneyda Alvarenga, de 1939, na qual a musicóloga requisita indicações de livros sobre música, tendo em vista que José Bento, secretário de Mário, teria dito a ela que o “fichário de assunto [de Mário] está aí no Rio e que, por essa razão, ele não pode arranjar o material necessário.”¹⁶ Ainda no mesmo mês, Oneyda pede ajuda diante do desafio de escrever para crianças, requisitando ao escritor livros sobre o assunto, e citando as fichas: “Mário amigo, você que tem óculos, cultura, fichário e biblioteca.”¹⁷ Na década de 1940, ao entrevistar o autor de *Amar, verbo intransitivo*, em sua casa na rua Lopes Chaves, na Barra Funda, Mário da Silva Brito tem contato com o conjunto documental, àquela época bastante extenso. Mário de Andrade lhe apresenta os manuscritos, dando “explicações de como procedia e do material que ali reunira”. O jornalista moço relata suas impressões:

“Metódico, extremamente organizado e trabalhador – trabalhador que chegava até a exaustão, – Mário de Andrade mantinha um fichário de que muito se falava. [...] Nas fichas e nos envelopes cheios de papezinhos com anotações suas, relativas a obras que havia lido ou idéias que lhe ocorriam quando andava pelas ruas pensando, guardava-as um mundo de conhecimentos, de saber rigoroso, de horas e horas diárias de labor, estudo e paciência.”¹⁸

O *Fichário Analítico* compõe-se de fichas de estudo do escritor, bem como de recortes de jornais e revistas por ele coligidos. As fichas apresentam-se autógrafas, a tinta preta e vermelha, ou datilografadas em fita preta, vermelha e azul. As autógrafas exigiram a decifração das indicações de leituras. Tanto as autógrafas, quanto as datilografadas levaram aos artigos em revistas e livros sobre cinema na biblioteca de Mário de Andrade. Há no *Fichário Analítico* vinte e quatro documentos relacionados ao cinema, entre fichas, um recorte de jornal e uma folha arrancada de bloco de notas¹⁹. Os títulos desse conjunto estão elencados abaixo:

¹⁵ ANDRADE, Mário de. Carta a Oneyda Alvarenga, São Paulo, 2 fev. 1935. *Cartas*. Ed. cit., p. 78-79.

¹⁶ ALVARENGA, Oneyda. Carta a Mário de Andrade, São Paulo, 3 out. 1939. *Cartas*. Ed. cit., p. 202.

¹⁷ Idem, carta a Mário de Andrade, São Paulo, 20 out. 1939. *Cartas*. Ed. cit., p. 203.

¹⁸ BRITO, Mário da Silva. *Diário intemporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 165.

¹⁹ Os documentos do *Fichário Analítico* selecionados pela pesquisa têm como suporte fichas de cartolina, com exceção de “Cinema e Estado” (MA-MMA-48-5455), um envelope; “Cinema e Estado” (MA-MMA-

Música e cinema (1) (MA-MMA-48-2964).
Música e cinema (2) (MA-MMA-48-2965).
Música e cinema (MA-MMA-48-3037).
Carlito (MA-MMA-48-5443).
Dez premissas sobre o silencioso e o sonoro (MA-MMA-48-5444/5445).
Cinema (MA-MMA-48-5446).
Cinema (MA-MMA-48-5447).
Cinema (1) (MA-MMA-48-5448).
Cinema (2) (MA-MMA-48-5449).
Cinema (3) (MA-MMA-48-5450).
Cinema (4) (MA-MMA-48-5451).
Cinema (5) (MA-MMA-48-5452).
Cinema (6) (MA-MMA-48-5453).
Cinema (7) (MA-MMA-48-5454).
Cinema e Estado (MA-MMA-48-5455).
Cinema e Estado (MA-MMA-48-5455/5456).
Cinema falado (MA-MMA-48-5457).
Cinema falado (2) (MA-MMA-48-5458).
Cinema modernista (MA-MMA-48-5459).
Cinematografia (MA-MMA-48-5460).
Cinematografia (MA-MMA-48-5461).
René Clair (MA-MMA-48-5462).
Fotografia (MA-MMA-48-5463).
Pabst (MA-MMA-48-5464).

Esses documentos foram reproduzidos por meio de escâner e enfileirados no **Anexo 1**, “Documentos do *Fichário Analítico*”, que também apresenta a transcrição das fichas autógrafas e a verificação das leituras indicadas, tanto nas autógrafas, quanto nas datiloscritas. Levantei, a partir da análise das fichas autógrafas, considerações a respeito

48-5455/5456), pequena folha arrancada de bloco; e “Dez premissas sobre o silencioso e o sonoro” (MA-MMA-48-5444/5445), recorte de jornal. Todas as fichas de cartolina trazem designações de leituras. A folha arrancada do bloco apresenta a notação autógrafa “750, 265 [ex]”, que não foi elucidada pela pesquisa.

de recorrências na escrita das indicações de leituras por parte de Mário de Andrade. Essa tarefa teve por finalidade contribuir para um quadro descritivo de padrões de anotações do autor em suas fichas de estudo.

Alguns documentos revelam, nos títulos, interesses específicos de Mário de Andrade no que diz respeito ao cinema, como por exemplo, as três fichas sobre música e cinema (MA-MMA-48-2964, 2965, 3037), a ficha sobre Carlitos (MA-MMA-48-5443), as duas dedicadas ao cinema falado (MA-MMA-48-5457, 5458), e as fichas “René Clair” (MA-MMA-48-5462) e “Pabst” (MA-MMA-48-5464). Há títulos mais gerais, como a série de fichas datiloscritas e intituladas “Cinema”, numeradas de (1) a (7) (MA-MMA-48-5448 a 5454), duas autógrafas com o título “Cinema” (MA-MMA-48-5446, 5447), e mais duas, também autógrafas, com o título “Cinematografia” (MA-MMA-48-5460, 5461).

O exame das anotações nas fichas autógrafas revela alguns padrões na maneira como Mário de Andrade apontava os textos de sua biblioteca. A utilização de abreviaturas para indicar títulos de revistas é frequente: “N.R.F.” para *Nouvelle Revue Française*; “E.N.” para *L’Esprit Nouveau*; “Quer.” ou “Quers.” para *Der Querschnitt*, como nas fichas “Carlito” (MA-MMA-48-5443), “Cinema” (MA-MMA-48-5446) e “Cinema Modernista” (MA-MMA-48-5459). Números romanos são utilizados, em geral, para referendar o mês da publicação, como nas notações “Anbruch 1928, XII”, “Anbruch 1929, IV, 174 (Tecnica)”, “Quers. IV, 1930 – p 248”, “F. Parlant N. R. F. 1930 –I” e “Ton film Quers. 1929 –VIII”, da ficha “Cinema falado” (MA-MMA-48-5457). O procedimento é o mesmo nas fichas “Carlito” (MA-MMA-48-5443), “Cinema Modernista” (MA-MMA-48-5459), nas duas fichas intituladas “Cinematografia” (MA-MMA-48-5460, 5461) e em “René Clair” (MA-MMA-48-5462). Em três notações da ficha “Cinema falado” (MA-MMA-48-5457), indiciando artigos da revista *Musikblätter des Anbruch*, entretanto, o número romano é usado para informar o volume no qual o artigo foi publicado. É assim, por exemplo, em “Voz no C. f. Anbruch X, n. 9 p. 387”, em que “X” significa que o artigo apontado (“Die Stimme im Tonfilm”) está no décimo volume da revista, nº 9/10, de novembro/dezembro de 1928. Os arábicos, por sua vez, informam o número da revista aludida, como na notação “Le Mois 22” de “Música e Cinema” (MA-MMA-48-3037).

Por vezes, Mário de Andrade inicia a escrita da ficha pelo título de um filme, seguido pela abreviação do nome da revista que acolhe a crítica. Na ficha “Carlito” (MA-MMA-48-5443), há três exemplos desse tipo, referentes a filmes de Chaplin: “La

Rouée ver [sic] l'or N. R. F. – 1925, XI”, para *Em busca do ouro* (1925); “Circo C. d'Art 1928 - I”, para *O circo* (1928); e “City Lights N. R. F. 1931, V”, para *Luzes da Cidade* (1931). Outro traço que se destaca nessa ficha é a escrita dos títulos dos filmes em língua estrangeira: um deles em francês, “La Rouée ver [sic] l'or”; e outro em seu título original, “City Lights”. A escrita do título original repete-se na ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446), na qual Mário deixou o apontamento “Gabinete Dr. Caligari/The Kid } Crapouillot 16, Nov. 1921”, sendo “The Kid” referente a *O garoto* (1921); assim como em “Cinema Modernista” (MA-MMA-48-5459), na anotação “‘L’Inhumaine’ fotos Quer. Verão 1924, pgs. 144, 144c, 153”, que contém o título original da produção dirigida por Marcel L’Herbier, *L’Inhumaine* (1924); na mesma ficha, uma linha abaixo, a notação “‘Aelita’ filme russo Quer. 1925, XII, depois pg 1064” faz menção a *Aelita* (1924), filme de ficção científica de Yakov Protozanov. Também em “O ‘Don Juan et Faust’ de Lherbier Crapouillot, Novembro 1922”, penúltima indicação da ficha “Cinematografia” (MA-MMA-48-5460), que aponta para *Don Juan et Faust* (1923), outro filme de L’Herbier. Dois últimos exemplos de nomes das produções em língua estrangeira, dessa vez em fichas cujos títulos são, por seu turno, nomes de diretores: “Le Million N. R. F. 1931, VII, 173” em “René Clair” (MA-MMA-48-5462) e “L’Atlantide Le Mois, nº 18” em “Pabst” (MA-MMA-48-5464). A primeira traz o título original de *O milhão*, filme de 1931, dirigido por Clair; e a segunda o título francês de *Die Herrin von Atlantis*, *Atlântida* em português, filme de Pabst, de 1932.

Em pelo menos dois momentos de sua produção jornalística, o escritor procedeu da mesma maneira, citando os títulos originais. Em “*The kid* – Charles Chaplin”, resenha publicada em *Klaxon*, nº 2, em 15 de junho de 1922, Mário de Andrade escreve o nome em inglês de *O garoto*: “*The kid* é integral, harmônico com a época.”²⁰ Em ensaio denominado “Arte Inglesa”, publicado em cinco artigos na *Folha da Manhã*, São Paulo, em 1943, o autor reserva algumas palavras ao “movimento ‘neo-realista’ do filme documental”²¹ na Inglaterra. Menciona produções dessa corrente, em seus títulos originais: *Song of Ceylon*, *Coal-Face*, *Nightmail*, *Drifters*, *The voice of Britain*. Menciona, nesse mesmo ensaio, os títulos *City lights* e *The great dictator*, de Chaplin. Deve-se assinalar que, nesse ensaio, há exemplos de outras obras de arte, cujos nomes são mencionados em inglês, e mesmo citações nessa língua.

²⁰ ANDRADE, Mário de. *The kid* – Charles Chaplin. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 16.

²¹ Idem. Arte Inglesa (Fim). *Folha da Manhã*, São Paulo, [dez. 1943]. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

Talvez a escrita de títulos de filmes em outra língua, por Mário de Andrade, nas anotações em suas fichas, ou em algumas das apreciações sobre cinema escritas por ele, explique-se pelo fato dos filmes ainda não terem sido exibidos em cinemas paulistanos. Entretanto, o título, escrito em português, de *O gabinete do dr. Caligari*, na ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446), em uma época que, muito provavelmente, o filme ainda não havia sido exibido em São Paulo²², demonstra que a identificação e interpretação desse modelo de anotação (escrita dos títulos em língua estrangeira) não exclui um procedimento inverso: no caso de *Caligari*, Mário teria traduzido, na ficha, a partir do francês, o título do filme de Robert Wiene.

Além de títulos de filmes e de publicações, algumas fichas abrigam o nome do autor do texto, como nas indicações “por E. Faure E. N. 6” e “por Soupault 1928 – XI – Europe”, em “Carlito” (MA-MMA-48-5443), ou “p[o]r Delluc . . . 3; 4; 5 (fotogenia)”, na ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446). Às vezes, é o título do artigo que Mário de Andrade anota, como em “Literatura e C. feuilles libres n° 27”, na mesma ficha, correspondendo ao artigo “Littérature et cinéma”, assinado por Wieland Mayr, em *Les Feuilles Libres*, ano 4, n° 27, junho/julho de 1922. Em outras ocasiões, Mário informa o nome do artigo e autor, como em “Pro-cinema Delluc E. N. 14”, ainda na mesma ficha “Cinema”, apontando para “Pro cinéma” de Louis Delluc, estampado em *L’Esprit Nouveau*, n° 14, de janeiro de 1922²³.

As designações presentes no *Fichário Analítico* levaram aos textos sobre cinema na biblioteca de Mário de Andrade, permitindo um primeiro arrolamento das leituras feitas por ele, e proporcionando a localização de fontes para a sua produção, tanto jornalística, quanto literária. Tencionei, ao identificar matrizes, realizar o que Telê Ancona Lopez define como “ultrapassar a crítica das influências [...] ao se empenhar na recuperação de sinais da eclosão [da criação ou escrita] ou na verificação de amálgamas operados pelo ato criador, tangíveis na biblioteca, isto é, nas leituras de um escritor [...]”²⁴

²² Como explicarei mais tarde, Mário de Andrade deve ter começado a escrever a ficha “Cinema” em 1922, sendo o texto indicado pela notação de 1921. Há dois anúncios de *O Estado de S. Paulo*, de outubro de 1923, que divulgam a exibição de *O gabinete do Dr. Caligari* na capital paulistana. Uma pesquisa mais ampla em números de jornais anteriores a essa data poderia precisar se, de fato, essas exibições, divulgadas em outubro, teriam sido as primeiras em São Paulo.

²³ As datas de publicação da *L’Esprit Nouveau* foram atestadas por Lilian Escorel, na tese de doutoramento “A revista francesa *L’Esprit Nouveau* na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade” (USP/FFLCH/2008).

²⁴ LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: ZULAR, Roberto (org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: FAPESP/Illuminuras/CAPES, 2002, p. 46.

Consultei também a série *Matérias Extraídas de Periódicos*, do Arquivo Mário de Andrade, no IEB-USP, que acolhe recortes de jornais e de revistas coligidos pelo escritor. A ferramenta de busca do banco de dados da biblioteca do IEB-USP facultou ainda a localização de outros títulos presentes no acervo bibliográfico de Mário de Andrade; assim, complementei o inventário de textos desta pesquisa cumprindo a investigação em outros números de revistas e em livros, que não fossem os mencionados no *Fichário Analítico*. Foram recenseados 582 documentos, entre artigos e ensaios em periódicos, livros, catálogos e circulares.

Ampliei a busca por existirem textos sobre cinema que são importantes para a compreensão das idéias defendidas por Mário de Andrade na imprensa, mas que não estão designados no *Fichário Analítico*. Em alguns deles, Mário deixou traços destacando partes ou linhas sublinhando frases. O artigo “Le film sonore: *La vie d’un poète*, de Cocteau-Auric”, por exemplo, de autoria de André Coeuroy, publicado em *La Revue Musicale*, ano 12, nº 111, em janeiro de 1931, não está indicado em fichas. Não deixa de receber, entretanto, do lápis vermelho de Mário de Andrade, um traço escrito à margem, ressaltando trecho. Da mesma forma, o livro *O cinema e sua influência na vida moderna*, publicação da conferência realizada por Aníbal Machado, em 6 de fevereiro de 1942, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, texto não assinalado nas fichas, mas que apresenta diversas partes destacadas ou sublinhadas a grafite. Há ainda referências a opiniões de terceiros, nas resenhas de cinema escritas por Mário, que foram lidas por ele em artigos não designados no *Fichário Analítico*, ao menos nas fichas de cinema estudadas pela pesquisa. Ilustrativa, nesse sentido, é a crítica “*Le cabinet du Docteur Caligari*”, escrita por Blaise Cendrars, e publicada na revista *Les Feuilles Libres*, ano 4, nº 26, abril/maio de 1922. Nesse texto, Mário de Andrade tomou conhecimento das divergências de Cendrars ao filme *O gabinete do Dr. Caligari*, de Wiene, para que pudesse com elas dialogar em “Crônica de Malazarte III”, artigo divulgado na *América Brasileira*, do Rio de Janeiro, em dezembro de 1923.

O inventário das leituras levou à elaboração de um índice dos textos (**Anexo 2**: “Índice de leituras”), apresentando, diante do autor ou título, notação que o classifica de acordo com a sua localização na biblioteca do autor (MA-BMA), ou na série *Matérias Extraídas de Periódicos* (MA-MEP). A notação (MA-MMA-48), seguida de numeração, informa em qual documento do *Fichário Analítico* o texto encontra-se designado. Sempre que a revista ou livro possuir etiqueta informando sua localização

nas estantes e prateleiras da casa do escritor, na rua Lopes Chaves, forneci esses dados diante de MA-BMA.

Utilizo as notações descritas acima, ao citar os textos que fizerem parte do *corpus* de leituras empreendidas por Mário de Andrade. O livro *Le cinéma*, de Ernest Coustet, por exemplo, recebe a classificação (MA-BMA: A/I/f/82; MA-MMA-48-5449). A primeira notação informa que o texto pertence à biblioteca do escritor, sendo “A” correspondente à sala em que o livro localizava-se na casa da Lopes Chaves (os livros estavam distribuídos por cinco salas), “I” referente à identificação da estante, “f” à prateleira, enquanto “82” aponta a seqüência do livro na prateleira. A numeração diante de “48” faz saber que o livro é citado no *Fichário Analítico*, sendo esta a numeração indicativa desse manuscrito em seu arquivo. O número “5449” aponta para a ficha “Cinema (2)”.

Nesse “Índice de leituras”, que pretende definir um *corpus* de análise, as revistas foram elencadas por ordem alfabética, em uma primeira divisão denominada “Periódicos”. A cada revista, seguem-se os ensaios e artigos, textos sobre cinema, nela publicados, dispostos em ordem cronológica. Pesquisei as revistas elencadas abaixo, recenseando textos sobre cinema; e os recortes na série *Matérias Extraídas de Periódicos*:

Bifur
Cahiers d'art
Le Cinéopse
Clima
Le Crapouillot
Cronache D'Attualità
L'Esprit Nouveau
Europe
Les Feuilles Libres
Film
Je Sais Tout
Das Kunstblatt
Lecture pour Tous
The London Mercury
Lumière
Le Mois
Le Monde Musical
Musikblätter des Anbruch/Anbruch
La Nouvelle Revue Française
Papel e Tinta
Para Todos
Der Querschnitt
Revista do Brasil

Revista Presente
La Revue Musicale
Rivista Musicale Italiana

Livros e outros documentos bibliográficos estão inseridos em uma segunda seqüência do índice, denominada “Livros”, apresentados em ordem alfabética pelo nome do autor. As publicações sem autoria estão dispostas em outra seqüência, tendo sido escolhido o título como critério. Nas revistas e livros, Mário teve contato com as idéias de teóricos e realizadores de cinema, tais como Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs, Sergei Eisenstein, Léon Moussinac, René Clair, entre outros. O índice revela ainda a contribuição de autores de críticas de cinema com uma produção mais regular: em *La Nouvelle Revue Française*, Jean Prévost, entre novembro de 1927 e janeiro de 1930; em *The London Mercury*, Robert Herring, entre fevereiro de 1928 e janeiro de 1930; na revista *Europe*, Léon Werth, em 1935, e alguns meses de 1936; em *Le Mois*, Georges Bretagne, entre outubro de 1936 e agosto de 1939; em *La Revue Musicale*, Pierre Michaut, durante o ano de 1938 e alguns meses de 1939; na *Revista do Brasil*, Rachel de Queiroz, entre outubro de 1939 e outubro de 1940; em *Clima*, Paulo Emílio Salles Gomes, entre maio e setembro de 1941, e alguns meses de 1942; na mesma revista, Rui Coelho, entre agosto e novembro de 1944.

Algumas fases da vida do escritor também se refletem no Índice. Percebe-se, por exemplo, que os títulos sobre cinema e educação avolumam-se entre 1935 e 1937, período em que Mário de Andrade ocupou o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo e chefe da Divisão de Expansão Cultural. Segundo Moacir Werneck de Castro, o período de atuação no Departamento ofereceu a Mário a consciência das possibilidades oferecidas pelo manejo “dos meios proporcionados pelo poder público para tornar realidade um projeto cultural de grande porte”²⁵. Em carta a Oneyda Alvarenga, o escritor detalha a abrangência do projeto, enumerando as nove seções do Departamento que estariam subordinadas à sua diretoria, dentre as quais se inclui a Divisão de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto²⁶, cujo chefe foi Paulo Ribeiro de Magalhães, jornalista de *O Estado de S. Paulo*. Dentre as realizações da gestão de Mário de Andrade, Werneck de Castro cita a criação de parques infantis, o início da construção da Biblioteca Central (hoje Biblioteca Mário de Andrade), a fundação da Escola de Biblioteconomia, da Discoteca Municipal e da Orquestra Sinfônica. Destaca

²⁵ CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 47.

²⁶ ANDRADE, Mário de. Carta a Oneyda Alvarenga, São Paulo, 6 jul. 1935. *Cartas*. Ed. cit., p. 118.

também o papel do cinema no projeto do Departamento: “Foi devidamente valorizado o cinema educativo, exibiram-se filmes em sessões gratuitas, fizeram-se concursos de peças teatrais.”²⁷

A disposição de Mário em obter informações sobre cinema educativo, nesse período, reverbera em alguns dos títulos elencados no Índice. A revista francesa *Le Mois* publica “Toujours le cinéma éducateur” (MA-BMA; MA-MMA-48-5451), em seu nº 59, de 1 de novembro/1 de dezembro de 1935; e “Progrès du cinéma scientifique et pédagogique” (MA-BMA; MA-MMA-48-5451), no nº 70, 1 outubro/1 novembro de 1936. A revista francesa *Film*, em seu primeiro número, em junho/julho de 1936, publica quase exclusivamente artigos sobre o assunto, tais como: “Le rôle du cinéma dans l’éducation” (MA-BMA), de M. Prudhommeau; “Le cinéma scolaire et l’observation” (MA-BMA), de A. Lèaud; “Le film, levain de l’éducation populaire” (MA-BMA), de René Sand; “Le cinéma et l’enseignement de la littérature” (MA-BMA), de G. Thévenot; “Le film scolaire élémentaire et les prises de vues” (MA-BMA), de Jean Bérault. Outro documento que provavelmente articula-se às funções exercidas por Mário de Andrade no Departamento é o livreto *Concursos 1937: letras, música, cinema, teatro, artes industriais*. (MA-BMA: B/VII/b/24; MA-MMA-48-5452). Incluem-se dentre os textos que se relacionam a esse período da vida do escritor, os livros *A questão da frequência infantil aos cinemas* (1937), (MA-BMA: C/II/d/147; MA-MMA-48-5452), de Dante Nascimento Costa; e *Cinematografia escolar* (1937), (MA-BMA: C/II/a/111; MA-MMA-48-5452), de Ida R. Luciani. Os dois livros possuem dedicatórias dos autores. No segundo, a tinta preta, escreve a autora: “Al Sr. Mario de Andrade, Director do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo Respetuosamente Ida R. Luciani s/c Alvarez [?] 883 Buenos Aires”.

Mesmo antes das funções exercidas por Mário de Andrade no Departamento de Cultura, é possível localizar, na biblioteca do autor, já na década de 1920, artigos que focalizam discussões a respeito do uso pedagógico do cinema, e a atenção que o tema despertou no escritor, tendo em vista que alguns desses textos foram assinalados no *Fichário Analítico*. É o caso, por exemplo, de “Le rôle des images dans l’éducation scolaire” (MA-BMA: A/II/e/47; MA-MMA-48-5446), de Marie Hollebecque, publicado em *L’Esprit Nouveau*, nº 19, setembro de 1923. Em 1931, Mário de Andrade tem contato com o livro *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de*

²⁷ CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Ed. cit., p. 48.

organização do cinema educativo no Brasil (MA-BMA: E/I/a/98; MA-MMA-48-5448), de Joaquim Canuto Mendes de Almeida. O livro também apresenta dedicatória do autor: “São Paulo, 11-8-932/A Mario de Andrade,/o autor amigo/Canuto”. Em fevereiro de 1934, a revista *Le Cinéopse* publica no nº 174, dois artigos sobre cinema e educação: “Les bons films d’enseignement” (MA-BMA), escrito por A. Collette; e “Chronique du cinéma éducateur” (MA-BMA), assinado por Jehan de Vimbelle. Do mesmo ano é o documento *Circular nº 24: Instruções sobre o Serviço de Rádio e Cinema Educativo* (MA-BMA: B/II/d-op. 8/63; MA-MMA-48-5453).

Em algumas dessas críticas e livros arrolados no “Índice de leituras”, Mário de Andrade deixou notas marginais. Esses comentários escritos nas margens podem sintetizar o que foi lido, ou marcar impressões de leitura, concordâncias ou divergências. Por vezes, o escritor destacou um trecho, com traços à margem, ou sublinhou frases. As notas marginais e trechos assinalados estão no **Anexo 3**, “Notas MA”.

O inventário das leituras empreendidas e das notas marginais, dentro da proposta de identificação de fontes, encontra o seu complemento nas críticas de cinema escritas por Mário de Andrade. Esses textos constituem parcela do *corpus* da pesquisa, revelando possíveis transformações e amálgamas das idéias lidas e anotadas por Mário de Andrade. Foram elencados 20 textos, transcritos no **Anexo 4**: “Produção jornalística”. Estão listados abaixo os títulos dos textos, nomes dos periódicos e data de publicação:

- “Klaxon” (excertos), *Klaxon*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922.
- Do Rio a S. Paulo para casar*, *Klaxon*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922.
- The kid* - Charles Chaplin, *Klaxon*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922.
- Uma lição de Carlito, *Klaxon*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922.
- Ainda O garoto*, *Klaxon*, São Paulo, nº 5, 15 set. 1922.
- Cinema, *Klaxon*, São Paulo, nº 6, 15 out. 1922 (considerações sobre as diferenças entre cinema e teatro; crítica aos letreiros entre as cenas).
- Esposas ingênuas*, *Klaxon*, São Paulo, nº 7, 30 nov. 1922.
- Cinema, *Klaxon*, São Paulo, nº 8, dez. 1922/jan. 1923 (considerações sobre a moral no cinema; elogios à atuação de John Barrymore em *O médico e o monstro* e ao desempenho de Conradt Veidt em *Satanás*).

- Crônica de Malazarte III, *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923 (referência a *O gabinete do Dr. Caligari*).
- O gato e o canário*, *Diário Nacional*, São Paulo, 15 mar. 1928.
- Arte e cinema, *Diário Nacional*, São Paulo, [?] mar. 1928.
- Fausto*, *Diário Nacional*, São Paulo, 13 abr. 1928.
- História da música (excerto), *Diário Nacional*, São Paulo, 15 jan. 1930 (comentário sobre o uso do fonógrafo nas salas de cinema).
- Cinema sincronizado, *Diário Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1930 (condenação ao cinema sincronizado em geral, destacando, contudo, o uso criativo do som em alguns desenhos animados).
- Filmes de guerra, *Diário Nacional*, São Paulo, 6 mar. 1932 (resenha dos filmes *Nada de novo no front*, de Lewis Milestone; e *Guerra*, de Pabst).
- Os monstros do homem - I, *Diário Nacional*, São Paulo, 15 maio 1932 (artigo sobre *Frankstein*, com Boris Karloff).
- Folclore da Constituição, *Diário Nacional*, São Paulo, 31 jul. 1932 (referência a *Nada de novo no front*).
- Folclore da Constituição (IV), *Diário Nacional*, São Paulo, 7 ago. 1932 (paródia a *Nada de novo no front*).
- Caras, *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, 1934 (artigo sobre Carlitos).
- Fantasia* de Walt Disney, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 e 13 set. 1941; *Clima*, out. 1941 e *O baile das quatro artes* [194?], 1963.
- Arte Inglesa, ensaio publicado em cinco datas na *Folha da Manhã* [1943], São Paulo, e posteriormente inserido em *O baile das quatro artes*, 1963. (ensaio sobre arte na Inglaterra, que se refere a Chaplin e ao documentarismo inglês).

Dentre os textos elencados acima, “Caras”, “*Fantasia* de Walt Disney” e “Arte Inglesa” possuem documentos que comprovam refeitura textual, tais como exemplares de trabalho, versões manuscritas e datiloscritas, a maioria deles com rasuras. Esse material está reproduzido via escâner e descrito, com informações codicológicas, nos anexos desse trabalho.

Tendo apresentado o *corpus* da pesquisa, resultante do trabalho de investigação em sua biblioteca, em seu arquivo e em sua obra, procedo à breve descrição dos capítulos seguintes desta dissertação, os quais propõem articulações desse material coligido. O cotejo da produção jornalística do autor em *Klaxon* e da “Crônica de

Malazarte III” com textos sobre cinema lidos por ele constitui o foco do capítulo “Diálogos com a vanguarda européia no início dos anos de 1920”, tendo em vista que algumas críticas escritas por Mário, nessa década, encontram matrizes na sua biblioteca.

O capítulo “‘Caras’: artigo em processo”, analisa a reescrita do texto publicado na revista carioca *Espírito Novo*, em 1934, no qual Mário de Andrade interpreta a máscara cômica de Carlitos. Os capítulos “De ‘Fantasia’ à ‘Fantasia de Walt Disney’” e “Cinema e outras telas na arte inglesa” abordam textos produzidos por Mário de Andrade que, assim como “Caras”, agregam documentos de trabalho. Discute-se, nesses três capítulos, a reelaboração textual, confirmada pelo cotejo entre escrita e rasura, e pelo confronto entre versões.

O penúltimo capítulo, “O cinema na *Paulicéia desvairada* e Carlitos-foliões no ‘Carnaval Carioca’”, volta-se para a produção literária de Mário de Andrade, elegendo duas alusões ao cinema na sua poesia. A primeira acontece em “Domingo”, poema de *Paulicéia desvairada* (1922), no qual atores, uma sala de exibição e espectadores de cinema povoam toda a última estrofe, discutida no tópico “‘Domingo’: a missa, o futebol, o corso e o cinema””; a segunda referência ao cinema, na poesia do autor, analisada nesta dissertação, diz respeito à personagem Carlitos, e encontra-se em um verso do poema “Carnaval Carioca”, de *Clã do jabuti* (1927), verso que será considerado no tópico “‘Carnaval Carioca’: Carlitos e arlequins”. Nessa parte que focaliza poesia e cinema, procuro integrar à discussão, as opiniões de Mário sobre cinematografia, expressas em suas críticas, assim como as leituras sobre cinema efetuadas pelo escritor. Antes da escrita do verso no qual menciona Carlitos, em “Carnaval Carioca”, por exemplo, o escritor estava imerso nas interpretações da personagem, levadas a cabo, em grande parte, pela intelectualidade européia, e colhidas por ele em textos de sua biblioteca. Já havia, também, expressado suas opiniões sobre o Vagabundo. Dessa forma, tanto o que foi lido, quanto o que foi escrito pelo espectador e crítico de cinema Mário de Andrade, poderia ser pensado como ferramenta de aproximação ao momento em que a criação chapliniana é aludida em sua poesia.

2. Diálogos com a vanguarda européia no início dos anos de 1920

Pretendo ocupar-me, neste capítulo, de textos sobre cinema publicados por Mário de Andrade na revista *Klaxon*, em 1922, e de “Crônica de Malazarte III”, artigo divulgado no periódico *América Brasileira*, em 1923, no qual, em determinado trecho, Mário discute o filme *O gabinete do Dr. Caligari*. Nesses textos, torna-se patente a interlocução do brasileiro com intelectuais da vanguarda européia, por meio da alusão a nomes e da conformidade ou diferenças com idéias de terceiros. A biblioteca do autor constitui-se o local onde se podem encontrar matrizes a partir dos diálogos estabelecidos em seus textos. Acredito que seja possível, ainda, buscar assimilações mais sutis, que embora não estejam nomeadas no texto do autor, tornam-se perceptíveis, ou ao menos, hipotéticas, na medida que tomamos conhecimento dos textos lidos por Mário em período anterior ou concomitante à escrita das resenhas. Nesse sentido, o *Fichário Analítico* configura-se um manuscrito valioso para a localização dessas leituras. A tentativa de conjunção entre leitura e escrita leva, neste capítulo, ao entrelaçamento dos documentos que compõem o *corpus* da pesquisa (produção jornalística, fichas de estudo e biblioteca do autor), com o objetivo de identificar possíveis fontes para o conteúdo das resenhas de cinema divulgadas pelo autor de *Amar, verbo intransitivo*.

Klaxon, revista do período de propaganda modernista em São Paulo, acolhe as opiniões de Mário de Andrade a respeito de Charles Chaplin, a quem dedica três resenhas, que fornecem campo para a localização de fontes, sejam a partir da alusão a um autor, ou em função das semelhanças entre questões abordadas e leituras efetuadas. Primeiro, detenho-me nas resenhas de *Klaxon* sobre o filme *O garoto*, de Chaplin. Da mesma revista, analiso a crítica “Cinema”, no sexto número, em 15 de outubro de 1922, que apresenta similaridades com o livro *Verso una nuova arte: il cinematografo* (MA-BMA: B/VI/c/86; MA-MMA-48-5452), de Sebastiano Arturo Luciani. Nesse volume, publicado em 1920, Mário destaca trechos e deixa notas marginais.

Volto-me, por fim, para “Crônica de Malazarte III”, divulgada na revista carioca *América Brasileira*, em dezembro de 1923, na qual, ao discutir *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Weine, Mário estabelece pontos de concordância e desacordo com as opiniões do poeta Blaise Cendrars, a respeito desse filme expressionista.

Klaxon circula em nove números, de maio de 1922 a janeiro de 1923, formando o oitavo e o nono apenas um volume. Elaborada por um grupo de intelectuais interessados em levar adiante a divulgação do modernismo, e em desenvolver discussões estéticas de vanguarda, surge três meses após a Semana de Arte Moderna, “cujas idéias retoma, agora com atitude de maior equilíbrio e crítica.”²⁸ Segundo depoimento de Guilherme de Almeida e Luiz Anibal Falcão, a revista era elaborada no escritório de Tácito de Almeida e Couto de Barros, na rua Direita, onde, conta Guilherme, “[...] imaginávamos, escrevíamos, desenhávamos, resolvíamos tudo”²⁹; Falcão fornece outros detalhes sobre essas reuniões de preparação da revista, nas quais “comentava-se livros europeus [...] falava-se em arte e música [...] a palestra continuava numa casa de chá da rua barão de Itapetininga, prosseguia num jantar, prolongava-se à noite.”³⁰

Em suas páginas, *Klaxon* acolheu o cinema como objeto de crítica, sendo a autoria de quase todas as resenhas atribuída a Mário de Andrade.³¹ As críticas de filmes estão localizadas na seção que, no sumário da revista, denomina-se “Crônicas”, composta por “ensaio, crítica e comentário musical, literário, de cinema e de artes plásticas.”³² Em *Klaxon*, a autoria de parte dos textos a Mário de Andrade, inclusive das críticas de cinema, foi determinada em função do conhecimento dos autores por trás de várias iniciais que assinam os artigos: “segundo Plinio Doyle são de Mário de Andrade as iniciais: G. de N., J. H. de A., M. de A., R., R. de M., V. L. [...] Interim e May Caprice são pseudônimos que não foram identificados.”³³

“M. de A.”, nota autógrafa de Mário de Andrade, a grafite, em vários textos de seu exemplar de *Klaxon*, designa a sua autoria. Essa notação foi escrita à margem em “*The kid* – Charles Chaplin”, resenha não assinada do segundo número, de 15 de junho de 1922; e também no terceiro número, em “Uma lição de Carlito”, 15 de julho de 1922,

²⁸ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 30.

²⁹ ALMEIDA, Guilherme de. O nosso *Klaxon*. *O Estado de S. Paulo*, 10 fev. 1968 apud LARA, op. cit., p. 21.

³⁰ FALCÃO, Luiz Anibal. Os modernistas de São Paulo. *Espelho*, Rio de Janeiro, ago. 1935 apud LARA, op. cit., p. 21.

³¹ A exceção é “Kine-Kosmos”, texto publicado no nº 1 de *Klaxon*, 15 maio 1922, que Cecília de Lara atribui a Oswald de Andrade, em função da “libertação do convencionalismo, da retórica”. LARA, op. cit., p. 95.

³² LARA, op. cit., p. 17.

³³ *Ibidem*, p. 20.

dessa vez escrita abaixo da assinatura “J. M.”. Dentre os documentos do *Fichário Analítico* selecionados pela pesquisa, um confirma a autoria de Mário de Andrade de um artigo sobre filmes em *Klaxon*. A ficha “Cinematografia” (MA-MMA-48-5460) possui a indicação autógrafa do autor “Sobre cinema, Mario de Andrade Klaxon, 6”, escrita a grafite, que aponta para “Cinema”, texto publicado no sexto número da revista. É a única autocitação encontrada nos documentos do *Fichário Analítico* delimitados pela pesquisa.

A respeito de Charles Chaplin, são três as resenhas publicadas em *Klaxon*, todas escritas por Mário de Andrade: “*The kid* – Charles Chaplin”, nº 2, 15 de junho de 1922; “Uma lição de Carlito”, nº 3, 15 de julho de 1922; e “Ainda *O garoto*”, nº 5, 15 de setembro de 1922. A primeira resenha é bastante breve, e cita o jornalista Jean Galtier-Boissière. A segunda amplia questões apenas aludidas no texto estampado no número anterior. Na terceira, Mário de Andrade volta seu foco para a seqüência do sonho de Carlitos, em *O garoto*, discordando da apreciação da poeta Céline Arnaud, concernente à mesma passagem, externada em artigo da revista *Action*.

“*The kid* – Charles Chaplin”, focalizando *O garoto*, é conciso. Mário de Andrade tece elogios ao ator e diretor, porém não os desenvolve enquanto argumentação. A data da publicação do segundo número de *Klaxon* que abriga este texto é, como vimos, 15 de junho de 1922. Em 6 de junho desse ano, Mário de Andrade escreveu a Manuel Bandeira, informando que o poema “Bonheur lyrique”, escrito pelo amigo, sairia “no 3º número de *Klaxon*”, estando o segundo “já [...] por terminar a impressão.”³⁴ Se, de fato, a impressão do segundo número da revista, em 6 de junho de 1922, estivesse em finalização, então a resenha sobre o filme, por essa época, já teria sido escrita. Tendo em vista que a data de estréia de *O garoto*, em São Paulo, é 12 de junho de 1922, no Cine-Teatro República³⁵, torna-se possível levantar a hipótese de que o artigo “*The kid* – Charles Chaplin” tenha sido escrito sem que Mário tivesse assistido ao filme. A não ser que, em alguma sessão especial para convidados, ele tenha visto *O garoto* antes da

³⁴ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, 6 jun. 1922. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 62.

³⁵ Esta informação foi levantada por meio da leitura de anúncios de cinema no jornal *O Estado de S. Paulo*, pesquisados no Arquivo Público do Estado. No dia 6 de junho de 1922, anunciou-se que *O garoto* “foi adquirido pela Companhia de Películas D’Luxo da América do Sul – Paramount Artcraft e será apresentado dentro de poucos dias no Cine-Teatro República.” Nos cinco dias anteriores à sessão de estréia (em 12 de junho de 1922), o filme foi anunciado nas páginas do jornal e o Cine-Teatro República mencionado como única sala paulistana a exibir a produção “de uma milhão de dólares”, “adquirida por 800 contos”.

exibição comercial. A primeira frase do artigo, a propósito, indica que a estréia ainda estava por acontecer: “A obra magistral de Carlito, vai ser representada em S. Paulo”³⁶ (embora na data de publicação da revista, 15 de junho de 1922, o filme já estivesse em cartaz há três dias). A possibilidade de que Mário de Andrade não tenha assistido ao filme ajudaria a entender, nesta resenha, a síntese apresentada e o escudar-se na menção singela e respeitosa a um autor francês e à crítica européia.

A hipótese reforça-se ao observarmos que “Uma lição de Carlito”, crítica do filme, publicada no número seguinte de *Klaxon*, em 15 de julho de 1922, é um texto bem mais fundamentado; e que em “Ainda *O garoto*”, artigo do quinto número, de 15 de setembro, o aproveitamento das idéias de outro autor, ao contrário do que acontece na primeira resenha, não se efetua através da mera citação, mas sim por meio da divergência. A esse respeito, a comparação entre os artigos “*The kid* – Charles Chaplin” e “Ainda *O garoto*”, permite perceber, na relação do escritor brasileiro com a crítica européia, a passagem da alusão à discordância embasada.

Em “*The kid* – Charles Chaplin”, Mário de Andrade menciona o escritor e crítico Jean Galtier-Boissière, fundador e diretor da revista *Le Crapouillot*, o que favorece a localização de matrizes. Poderia ter servido a Mário como fonte para a referência em *Klaxon*, o texto indicado na notação autógrafa “Gabinete Dr. Caligari/*The Kid*/Crapouillot 16, Nov. 1921”, presente na ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446), e que leva ao número especial de 16 de novembro de 1921, no qual é publicada a crítica “Un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du Docteur Caligari*. – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin.” (MA-BMA: B/V/i/120; MA-MMA-48-5446), assinada por Galtier-Boissière.

A ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446) inicia-se pela notação “Literatura e C. feuilles libres n° 27”, correspondente ao artigo “Littérature et cinéma”, impresso em *Les Feuilles Libres*, ano 4, n° 27, de junho/julho de 1922. Se admitirmos que essa primeira notação, logo abaixo do título da ficha, poderia marcar uma data aproximada para o início da elaboração do documento, então ele teria começado a ser escrito em torno de junho de 1922. Talvez em julho, se considerarmos atrasos no recebimento das revistas estrangeiras. Os números de *Klaxon* que publicam resenhas sobre Chaplin, escritas por Mário, datam de junho, julho e setembro do mesmo ano, em época correspondente a uma presumida data para o início da feitura da ficha. Várias indicações de leituras que

³⁶ ANDRADE, Mário de. *The kid*-Charles Chaplin. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, n° 2, 15 jun. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 16.

dela fazem parte, referentes a textos divulgados em *L'Esprit Nouveau*, foram publicados em datas anteriores aos números de *Klaxon*.³⁷ Esses textos poderiam ter sido revisitados no espaço de tempo correspondente à produção das resenhas de filmes na revista paulistana. É possível conjecturar que a escrita da ficha tenha ocorrido em qualquer período posterior a junho de 1922. Mas a hipótese da equivalência temporal entre feitura do documento do *Fichário* e produção das resenhas em *Klaxon* sugere, sobre a primeira, um olhar que ultrapasse a sua caracterização, exclusivamente, como seleção dentre um grupo maior de escritos sobre cinema, e passe a enxergá-la, também, como possível manuscrito de trabalho, na medida que comportaria indicações de textos de apoio à escrita dos artigos de cinema de *Klaxon*. Dentre esses textos, destaca-se o artigo de *Le Crapouillot*, pela menção ao seu autor em *Klaxon*, e por sua indicação em uma ficha elaborada, aparentemente, no mês da estréia de *O garoto*, e à época dos escritos sobre Carlitos na revista paulistana.

Além da alusão a Galtier-Boissière em “*The kid – Charles Chaplin*”, há ainda uma semelhança que aproxima a resenha escrita por Mário de Andrade ao artigo do crítico francês de *Le Crapouillot*. Em ambos os textos, o mesmo erro na ortografia, ou tipografia, do nome do ator Jack Coogan. Os dois autores grafam “Coggan”, ao invés de “Coogan”. A igualdade entre o erro ortográfico no texto de *Le Crapouillot*, de 16 de novembro de 1921, e o lapso na resenha “*The kid – Charles Chaplin*”, de 15 de junho de 1922, reforça a possibilidade da leitura do artigo de Galtier-Boissière como matriz. A referência a ele e à “crítica européia”, em “*The kid – Charles Chaplin*”, é breve:

“A crítica européia, em geral pouco indulgente com o cine yankee, foi unânime em elogiá-lo [Jack Coogan]. Sua aparição na tela, devida a Carlito diretor, e seu jogo cênico é simplesmente prodigioso. Assim, entre outros, disse J. G. Boissière, autoridade na matéria.”³⁸

A menção ao crítico francês assemelha-se ao que, no prefácio ao livro *Leituras em francês de Mário de Andrade*, de Nites Therezinha Feres, Antonio Candido define como “[...] influência quase no estado de automatismo cultural [...] alusão ocasional e

³⁷ Refiro-me aos seguintes artigos em *L'Esprit Nouveau*: “Esthétique du cinéma”, de B. Tokine, nº 1, out. 1920; dois artigos intitulados “Cinéma”, assinados por Louis Delluc, divulgados nos números 3 dez. 1920 e 4 jan. 1921; “Photogénie”, de Louis Delluc, nº 5, fev. 1921; “Boileau et le cinéma”, de Henri Auriol, e “Charlot”, de Elie Faure, no sexto número, mar. 1921; “La glyphocinématographie”, de Paul Recht, nº 11/12, out. 1921; e “Pro cinéma”, de Louis Delluc, nº 14, jan. 1922.

³⁸ ANDRADE, Mário de. *The kid-Charles Chaplin. Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

menos elaborada, que revela a profundidade de uma impregnação estrangeira.”³⁹ Jean Galtier-Boissière, a “alusão ocasional” nesse artigo de *Klaxon*, é descrito por Nicholas Hewitt como “inheritor and expression of a uniquely Parisian form of non-conformism encapsulated [...] in the Montmartre culture of the 1880s and 1890s.” Frequentador dos “dance-halls of the Latin Quarter and Montmartre, including the Moulin de la Galette”, Galtier-Boissière estava imerso na modernidade que se alimentava da efervescência cultural da Paris do fim do século XIX e da primeira década do século XX, quando, em função da Primeira Guerra, “was conscripted into military service in 1911, and from 1914 onwards served on the Western Front throughout the whole war.”⁴⁰ Em meio ao conflito, o escritor lançou, em julho de 1916, a *Le Crapouillot*. Em suas memórias, afirma que a revista teria surgido da necessidade “de réagir contre l’abrutissement où je me sentais sombrer”⁴¹ e define, como um dos propósitos da revista

“chercher ses collaborateurs non point seulement dans le cadre du régiment, mais parmi tous les écrivains et artistes combattants afin de donner, en face de la convention et du mensonge, une image réaliste et authentique de la guerre”⁴².

Ainda em meio à guerra, a revista reuniu, dentre os colaboradores, “[...] writers such as Alexandre Arnoux, Mac Orlan, Georges Duhamel, André Warnod, Christian Mallet, Drieu la Rochelle, Henry Bellamy, Jean Buhot and Claude Blanchard. [...] [*Le Crapouillot*] constitutes very much a continuation of the Montmartre realist and satirical press of the pre-war era.”⁴³ Após a guerra, a revista é relançada em 1919, “similar to that of its wartime original and the earlier Montmartre journals, consisting of a mixture of artwork and article [...] devoted to artistic and literary themes [...] together with cinema reviews.”⁴⁴ Na biblioteca de Mário de Andrade, constam três números dessa segunda fase da revista: o de 16 de novembro de 1921, o de 1 de novembro de 1922, e o de 16 de fevereiro de 1923.

³⁹ CANDIDO, Antonio apud FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969, p. 5.

⁴⁰ HEWITT, Nicholas. Non-conformism, “insolence” and reaction. *Journal of European Studies*, 2007. www.sagepublications.com, p. 283.

⁴¹ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. *Mémoires d’un Parisien*, vol. I. Paris: La Table Ronde, p. 306 apud HEWITT, op. cit., p. 283.

⁴² *Ibidem*, p. 306 apud HEWITT, op. cit., p. 284.

⁴³ HEWITT, op. cit., p. 284.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 285-286.

Mário de Andrade menciona Galtier-Boissière em “*The kid – Charles Chaplin*” com a intenção de abalizar seu elogio ao “pequeno Jackie Coogan [que] produziu sensação”. Em *Le Crapouillot*, no artigo de Galtier-Boissière que o documento do *Fichário Analítico* aponta, provável matriz para a citação em *Klaxon*, o crítico afirma que Chaplin “atteint la plus haute expression de l’émotion dans ses duos avec l’enfant”⁴⁵. Escreve também que “l’enfant Jackie Coogan est tout simplement admirable de naturel”, tanto nas cenas cômicas, quanto dramáticas, e define o ator como “Charlot de sept ans”. De forma semelhante, Mário considera o “jogo cênico” do garoto “simplesmente prodigioso”, atribuindo essa afirmação a Galtier-Boissière e a outros críticos. O jornalista francês, no artigo em *Le Crapouillot*, não cita especificamente a parcela de participação que cabe a Chaplin no desempenho de Coogan. Mas, em parágrafo anterior aos elogios a Coogan, não deixa de reconhecer os méritos de Chaplin como diretor, ao defini-lo como “escultor” de cada personagem que gravita em torno dele:

“Comparez ce film à une quelconque des immondices qui nous sont quotidiennement présentées, et songez ce qu’une telle oeuvre a dû coûter de peine à réaliser, pesez quelle somme d’observations concourt à sa perfection, avec quel soin Chaplin a dû façonner, tel un sculpteur travaillant la glaise, chacun des personnages qui gravitent autour de lui”⁴⁶.

Não haveria gratuidade nas escolhas de Chaplin, na maneira como molda as personagens e as distribui na cena. Esta capacidade de plasmar artisticamente a imagem explica-se, com frequência, no discurso laudatório da crítica, pela centralização e acúmulo de funções. Controle, direção e criação conjugam-se para definir Chaplin como um manipulador consciente da imagem, guiado por intenções artísticas. Essas idéias, caras à defesa do “cinema de autor”, encontram em Chaplin um de seus paradigmas: o acúmulo de funções, dentre as quais a direção, possibilitaria a ele liberdade para criar. Eduardo Scorel, em “A décima musa - Mário de Andrade e o cinema”, observa que, na resenha “*The kid – Charles Chaplin*”, “as noções de autoria e de *mise-en-scène* estão

⁴⁵ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du Docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921, p. 3

⁴⁶ Ibidem, p. 4.

claras [...] na afirmação de que Carlitos é o ‘criador de um gênero inteiramente novo’[...]”⁴⁷.

Na ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446), além da indicação do artigo de Galtier-Boissière, existem, como assinaléi anteriormente, designações de outros textos, anteriores à escrita das resenhas de *Klaxon*, que destacam a associação entre direção e criação em Chaplin. No primeiro número da revista *L’Esprit Nouveau* de outubro de 1920, por exemplo, publica-se “L’esthétique du cinéma” (MA-BMA: A/II/e/43; MA-MMA-48-5446), assinado por B. Tokine. Nesse texto, o autor procura “fixer quelques lois de cette nouvelle esthétique” e defende um maior aproveitamento de recursos próprios ao cinema (movimento, luz, simultaneísmo) para expressar idéias, pensamentos ou a vida interior da personagem. Para Tokine, “le vrai cinéma est le d’*idées*.” Tokine considera, nesse texto, que as condições de realização desse tipo de cinema assentam-se sobre o exercício de algumas funções (“auteurs, metteurs en scène et supervisors”). Logo em seguida, cita Chaplin como exemplo de materialização desse cinema de idéias, sem mencionar, ainda, a centralização de atividades:

“Qui possède le Cinéma, possède le monde [...] En avant auteurs, metteurs en scène et supervisors, pour posséder le monde plus complètement encore. Chaplin est plus populaire que toutes les autres grandeurs d’aujourd’hui [...] parce qu’il exprime des *idées avec le type qu’il a créé*.”⁴⁸ (grifos do autor).

Será em trecho posterior, ao defender a substituição do “système des ‘stars’” pelo de “auteur”, que Tokine vai mencionar o acúmulo de funções por Charles Chaplin: “*Charlie Chaplin*, ce génie, est auteur, metteur en scène et acteur. Auteur de films d’idées, il est le plus social et le plus humain de tous”⁴⁹ (grifo do autor). Em “*The kid – Charles Chaplin*”, Mário não deixa de destacar esse aspecto, ao escrever que Chaplin é “artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete ainda nunca visto; e acima de tudo imensamente humano.”⁵⁰ Existem semelhanças com o texto de

⁴⁷ ESCOREL, Eduardo. “A décima musa-Mário de Andrade e o cinema”. In: *Adivinhadores de água*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 115-116.

⁴⁸ TOKINE, B. L’esthétique du cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, n° 1, out. 1920, p. 85.

⁴⁹ Ibidem, p. 88.

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *The kid – Charles Chaplin*. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, n° 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

Tokine, na enumeração de funções (há diferenças na ordem, mas as profissões elencadas são as mesmas) e na caracterização do aspecto humano da obra de Chaplin

A definição de Chaplin como criador comparece no artigo “Charlot” (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5443), de Elie Faure⁵¹, apontado em dois documentos do *Fichário Analítico*, “Carlito” (MA-MMA-48-5443) e “Cinema” (MA-MMA-48-5446), e publicado em *L’Esprit Nouveau*, nº 6, março de 1921, artigo que apresenta trecho destacado por Mário de Andrade e comentário à margem da página. Na passagem assinalada pelo escritor, Faure reitera o conceito de gênio criador, atribuído a Chaplin, ao afirmar ter lido, não sabe onde, que “Charlot ne dormait pas, quand il composait son drame. Que nerveux, irritable, distrait, ou saisi d’enthousiasmes brusques il orientait, six mois durant, tout son esprit douloureux et tendu à sa réalisation.” A respeito de rumores de que Chaplin poderia abandonar o cinema, o autor duvida: “Celui qui pense, s’il continue de vivre, ne peut renoncer à penser. Et Charlot pense, si l’on me permet cet adverbe effroyable, cinématographiquement.” Para Faure, “pensar cinematograficamente” equivaleria à capacidade de Chaplin de moldar a imagem de acordo com uma intenção artística, poética ou intelectual e, dessa forma, imprimir sua “réalité profonde [...] aux apparences, aux mouvements, à la nature même, à l’âme des hommes et des objets. Il organise l’univers en poème cinéplastique [...]”⁵².

Mário sublinha frase do texto que sintetiza a criação a partir de intenções artísticas: “Charlot est un conceptualiste.” A nota “Charlot penseur”, escrita à margem, a grafite, reverbera o “pense [...] cinématographiquement” do texto, e alinha-se, em termos semânticos, com a frase sublinhada. “Conceptualiste” na leitura de Faure; “penseur”, na de Mário; “auteur de films d’idées”, segundo Tokine. Em comum a essas definições, a noção de criação artística a partir de uma concepção: moldar a imagem em função de uma idéia.

Além do trabalho sobre a imagem, a criação chapliniana consistiria também na alternância entre comicidade e tragédia. A expressão “genre mixte”, usada por Galtier-Boissière, refere-se a esse aspecto na obra de Chaplin. O crítico conta que “j’avais déclaré que Chaplin finirait logiquement par jouer du drame”, apenas para reconhecer, logo em seguida, que “je me trompais à demi”, tendo em vista que Chaplin:

⁵¹ Elie Faure (1837-1937) escreve *Histoire de l’art*, em cinco volumes, entre 1919 e 1921. Mário possuía a obra completa, revista e aumentada, em edição de 1926, da G. Crès. À época da publicação do artigo “Charlot”, havia, possivelmente, na biblioteca do autor o volume *Henri-Matisse*, edição G. Crès de 1920, com texto de Faure. Além desses títulos, Mário de Andrade possuía, de Faure, *A derain* (1923), edição George Besson.

⁵² FAURE, Elie. Charlot. *L’Esprit Nouveau*, Paris, nº 6, mar. 1921, p. 659.

“[...] a créé aujourd’hui un genre mixte, où il a su, en présentant tour à tour les deux faces de son talent de mime tantôt burlesque, tantôt sensible – mais toujours très humain, donner l’image même de la vie d’un pauvre hère, burlesque, cocasse et douloureuse. C’est pour un artiste véritable gageure que de vouloir passer dans un même oeuvre continuellement du comique au tragique.”⁵³

De maneira semelhante a Galtier-Boissière, que localiza em *O garoto* a criação de um “gênero misto” (“[Chaplin] a créé aujourd’hui un genre mixte”), Mário de Andrade escreve, em “*The kid* – Charles Chaplin”, que o diretor seria o “criador de um gênero inteiro novo.”⁵⁴ Embora, nessa primeira resenha sobre Carlitos, o adjetivo “novo” não veicule a idéia de mistura de gêneros, e nem Mário de Andrade comente a respeito disso, parece-me que a idéia encontra-se latente no trecho “Chegou magistralmente ao fim da evolução de que dera mostras desde *O vagabundo*: [...] criador de um gênero inteiro novo [...] e acima de tudo imensamente humano.” Evolução, criação e humanidade da personagem são aspectos que, nas resenhas subsequentes sobre o filme, irão articular-se à mescla entre comicidade e trágico, na conceituação da arte de Chaplin e no reconhecimento da sua evolução.

Essa oscilação entre os gêneros, de acordo com idéias defendidas em alguns textos lidos por Mário de Andrade, teria significado uma evolução na caracterização da personagem criada por Chaplin. À superação da comicidade exagerada dos primeiros filmes, sobrepõem-se a emoção e a tristeza, traços responsáveis pela humanização de Carlitos. Alguns desses textos identificam determinado filme, ou filmes, como marcos desse aperfeiçoamento, conseguido, segundo esses críticos, em decorrência da diminuição dos pontapés, tombos e tortas na cara. No que tange a fase da Essanay, companhia para a qual Chaplin realizou quatorze filmes, e cujo contrato lhe permitia “o direito de intervir na produção e direção, ganhando mais independência para fazer seus próprios filmes”⁵⁵, conta Louis Delluc, em *Charlie Chaplin* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449), livro de 1921, que o ator teria conseguido “la suppression des tartes à

⁵³ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse* (*The kid*) de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921, p. 3.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *The kid*-Charles Chaplin. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

⁵⁵ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 39.

la crème abusives, des coups pour les coups, des chutes inutiles au rythme bouffe du récit”⁵⁶. Em linha de raciocínio semelhante, escreve Galtier-Boissière, no artigo de *Le Crapouillot*:

“Avec *Charlot s’évade* et *Charlot fait une cure*, Chaplin avait atteint son maximum comique. Déjà *Une vie de chien*, l’admirable *Charlot soldat* et *Idylle aux champs* indiquaient très nettement une orientation nouvelle: Chaplin restreignait visiblement les scènes de pure farce et donnait à l’émotion [...] une importance de plus en plus grande. *The kid* c’est un film quelconque de Charlot, à la puissance 100.”⁵⁷

Tokine, no citado “L’esthétique du cinéma”, escreve que “*Une vie de chien*, *Charlot soldat*, *Une idylle aux champs* marquent une étape nouvelle de son évolution.”⁵⁸ Mário identifica em *O vagabundo*, citado nas resenhas do segundo e terceiro números de *Klaxon*, os primeiros indícios da evolução da personagem, que se concretizaria com *O garoto*. É *O vagabundo*, além de *Charlot violiniste*, que levam Galtier-Boissière a pensar, conforme escreve em *Le Crapouillot*, que “Chaplin finirait logiquement par jouer du drame.”⁵⁹

A semelhança entre o conteúdo dos artigos sobre *O garoto*, publicados em *Klaxon* (em especial nos dois primeiros: “*The kid* - Charles Chaplin” e “Uma lição de Carlito”), e as leituras efetuadas e indicadas pelo autor, permite aventar a hipótese de que palavras e idéias, recolhidas nesses textos lidos, teriam repercutido na escrita de Mário de Andrade. Retomo aqui a carta enviada a Oneyda Alvarenga, na qual Mário comenta que, apesar de sua péssima memória, as “noções apreendidas ficam latentes em mim, muito embora se recusem a transpor o limiar da consciência. Mas ficam.”⁶⁰ O trabalho de escrita, quando escudado na consulta, traria à superfície o que já foi lido. A latência das noções apreendidas, aludida na carta, por Mário, lembra-nos que a escrita é uma ocasião privilegiada para que esses conceitos venham à tona. Como afirma Philippe Willemart, em *Universo da criação literária*:

⁵⁶ DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921, p. 24.

⁵⁷ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse* (*The kid*) de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921, p. 3.

⁵⁸ TOKINE, B. L’esthétique du cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, n° 1, out. 1920, p. 88.

⁵⁹ GALTIER-BOISSIÈRE, op. cit., p. 3.

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. Carta a Oneyda Alvarenga, Rio de Janeiro, 14 set. 1940. *Cartas*. Ed. cit., p. 277.

“o escritor [...] retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. [...] Não há, portanto, um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de um certo tempo, devem ser ditos e escritos.”⁶¹

Algumas aproximações entre documentos que compõem o *corpus* da pesquisa sugerem que a “lenta aglutinação” de textos lidos por Mário de Andrade poderia ter desaguado em sua escrita. Assim, “une étape nouvelle de son *évolution*” e “le plus *humain* de tous” (grifos meus), do texto de Tokine, e “son talent de mime tantôt burlesque, tantôt sensible – mais toujours très *humain*” (grifo meu), do artigo de Galtier-Boissière, parecem reverberar no texto de Mário, nos trechos “Chegou magistralmente no fim da *evolução* que dera mostras desde *O vagabundo*” e “[...] acima de tudo imensamente *humano*” (grifos meus), excertos de “*The kid* – Charles Chaplin”; e também na passagem “A *evolução* de Charlie Chaplin demonstra mais uma vez que por mais novas que as formas se apresentem o fundo da *humanidade* será sempre um só.” (grifos meus), primeira frase de “Uma lição de Carlito”.

Não há possibilidade de se afirmar que o escritor tenha consultado esses textos para escrever as resenhas de *Klaxon*, embora saibamos que essa prática fazia parte de seu trabalho de escrita e se confirme no próprio caráter dialógico de alguns de seus textos, nos quais se refere a terceiros, o que sinaliza uma provável visita às idéias publicadas por esses autores. De qualquer maneira, no que diz respeito a Chaplin, as palavras “*evolução*” e “*humanidade*” frequentam tanto o que foi lido, quanto o que foi escrito por Mário de Andrade. O imbricamento entre essas palavras, apenas delineado no texto “*The kid* – Charles Chaplin”, seria aprimorado na resenha do terceiro número, de 15 de julho de 1922, na qual explicita as coordenadas do refinamento artístico chapliniano:

“A *evolução* de Charlie Chaplin demonstra mais uma vez que por mais novas que as formas se apresentem o fundo da *humanidade* será sempre um só. Carlito já se tornara grande criando seu tipo burlesco, tipo clássico que refletia, sob a caricatura leviana, o homem do século vinte. Mas Carlito, com seus exageros magníficos, compreendera a vida como uma estesia. Estesia burlesca, naturalmente. Era um erro.

⁶¹ WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 92.

Criara uma vida fora da vida. Sofria de estetismo; porventura o maior mal dos artistas modernistas.”.

A humanização da personagem corrige o que “porventura”, seria “o maior mal dos artistas modernistas”: a criação de uma “vida fora da vida”, a arte descolada da realidade, a “estesia burlesca” da comicidade exagerada, sem o sofrimento, ingrediente fundamental, segundo Mário, do “gênero inteiro novo” criado por Chaplin. Como escreve o autor em trecho subsequente da mesma crítica:

“[...] um dia o genial criador apresentou *O vagabundo*. Pouco tempo depois *O garoto*. E tornou-se imenso e imortal. Por quê? Porque sob aparências novas as almas são eternas. É verdade que pertence a todos os séculos. O genial inovador humanizava-se. Sofria. Criemos como Carlito uma arte da alegria! Riamos às gargalhadas! Mas donde vem que a gargalhada parece terminar ‘numa espécie de gemido’?”⁶²

O verbo “sofrer”, utilizado para apontar, na interpretação de Mário de Andrade, uma característica negativa dos primeiros filmes (“sofria de estetismo”), reaparece no mesmo parágrafo, dessa vez para atribuir à personagem Carlitos a atitude que lhe permite “evoluir” artisticamente. Nesse texto, o aspecto picaresco das primeiras comédias é considerado uma compreensão equivocada da vida: “Carlito, com seus exageros magníficos, compreendera a vida como uma estesia.” O “compreendera a vida”, no texto do terceiro número de *Klaxon*, faz pensar em um possível parentesco com nota marginal de Mário de Andrade em outra passagem do artigo “Charlot” (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5443), de Elie Faure, comentado anteriormente neste capítulo. Mário deixa a anotação “compréhension de la vie chez Charlot”, a grafite, em trecho do texto no qual Faure comenta as polaridades drama e farsa, riso e sofrimento, ao tentar explicar o que equipararia a arte de Chaplin ao “génie des grandes comiques”. Um colchete feito a grafite, à margem esquerda, destaca a continuidade da argumentação de Faure, que se iniciara com a constatação de que Carlitos carrega “un fardeau dont il ne se délivre une seconde qu’en exigeant de notre joie qu’elle l’aide à le porter, le génie des grandes comiques.” Assim como eles, a personagem possuiria

⁶² ANDRADE, Mário de. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

“cette imagination exquise qui lui permet de découvrir, non seulement dans chaque incident, mais dans chaque fonction de la vie quotidienne, un prétexte à souffrir un peu, ou beaucoup, à rire de soi beaucoup, ou un peu, en tout cas toujours, et à en voir, sous la splendeur et la charme des apparences, la vanité.”

Logo após este trecho, ainda no mesmo parágrafo, começa a parte que o colchete assinala. Faure dá prosseguimento a esta linha de raciocínio que identifica em Carlitos a variação entre trágico e cômico:

“Nous savions bien, avant lui, qu’au fond de toute drame il y a une farce, au fond de toute farce un drame, mais que ne savons-nous pas? Un homme arrive, et, parce qu’il le *découvre*, il nous apprend tout ce que nous savions. Celui-là a les moyens simples qui sont ceux de la grandeur.”⁶³

Faure constata que a criação de Carlitos assenta-se em um princípio que nós já conhecíamos: a oscilação entre drama e farsa. A realização de Chaplin torna-se, então, uma descoberta (“il le *découvre*”) e um ensinamento que reconduzem a uma verdade esquecida: “Un homme arrive, et, parce qu’il le *découvre*, il nous apprend tout ce que nous savions. Celui-là a les moyens simples qui sont ceux de la grandeur.” (grifo do autor). O mérito de Carlitos consistiria, segundo Faure, no resgate de uma verdade simples, a saber, a alternância entre riso e dor como um princípio da vida, verdade que reconhecemos ao vê-lo. O título da resenha de Mário, “Uma lição de Carlito”, não deixa de sugerir, também, essa função pedagógica da personagem. A lição de Carlitos fundamenta-se, segundo Mário, no fato de sua evolução demonstrar que “por mais novas que as formas se apresentem o fundo da humanidade será sempre um só.” Carlitos teria evoluído em *O garoto*, pois sua compreensão da vida teria ultrapassado a estesia burlesca, provando que “sob aparências novas as almas são eternas.” O padecimento o reconcilia com o “fundo de humanidade”, que transcenderia as inovações artísticas. Carlitos teria atingido, artisticamente, essa verdade fundamental ao humanizar o tipo. Tanto Faure, quanto Mário elogiam na personagem o equilíbrio obtido graças à combinação entre farsa e drama.

⁶³ FAURE, Elie. Charlot. *L'Esprit Nouveau*, Paris, n° 6, mar. 1921, p. 659.

A comicidade exagerada de Carlitos, na visão do brasileiro, equiparava-se a um “estetismo”, a uma deformação que distanciava a personagem e seus filmes da esfera do verossímil (uma “vida fora da vida”). Acredito que seja importante levarmos em conta que a própria imagem cinematográfica, nesse período, carregava alguns índices de irrealidade, como a ausência da cor, a velocidade do movimento (ainda a 16 quadros por segundo), o silêncio. Os recursos empregados pelo cinema, muitas vezes, aumentavam a aparência lúdica, fantasiosa e cômica. Alberto Cavalcanti afirma que nos filmes de Mack Sennett, nos quais Chaplin iniciou sua carreira cinematográfica, “a velocidade aumentada de projeção não tolhia o efeito cômico; ao contrário, ajudava-o”⁶⁴. André Bazin escreve que nos filmes da “escola burlesca de Mack Sennett [...] não estavam envolvidos nem psicologia nem sentimento. Apenas a exigência do estilo cômico e a lógica do personagem regiam o desenvolvimento das *gags*.”⁶⁵ As observações de Cavalcanti e Bazin, ao apontarem para os traços do absurdo na comicidade dos filmes de Sennett, e para a lógica de suas comédias, que priorizavam a *gag* em detrimento de um aprofundamento da psicologia da personagem, iluminam a compreensão da ressalva, expressa por Mário de Andrade, à “estesia burlesca”, no sentido de percebê-la (a ressalva) como crítica à ausência de credibilidade salientada pela imagem de Carlitos, nesses primeiros filmes.

Uma personagem mais humana, menos caricata, seria também menos plana, mais “esférica”, mais próxima do real. Como afirma a pesquisadora Cecília de Lara sobre a crítica em *Klaxon*, “a partir do cinema, Mário estabelece novamente a ligação Arte-Vida”⁶⁶. E o que religa Carlitos à vida, segundo Mário de Andrade, é o sofrer, que o humaniza e o insere na esfera da realidade. Em se tratando desses escritos de cinema em *Klaxon*, “vida” parece, de fato, apontar para a noção de verossimilhança. Em crítica aos filmes norte-americanos, publicada no sexto número da revista, em 15 de outubro de 1922, o escritor deixa indícios sobre o assunto:

“O que falta em geral às fitas americanas é a simplicidade de ação, vital e sugestiva, que nos eleva à grandeza serena e azul do classicismo. (Excetuo naturalmente as fitas cômicas, especialmente as

⁶⁴ CAVALCANTI, Alberto. “A comédia”, 1952. In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 141.

⁶⁵ BAZIN, André. “O tempo fez justiça a *Tempos modernos*”, publicado no nº 485 de *Arts*. In: *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 25.

⁶⁶ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 100.

de Chaplin e de Clyde Cook. As de Lloyd também). O que lhe sobra é a complicação, que imprime a quase todas um caráter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital.”⁶⁷

A frase “caráter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital” acusa, na interpretação de Mário, a crítica ao afastamento da realidade, exemplificado, aparentemente, pela complicação das tramas. O sexto número de *L’Esprit Nouveau* reproduz artigo de Henri Auriol, intitulado “Boileau et le cinéma” (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5446), no qual o autor comenta que “la plupart des scénarios” deixa nas pessoas “une impression confuse”, e que seriam “mal agencés, malaisés à suivre, souvent puérils.” Aconselha, então, aos roteiristas, que recorram a Boileau e sua *Arte Poética*. Afirma Auriol que, diante da ausência da palavra, os recursos do cinema seriam o gesto e a fisionomia. O cinema não deveria, então, pretender-se “essai d’analyse psychologique”, pois isso resultaria em cenas nas quais fisionomias e gestos exagerados comprometeriam o equilíbrio desejado. Por isso, de acordo com Auriol, “l’action du cinéma doit être simple”, a serviço de uma “intrigue intelligible”. Afirma ainda que as regras de Boileau são aplicáveis ao cinema, pois embora ele não tenha vivido para conhecer a nova arte, “il connaissait les règles de l’Art, qui dans leurs principes sont universelles et éternelles”⁶⁸. A desaprovação de Mário de Andrade à complicação vaudevillesca nos filmes norte-americanos, sua defesa de um ideal de imagem sereno e clássico e sua crítica aos “exageros magníficos” das primeiras comédias de Carlitos afinam-se às idéias de Auriol que defende a intriga simples e inteligível e condena os gestos excessivos. Parece estar em jogo, nesses textos, a busca por uma adequação da imagem cinematográfica a um registro que a torne crível aos olhos dos espectadores.

Na resenha do sexto número de *Klaxon*, embora Mário de Andrade excetue as fitas cômicas de um desejável ideal clássico, sereno e vital de imagem, observa-se que, ao focalizar *O garoto*, tampouco lhe agrada a permanência da personagem Carlitos no universo picaresco. Como avalia no terceiro número da revista modernista, o toque trágico representou um enriquecimento. *O garoto* revela que “sob a roupagem do mais alto cômico, Charlie atingiu a eloquência vital das mais altas tragédias.” O que não queria dizer cair em outro pólo, o sentimentalismo, pois a “grande coragem do homem-

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. Cinema. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 6, 15 out. 1922. Ed. cit., p. 14.

⁶⁸ AURIOL, Henri. Boileau et le cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, nº 6, mar. 1921, p. 624.

século-vinte estará em verificar desassombradamente a dor, sem por isso se tornar sentimental.” No mesmo texto, Chaplin é considerado “professor do século XX”, enquanto que seus primeiros filmes burlescos refletiam “sob a caricatura leviana, o homem do século vinte.”⁶⁹ De caricatura leviana de um século, característica das primeiras comédias, a professor da mesma época, título conferido a ele no final do artigo, há um caminho evolutivo, que em determinado ponto, passa pela chancela da tragicidade. Pode-se pensar também em linhas que se cruzam nessa defesa do tágico na personagem Carlitos, tais como a sua apreensão pelo expressionismo ou sua vinculação com Cristo. Mário de Andrade possuía o texto “La chapliniade ou Charlot poète: poème drame film”, do poeta expressionista Ivan Goll. No nº 14 da *L’Esprit Nouveau*, de janeiro de 1922, leu artigo “Ivan Goll” (MA-BMA: A/II/e/46), de B. Tokine, texto que focaliza “La chapliniade”:

“Le Charlot de Goll est tour à tour Orphée poète sentimental, Christ-révolutionnaire spirituel, et Don Quichotte-ballot sublime. Il synthétise l’individu moderne, qui a en lui quelque chose de tous les trois: du poète, du prophète et du fou. Il est très humain. [...] la morale de la Chapliniade est profondément symbolique est triste. Elle exprime que même Charlot, au fond de lui-même, est terriblement seul et malheureux. [...] Quelle tragédie du comique!”⁷⁰

De fato, em seu “poema drama filme”, como o define Goll, a imagem de Cristo é um dos “plusieurs aspects” que se associam à personagem de Carlitos. Goll o define como “[...] Christ portant la couronne d’épines transparaissant sous la couronne de roi et son petit melon.”⁷¹ Este misto de Cristo e Rei, que o poeta expressionista apresenta, na página seguinte, como um “nouveau dieu”, mobiliza “passants enthousiasmés”, em “marche processionale”, “défilent [...] pour le voir sourire, comme on va boire les eaux de Lourdes.” Composto essa procissão, na qual ouve-se “musique clownesque entremêlée d’airs de Bach et de Fox-trotts”, Goll apresenta seguidores marcados pelo recorte expressionista: “hommes à trois yeux”, “femmes voilées jusqu’aux yeux, dont cependant les jambes sont toutes nues”, “bossues avec un double crâne” e “boxeurs qui

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

⁷⁰ TOKINE, B. Ivan Goll. *L’Esprit Nouveau*, Paris, nº 14, jan. 1921, p. 1590.

⁷¹ GOLL, Ivan. La chapliniade ou Charlot poète: poème drame film. *La Vie des Lettres*, s/nº, [jul. 1921], p. 537.

sont aveugles”. Diante deste cortejo, Carlitos “rit sourit rit sourit!”, até que vê “un vieil arlequin avec une longue barbe blanche, masque tolstoïen et sonnettes au col sali.” Diante dessa imagem, o Vagabundo “commence à pleure comme un enfant”, embora “un instant, puis vite, il se met à rire [...] plus fort que jamais [...] jusqu’à ce que le vieillard sourie avec lui...”⁷²

A inoculação pelo sofrimento será retomada por Mário de Andrade, na década seguinte, no artigo “Caras”, na revista carioca *Espírito Novo*, em 1934. O escritor caracteriza a máscara de Carlitos como “cara de desenho em corpo de homem”, que, em decorrência desse contraste, causaria o “cômico (sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo profundamente trágico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo.”⁷³ Nesse trecho do artigo, estão presentes questões que Mário de Andrade já destacava nos escritos de *Klaxon*: a comicidade moderada, sem o absurdo, descrita na década de 1920 como “exageros magníficos” e “estesia burlesca”, e a combinação de alegria e dor. Nos artigos de Mário sobre Chaplin em *Klaxon*, a tristeza é um elemento recente na composição da personagem, enaltecido como índice de aperfeiçoamento artístico. Em “Caras”, texto da década de 1930, quando outros filmes já haviam normalizado o traço de melancolia da personagem, a tragicidade é encarada como reverso da própria máscara cômica, na medida que ela, por si mesma, carregaria a marca do estigma, diferenciando dos demais quem possui seus traços. Apesar da diferença entre os textos de *Klaxon* e o de *Espírito Novo*, em ambos a mistura de riso e tristeza se faz presente como fator da constituição da personagem. Quase vinte anos depois das resenhas escritas em *Klaxon*, na crítica “*Fantasia de Walt Disney*”, Mário de Andrade volta a associar Carlitos ao trágico, dessa vez trazendo à tona, novamente, a discussão sobre a verossimilhança em cinema. Ao considerar a “desumanidade” da animação (é o termo que Mário usa para reportar-se à irrealidade do desenho animado), que não conferiria à mesma a credibilidade necessária para sustentar obras longas em cinema, Mário oferece, como contra-exemplo, a personagem Carlitos que, assim como Rabelais e Giotto, conseguiria, “usando a maior irrealidade, [...] nos conservar dentro do *sentido trágico da vida*”⁷⁴ (grifo meu). A verossimilhança, em cada um dos artistas citados, é mantida graças à permanência na esfera do trágico. Por isso, segundo Mário, as personagens e criações de Giotto, Rabelais e Chaplin teriam fôlego

⁷² GOLL, Ivan. *La chapliniade ou Charlot poète: poème drame film*. Ed. cit., p. 538.

⁷³ ANDRADE, Mário de. *Caras*. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934, p. 3.

⁷⁴ Idem. “*Fantasia de Walt Disney*”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, p. 73.

para sustentar a credibilidade em obras mais longas (pinturas em grande escala, no caso de Giotto). A animação, ao contrário, em função da hipertrofia de comicidade e fantasia, esgotaria a verossimilhança em pouco tempo de projeção.

Creio que esses textos demonstram que a defesa do sofrimento e da diminuição do burlesco estava vinculada, também, ao grau de credibilidade que a imagem de Carlitos adquiriu, à medida que a personagem ganhou em dimensão humana, através da expressão de tristeza e da diminuição dos exageros cômicos. As observações de Jean Mitry, em *Charlot et la “fabulation” chaplinesque*, no que se refere ao uso da mímica por Charles Chaplin, ajudam a compreender essa gradação, que vai da estesia ao realismo, e com a qual Mário de Andrade identifica-se. De acordo com Mitry, ao contrastar a mímica tradicional e o gestual de Chaplin, compreende-se que a primeira seria composta de “gestes conventionnels et d’attitudes convenues qui répondent à des canons nettement définis, admis une fois pour toutes [...]”, enquanto que em Carlitos, “le geste ne répond jamais à quelque chose de prémédité [...]”: é um gesto “immédiat”, no qual “[...] l’attitude exprime de pensée, de vie intérieure [...] le geste de Charlot est absolument concret, inséré dans le temps et dans l’espace du drame [...]”.⁷⁵

Se o gesto em Carlitos é reflexo da vida interior de um indivíduo, estaríamos diante da personagem que se afasta do tipo, e insere-se “no tempo e no espaço do drama”. Cito, mais uma vez, o artigo de Galtier-Boissière sobre *O garoto*, em passagem na qual o jornalista francês rebate uma série de argumentos escritos à época, contra o filme. Reproduz textualmente alguns trechos, mas não determina as fontes. Quem escreve, em uma das passagens transcritas por Galtier-Boissière, condena no filme o distanciar-se da comicidade e da fantasia, e a inserção da personagem em “le cadre rigide d’une action”:

“Charlot d’homme et de poète est devenu comédien; au lieu de se laisser guider comme précédemment par sa fantaisie, il a introduit son personnage dans le cadre rigide d’une action, donc il n’est plus un lyrique, mais un acteur qui interprète un rôle.”⁷⁶

⁷⁵ MITRY, Jean. *Charlot et la “fabulation” chaplinesque*. Paris: Editions Universitaires, 1957, p. 11.

⁷⁶ s/a, s/t apud GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinématographique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921, p. 3.

O fundador da *Le Crapouillot* responde a essas ressalvas alegando que através da aproximação ao drama, o tipo criado por Chaplin havia encontrado o seu enriquecimento artístico:

“L’art de Charlot n’a pas varié. En cinquante films, il a créé un type, beaucoup plus célèbre dans la monde que ne le furent jamais les Pierrots, Arlequins et Pantalons de la comédie italienne. Maintenant que ce type est bien posé et connu de tous, pourquoi voulez-vous interdire à Charlot de sortir de la commedia del arte et de s’attaquer au véritable drame? [...] Vous me faites penser à ces critiques d’art qui par principe préfèrent toujours les esquisses aux tableaux réalisés.”⁷⁷

O autor reserva a Chaplin o direito de “sortir de la commedia del arte et de s’attaquer au véritable drame”. Assim como Galtier-Boissière, Mário de Andrade acredita que Chaplin teria amadurecido a personagem, ao distanciar-se da “estesia burlesca”, característica através da qual, nas palavras de Carlos Heitor Cony, Carlitos “elevou-se a símbolo para o dadaísmo pré-bélico e para os teóricos do irracionalismo, que o interpretaram como a exaltação e a apologia do instinto irracional posto em termos de poesia formal”⁷⁸. Carlitos, o arlequim, o “ébrio, grosseiro e sensual, rancoroso”⁷⁹, o personagem da “fase primitiva [...] feita sob o domínio do massacre e da vingança”⁸⁰, “a caricatura antes de má índole, que distribui incontáveis pontapés no traseiro de seus protagonistas”⁸¹, avizinha-se, ao sofrer, da máscara de pierrô, tornando-se “passivo, submisso por fora e revoltado por dentro.”⁸² Nessa curva na composição da personagem, Mário de Andrade reconhece uma evolução que a reconciliava com o real.

É nessa linha de vinculação entre representação e realidade, que a interpretação de Carlitos, feita por Mário de Andrade, torna-se um parâmetro para que ele teça críticas ao modernismo. Como observa Cecília de Lara, “na linha de busca no cinema de sugestões modernistas para a literatura, estão as críticas que se referem a Charles

⁷⁷ GALTIER-BOISSIÈRE, L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. Ed. cit., p. 4.

⁷⁸ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Ed. cit., p. 8.

⁷⁹ EPSTEIN, Jean apud CONY, op. cit., p. 11.

⁸⁰ CONY, op. cit., p. 39.

⁸¹ BAZIN, André. “O mito de *Monsieur Verdoux*”. In: *Charlie Chaplin*. Ed. cit., p. 46.

⁸² CONY, op. cit., p. 11.

Chaplin.”⁸³ A opiniões externadas por Mário de Andrade sobre o diretor inglês em *Klaxon*, configuram-se uma “[...] tentativa de extrair de sua obra [de Chaplin] lições para a literatura moderna.”⁸⁴

Em “Uma lição de Carlito”, afirma Mário de Andrade que a personagem “sofria de estetismo; porventura o maior mal dos artistas modernistas.”⁸⁵ Nessa resenha de *Klaxon*, na qual o burlesco de Carlitos será comparado à estesia, Mário aproveita a oportunidade para identificar esse traço como um erro grave do modernismo. Há, nessa posição, que adensa a crítica aos exageros cômicos, a defesa da síntese e do equilíbrio, atingidos por Chaplin, graças à criação de seu “gênero inteiro novo”, no qual o trágico tempera a gratuidade da estesia burlesca. As opiniões do escritor sobre a imagem cinematográfica dizem algo sobre o seu ideal de representação e propostas estéticas, em especial nas ocasiões que acopla à discussão sobre cinema, questões acerca do modernismo. Em *Klaxon*, nas duas vezes em que isso acontece, pode-se entender melhor a afirmação de Mário da Silva Brito, segundo a qual as posições estéticas de Mário de Andrade na revista revelam que “o escritor pugnava por uma arte realizada em termos de equilíbrio, correção formal, coerência interior e adequada expressão”⁸⁶.

É justamente o critério da coerência interior que irá conduzir as divergências de Mário de Andrade em relação à interpretação, por parte da poeta Céline Arnauld, da seqüência do sonho em *O garoto*. Antes mesmo da estréia do filme em São Paulo, o autor brasileiro tomou conhecimento da polêmica em torno da cena, ao levarmos em consideração parte do artigo de Galtier-Boissière, no qual rebate ressalvas feitas ao filme por outros críticos, dentre as quais se incluem as objeções ao sonho, as quais Galtier-Boissière refuta:

“‘Et le ‘rêve’! ce rêve, c’est très faible, c’est mal présenté, c’est ‘carte postale!’ – ‘Mais, mon cher, comment voulez-vous que Charlot se représente le paradis autrement que d’après les cartes postales fleuries

⁸³ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 99.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁸⁵ ANDRADE, Mário de. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, n° 3, 15 jul. 1922. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 14.

⁸⁶ BRITO, Mário da Silva. “O alegre combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon, mensário de arte moderna*. Ed. cit., s/p.

de ‘Christmas’; comment peuplerait-il ce paradis, sinon avec ses voisins nantis d’ailes d’anges, naturellement.”⁸⁷

No quinto número de *Klaxon*, de 15 de setembro de 1922, na resenha “Ainda *O garoto*”, Mário estabelece o colóquio com Arnould a respeito dessa passagem do sonho no filme. Chega a citar trechos do artigo, publicado por ela na revista *Action*, cujo número, contudo, não foi localizado na biblioteca do escritor, nem o seu recorte na série *Matérias Extraídas de Periódicos*. Arnould, no trecho transcrito por Mário, afirma:

“Mas Carlito poeta sonha mal. O sonho objetivado no filme choca como alguns versos de Casimiro Delavigne intercaladas às ILLUMINATIONS de Rimbaud. Em vez de anjos alados e barrocos, deveria simplesmente mostrar-nos ‘pierrots’ enfarinhados ou ainda outra coisa e seu film conservar-se-ia puro.”⁸⁸

Mário identifica na crítica de Arnould, poeta ligada ao dadaísmo, a “*intenção* da modernidade em detrimento da *observação* da realidade” (itálico do autor). Afirma que Carlitos “sonhou o que teria de sonhar fatalmente, necessariamente: uma felicidade angelical perturbada por um subconsciente sábio em coisas de sofrer e de ridículo.”⁸⁹ Annateresa Fabris e Maria Rosario Fabris enxergam nas críticas de Mário às posições da poeta, o lastro de sua desconfiança no que diz respeito à arbitrariedade do dadaísmo e de uma arte quintessenciada. As autoras percebem na “opção por uma arte permeada de qualidades humanas, que tem em Chaplin seu paradigma mais significativo [...] os limites [da] concepção de cinema e de modernidade em *Klaxon*.”⁹⁰ Em carta a Oneyda Alvarenga, em 25 de junho de 1932, ao tecer considerações a respeito do dadaísmo, embora reconheça a contribuição do movimento para a liberação artística, Mário não deixa de destacar a sua efemeridade, e lança mão da palavra “desumano” para qualificar suas teorias:

⁸⁷ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. Ed. cit., p. 4.

⁸⁸ ARNAULD, Céline apud ANDRADE, Mário de. Ainda *O garoto*. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 5, São Paulo, 15 set. 1922. Ed. cit., p. 13.

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

⁹⁰ FABRIS, Annateresa e FABRIS, MariaRosario. “Cinema e Modernidade em *Klaxon*”. In: *Porto Alegre*. Porto Alegre, v.3, nº 6, dez. 1992, p. 8.

“Dadaísmo é [...] a escola que na realidade mais representou a consciência da bancarrota da inteligência, em que chegaram os indivíduos artistas do nosso século. [...] Tecnicamente, o Dadaísmo, que foi muito efêmero, e, como você vê, desumano em suas teorias, sempre auxiliou enormemente os processos de libertação do subconsciente e de criação [...]”⁹¹

Tendo em mente essa aparente “desconfiança”, por parte de Mário, em relação ao movimento artístico, volto ao texto de *Klaxon* no qual expressa sua discordância com uma poeta dadaísta, a respeito, talvez não por acaso, da seqüência cinematográfica de um sonho. Na passagem em discussão, do filme *O garoto*, Carlitos sonha com a sua vizinhança pobre, transformada em paraíso celestial e cristão, povoado pelo garoto, pelos amigos e ex-inimigos do Vagabundo, todos convertidos em anjos. Segundo Mário, a seqüência seria “um dos passos mais humanos” da obra de Chaplin, e “por certo o mais perfeito como psicologia e originalidade.” Esse traço de humanidade vincula-se à observação da psique e do cotidiano da personagem, que teriam determinado, “necessariamente”, o que ele deveria sonhar, levando em conta o seu “subconsciente sábio em coisas de sofrer e ridículo”. Nesse argumento, o universo onírico objetivado na tela teria sido bem realizado por ter como fatores determinantes e conformativos a história de Carlitos e impressões de sua vida cotidiana, que alimentariam e justificariam as imagens em sonhos, fornecendo-lhes, de certa maneira, uma causa e uma lógica. O sonho é, por isso, verossímil e humano, resultante de um subconsciente sábio que concilia o sofrer e o ridículo, e, sobretudo, por possuir, na realidade da personagem, o seu porquê. As alternativas de imagens, sugeridas por Arnauld ao sonho, são classificadas por Mário de “intenção de modernidade” e levam-no a questionar:

“Como não conseguiu ela [Céline Arnauld] penetrar a admirável perfeição psicológica que Carlito 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!”⁹²

⁹¹ ANDRADE, Mário. Carta a Oneyda Alvarenga, São Paulo, 25 jun. 1932. *Cartas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 23.

⁹² Idem. Ainda *O garoto*. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 5, São Paulo, 15 set. 1922. Ed. cit., p. 13.

Cecília de Lara observou a maneira como Mário de Andrade, a partir da seqüência do sonho e da interlocução com Arnuld, levanta questões referentes ao modernismo:

“Nesta passagem é feita a defesa da modernidade, não em termos de padrões artificiais adotados de fora para dentro. Revela a preocupação de adequação dos processos ao contexto, para garantir a coerência interna dos episódios, e, por outro lado, manter a verossimilhança em relação à psicologia do personagem. Logo, Mário rejeita símbolos cristalizados de modernidade, acrescentados à obra, realçando mais o valor dos elementos que nascem do contexto. Condena o artificialismo, insistindo na profundidade humana, na comoção, que revelam a vida captada na realidade exterior ou interior.”⁹³

Esses momentos em *Klaxon*, nos quais a discussão sobre cinema leva Mário de Andrade a considerações sobre o modernismo, sugerem maior afinidade do autor com idéias estéticas de construção e conciliação entre inovações e tradição. Retomo os trechos em *Klaxon*, nos quais isso parece manifestar-se. Em “Uma lição de Carlito”, critica o “estetismo”, “porventura o maior mal dos artistas modernistas”⁹⁴, que percebe em alguns filmes de Chaplin; em “Ainda *O garoto*”, critica a “*intenção* da modernidade em detrimento da *observação* da realidade”⁹⁵, presente no julgamento de Arnuld sobre a cena do sonho, e defende no filme a utilização de imagens oníricas ancoradas na lógica da personagem. Mesmo quando não aproxima o modernismo de seu horizonte de considerações, Mário não deixa de traçar, em seus textos, o esforço de síntese, como em “Cinema”, texto no qual defende a “simplicidade de ação, vital e sugestiva, que nos eleva à grandeza serena e azul do classicismo”, contrastada à “complicação”, ao “caráter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital”⁹⁶ das fitas americanas.

Os esforços de conciliação entre modernidade e tradição aparecem em outro texto escrito por Mário de Andrade e publicado em *Klaxon*, no terceiro número, logo abaixo de “Uma lição de Carlito”, na coluna “Luzes e Refrações”. Rebatendo as

⁹³ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. Ed. cit., p. 101.

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

⁹⁵ Idem, Ainda *O garoto*. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 5, São Paulo, 15 set. 1922. Ed. cit., p. 13.

⁹⁶ Idem, Cinema. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 6, 15 out. 1922. Ed. cit., p. 14.

acusações de João Pinto da Silva, que na *América Brasileira*, de maio daquele 1922, teria dito que “anulados pelo fiasco, os cubistas, os futuristas, todos os delirantes da crise poética da atualidade, cederão enfim o lugar aos que restabelecerão...etc”⁹⁷, Mário responde que “em vez de anulação o que há é desenvolvimento. Cubistas e futuristas serão **continuados** por homens que, não necessitando mais, como aqueles, de destruições e exageros, lhes desenvolverão classicamente as inovações.”⁹⁸

Ao caracterizar as vanguardas surgidas em torno da Primeira Guerra Mundial, Gilberto Mendonça Teles identifica duas vertentes: uma teria resultado nas “experimentações formais, desintegradoras e inventivas, como em Mallarmé”, enquanto outras passariam a se preocupar “com as grandes sínteses ordenadoras e classicizantes, como no unanimismo de Jules Romains.” O advento da guerra, segundo o autor, teria concorrido “para o aparecimento de duas atitudes antitéticas: a desagregação, o nihilismo dadaísta, de 1916 [...] e a reorganização, a expectativa otimista do após-guerra, a crença no ‘espírito novo’ [...]”⁹⁹. Ainda partindo dessa dualidade, afirma Teles que “se futurismo e dadaísmo representam a destruição [...] o expressionismo e o cubismo (e a sua natural evolução para o ‘esprit nouveau’) representam a construção.”¹⁰⁰ É nessa linha “conciliadora entre passado e presente, entre o irracionalismo dadaísta e o psicologismo surrealista”¹⁰¹ que Teles irá definir a ideologia da revista *L’Esprit Nouveau*, surgida em

“[...] uma época em que a Europa [...] começava a preocupar-se com o fortalecimento de suas nacionalidades, retomando-se, sobretudo na França, o ideal de uma Arte ‘construtiva’, em oposição às inúmeras tendências ‘destrutivas’ documentadas nos diversos *-ismos* das duas primeiras décadas”¹⁰²

Leitor atento das páginas de *L’Esprit Nouveau*, Mário de Andrade teve contato com esse ideal estético de construção. No que diz respeito ao cinema, parece que a imagem de Carlitos, conforme “amadurecida” em *O garoto*, configurou-se, para Mário,

⁹⁷ SILVA, João Pinto da. s/t. *América Brasileira* apud ANDRADE, Mário de. Luzes e refrações. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. Luzes e refrações. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

⁹⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992, p. 28.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 29.

¹⁰¹ Ibidem, p. 31.

¹⁰² Ibidem, p. 152.

como exemplo de um ideal de arte que subjaz às inovações. Segundo Ismail Xavier, a leitura de Chaplin, por Mário de Andrade em *Klaxon*, “não deixa de reafirmar [...] a renovação estética-cultural [...] como [...] síntese entre [...] atitudes formativas e a convicção de que estas eram respostas atuais a problemas de natureza eterna.”¹⁰³ Nos textos sobre cinema de *L’Esprit Nouveau* encontra-se em B. Tokine a defesa da evolução da personagem calcada no aspecto humano; no “Charlot” de Faure, Mário destacou, com traço à margem, trecho no qual o autor comenta a redescoberta, por Chaplin, de uma verdade simples, sabida, mas, aparentemente, esquecida pelos homens: os vasos comunicantes entre drama e farsa.

Vale lembrar, porém, que no editorial publicado no primeiro número de *Klaxon* (15 de maio de 1922), atribuído a Mário¹⁰⁴, a menção a Carlitos destaca o seu aspecto burlesco, ilustrativo de uma modernidade comprometida com o riso e a exclusão da dor:

“Queremos construir a alegria. A própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON.”¹⁰⁵

Mário da Silva Brito escreve que nesse texto se fazem presentes “impositivas, algumas representações marcantes da atualidade [...] significativos símbolos do automóvel [...] dos arranha-céus [...] do cinema e do *jazz band*.”¹⁰⁶ Se, nesse primeiro número, Carlitos é inserido em uma galeria de “representações marcantes da atualidade”, ilustrativas de uma era de “extirpação das glândulas lacrimais”, nos números seguintes, entretanto, essa avaliação da personagem, por Mário de Andrade, não se sustenta, pelo menos em termos absolutos. O matiz de tristeza passa a ser considerado um enriquecimento da personagem. Esse novo olhar lançado sobre

¹⁰³ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 158.

¹⁰⁴ Em sua tese de doutoramento, “A revista francesa *L’Esprit Nouveau* na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade” (USP/FFLCH/2008), Lilian Escorel de Carvalho, a partir da comparação entre notas deixadas pelo escritor na revista francesa de sua biblioteca, e o conteúdo do manifesto de *Klaxon*, provou a autoria de Mário de Andrade em relação a esse último.

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 5.

¹⁰⁶ BRITO, Mário da Silva. “O alegre combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon, mensário de arte moderna*. Ed. cit., s/p.

Carlitos, por Mário de Andrade, nos números posteriores de *Klaxon*, talvez se filie à reavaliação das idéias expostas nesse editorial, considerado um manifesto:

“[...] no decorrer da publicação do periódico constataremos a evolução das idéias, que se desdobram e se enriquecem, e, também, se abrem para novos rumos, às vezes contrários às posições defendidas no Manifesto, sem excluí-las, no entanto”¹⁰⁷

O que enseja a valorização do contraponto de tristeza na interpretação dos filmes de Chaplin é também a própria transformação na psicologia de Carlitos e das tramas que o enredam. À medida que os cenários descompromissados de parques, pistas de corrida e farras noturnas, das primeiras comédias burlescas, cedem lugar a vizinhanças cada vez mais próximas da infância pobre do diretor, como em *Rua da paz* (1917) e *Vida de cachorro* (1918); ou a recepções pouco amistosas de estrangeiros, como em *O imigrante* (1918); ou ainda a campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, em *Carlitos nas trincheiras* (1918); a composição da personagem passa a admitir tons de melancolia. O melodrama insinua-se nos argumentos e a máscara chapliniana começa a sobrepor, ao riso burlesco, o matiz de tristeza. Conforme a dor humaniza o tipo, a “caricatura leviana” refina-se em “rosto” ou “cara”, substantivos que, de certa maneira, individualizam a máscara.

Verso una nuova arte: il cinematografo, uma leitura anotada como provável matriz para a defesa da autonomia do cinema como arte, em *Klaxon*.

Alguns textos lidos por Mário de Andrade na década de 1920 colocam, no horizonte das discussões, a comparação entre arte cinematográfica, literatura e teatro. É recorrente a desaprovação à palavra escrita, como ferramenta de narração, através do uso de letreiros entre as cenas. A especificidade do cinema estaria localizada na imagem e em suas possibilidades de combinação ou alternância de claro/escuro, luz/sombra, além das potencialidades artísticas descortinadas pelo movimento e pela montagem. A palavra escrita, suporte de outra arte, comprometeria a pureza e a singularidade do

¹⁰⁷ LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. Ed. cit., p. 29.

cinema, calcada na imagem trabalhada pela luz, na fragmentação do espaço, e na concisão ou dilatação do tempo.

Em resenha publicada nos sexto número de *Klaxon*, Mário de Andrade defende a imagem como principal recurso do cinema, arte muda, que deveria prescindir da palavra escrita, projetada na tela em dizeres explicativos. Justifica a argumentação estabelecendo diferenças entre o cinema e o teatro, e considerando a grafia imóvel dos letrados como um resquício teatral que o cinema deveria extirpar. A data de divulgação desse artigo é 15 de outubro de 1922, posterior à da publicação do livro *Verso una nuova arte: il cinematografo* (MA-BMA: B/VI/c/86; MA-MMA-FA-48-5452), de Sebastiano Arturo Luciani, de 1920 ou 1921¹⁰⁸. Mário de Andrade destacou, nesse livro, trechos nos quais o seu autor aborda as diferenças entre cinema, teatro e literatura, rechaçando o uso de letrados. A página de ante-rostro do exemplar possui, a grafite, as seguintes indicações autógrafas de Mário de Andrade: “pg 12 –/teatro e cinema pg 11/cinema e romance pg 11/(11-12) Central 1921-Lourenço”.

Nessas páginas indicadas por Mário, Luciani desenvolve reflexão acerca da diferenciação entre cinema e teatro, observando que

“Il Teatro – generato come è dalla lirica – è essenzialmente verbale e statico, e tende al movimento esteriore (il che costituisce la teatralità). Il cinematografo – come rivela il suo nome stesso – è essenzialmente visivo e dinamico, e tende, con la successione rapida di innumerevoli scene ed episodi che si integrano nel tempo, a costituire una sorta di lirismo che potremo dire visivo. Sono due forme, quindi, divergenti.”¹⁰⁹

Os pares de opostos “verbal/estático” e “visual/dinâmico” demarcam teatro e cinema como formas divergentes de expressão. Ao comparar cinema e romance, em uma das páginas indicadas por Mário, Luciani insiste na especificidade do cinema:

“Il romanzo, di solito, è un seguito di scene e di episodi rilegati da brani di spiegazioni e di commenti. È chiaro allora che se si riduce un romanzo a cinedramma, le varie scene non restino intelligibili se non

¹⁰⁸ A capa apresenta, em números romanos, o ano de 1921; enquanto que a folha de rosto imprime 1920, também em romanos.

¹⁰⁹ LUCIANI, Sebastiano Arturo. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Roma: Ausonia, 1920, p. 11.

rilegate da leggende esplicative, e che quindi la proiezione non diventi altro che l'illustrazione di un racconto. Ora il cinematografo non deve essere l'illustrazione di un racconto, ma un racconto visivo fatto con immagini. Il che è ben diverso. Deve, cioè, essere intelligibile senza alcuna leggenda esplicativa.”

Há intervenções de Mário de Andrade sobre o texto desta página. Ele sublinha, a grafite, a frase “Ora il cinematografo non deve essere l'illustrazione di un racconto, ma un racconto visivo fatto com immagini”. Em outro trecho da mesma página, transcrito a seguir, Mário também deixa notas:

“La quale condizione, se impone al cinematografo una certa unità d'azione e di tempo, non lo priva d'altra parte della sconfinata libertà di luogo di cui gode rispetto al teatro, che gli permette di rappresentare la materia del più ardito poema drammatico; di alternare rapidamente scene differenti che realizzano una specie di divisionismo scenico, e di seguire da per ogni dove un personaggio, cogliendo i suoi gesti più significativi, e rendendo chiari certi passaggi più che non lo facciano pagine di psicologia. Può infine rappresentare la materia dei sogni più tenui; visioni fantastiche e incanti e trasformazioni prodigiose; in una parola, tutto quanto è nei reami della favola e della leggenda.”¹¹⁰

Nesta passagem, Mário traça a partir da expressão “divisionismo scenico” (sublinhada a grafite), uma linha que estende até o rodapé da página, diante da qual, também a grafite, escreve “simultaneidade”, criando assim, uma equivalência entre os termos. Percebe-se nos trechos do texto de Luciani citados acima, a defesa de um específico fílmico, baseado no dinamismo e na força sugestiva da imagem, que dispensaria os letreiros entre as cenas. Letreiros que explicassem a cena ou reproduzissem diálogos não eram bem vindos. Era preciso apagar qualquer vestígio que vinculasse a nova arte a uma tradição teatral ou literária. No livro *Le cinéma*, de 1921, ao referir-se às atuações dos atores do cinema mudo, Ernest Coustet comenta que eles eram obrigados a compensar o silêncio, “sous peine de rester incompris”, com a

¹¹⁰ LUCIANI, Sebastiano Arturo. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Ed. cit., p. 12.

“exagération de leur mimique”¹¹¹, resultando daí “ce jeu outré et contraire à toute vraisemblance”. A insuficiência desse expediente para tornar algumas situações compreensíveis, levava ao uso dos letreiros, os quais o autor reprova:

“[...] il faut alors y ajouter un commentaire, et, à défaut d’explications verbales, on en est réduit à intercaler, entre deux séries d’images, la projection d’un texte de quelques lignes. Beaucoup de films se trouvent ainsi hachés, à tout moment, par une littérature généralement peu attrayante.”¹¹²

Mário de Andrade afinava-se com o pensamento de Luciani a respeito da avaliação do texto escrito como elemento conspurcador da essência cinematográfica, como escreve na resenha em foco:

“O cinema realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual. Diferença-se pois muito do teatro em cuja base está a observação subjetiva e a palavra. O cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinematográfica será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. [...] E os americanos só têm decaído a esse respeito. As últimas fitas importantes aparecidas estão cheias de dizeres, muitas vezes pretensiosamente líricos ou cômicos. É já um vício. [...] E não se diga que tirar a palavra escrita do cinema seja privá-lo dum meio de expressão. Primeiramente: quanto mais uma arte se conservar dentro dos meios que lhe são próprios, tanto mais se tornará pura.”¹¹³

A caracterização das diferenças entre cinema e teatro no texto de *Klaxon* assemelha-se às colocações de Luciani: para Mário o teatro é “observação subjetiva” e “palavra”; enquanto que para o autor de *Verso una nuova arte: il cinematografo*, o teatro é “essenzialmente verbale e statico”; o cinema, para o escritor brasileiro, articula-se a movimento, simultaneidade visual, assim como para Luciani vincula-se ao

¹¹¹ COUSTET, Ernest. *Le cinéma*. [Paris]: Librairie Hachette, p. 180.

¹¹² *Ibidem*, p. 181.

¹¹³ ANDRADE, Mário de. Cinema. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 6, 15 out. 1922. Ed. cit., p. 14.

dinamismo, visualidade, alternância rápida de cenas, divisionismo cênico (que na leitura de Mário corresponderia à “simultaneidade”). No número seguinte de *Klaxon*, ao resenhar *Esposas ingênuas*, filme de Eric Von Stroheim, Mário volta à questão dos letreiros, elogiando no filme “os dizeres bastante originais e sintéticos”:

“[...] Von Stroheim acabou com os palavrórios fatigantes que quebram a unidade da ação. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres. Um film que passou há pouco por um cinema da capital, mostrou-nos já a inutilidade dos letreiros. É de esperar que as fábricas façam outras tentativas nesse sentido.”¹¹⁴

Mário encarava os letreiros como entraves à realização de um específico fílmico baseado no movimento e na simultaneidade visual, aspectos que não poderiam ser contemplados pela “grafia imóvel” da palavra escrita. Daí a rejeição aos letreiros, considerados tributários de uma tradição literária que não condizia com as características do novo meio.

Blaise Cendrars, Mário de Andrade e *O gabinete do Dr. Caligari*: diálogos sobre deformação e arte moderna

O cinema alemão, na década de 1920, fazia-se presente nas telas paulistanas, como sugere o poema “Domingo”, do livro *Paulicéia desvairada* (1922), nos versos: “Amanhã fita alemã... de beijos.../As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...”¹¹⁵ Também a produção crítica de Mário de Andrade ilustra a presença do cinema da Alemanha nas salas de exibição de São Paulo. No nº 8/9 de *Klaxon*, correspondente a dezembro de 1922/janeiro de 1923, no artigo “Cinema”, Mário elogia o ator Conrad Veidt, em *Satanás*, produção em série, de três partes, dirigida por F. W. Murnau, tendo como roteirista Robert Wiene¹¹⁶. O desempenho de Veidt será considerado por Mário “verdadeiramente insuperável” no gênero dos vilões que praticam “malvadezas gratuitas” por terem aprendido a “adormecer o bicho-carpinteiro

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Esposas Ingênuas*. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 7, São Paulo, 30 nov. 1922. Ed. cit., p. 9.

¹¹⁵ Idem. “Domingo”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 91.

¹¹⁶ ROBINSON, David. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, London: BFI Publishing, 2004, p. 12.

do remorso.”¹¹⁷ Enquanto Mário de Andrade, espectador e crítico das telas paulistas, apreciava o Veidt de *Satanás*, os Estados Unidos e a França já haviam conhecido o sonâmbulo Cesare, interpretado por ele em *O gabinete do Doutor Caligari* (1920), filme alemão paradigmático do expressionismo, dirigido por Wiene. A curiosidade do brasileiro sobre o filme devia ser alimentada pelas críticas que lia, desde 1921, em revistas européias adquiridas por ele. Há ainda a indicação “Gabinete Dr. Caligari/The Kid/ Crapouillot 16, Nov. 1921” da ficha “Cinema” (MA-MMA-48-5446), que revela o interesse do autor pela produção.

Mário de Andrade deve ter visto o filme apenas em 1923. Anúncio publicado em *O Estado de São Paulo*, em 21 de outubro de 1923, divulga que *O gabinete do Dr. Caligari* seria apresentado em programa noturno, no São Pedro, e convoca o leitor a “ver o primeiro film de arte futurista [...] síntese do penumbrismo, do futurismo, do cubismo [...]”. Em 26 de outubro do mesmo ano, agora exibido no Teatro Espéria, o filme é definido como “gênero *O médico e o monstro*”¹¹⁸, apelo talvez mais forte que a sua vinculação à arte moderna. Será essa associação entre o filme e o modernismo um dos aspectos recorrentes nas críticas encontradas na biblioteca do autor. Ao avaliar o filme, em “Crônica de Malazarte III”, na *América Brasileira*, em dezembro de 1923, Mário estabelece o diálogo crítico com o escritor franco-suíço Blaise Cendrars e, a partir desse debate, levanta questões concernentes à arte moderna.

Assim como na alusão a Galtier-Boissière, Mário não informa onde leu as colocações de Cendrars. Não há no *Fichário Analítico*, ao menos nas fichas de cinema estudadas pela pesquisa, indicação de leitura que leve, na biblioteca do escritor, ao texto de Cendrars que lhe serviu de matriz, como acontece no caso de Jean Galtier-Boissière, citado em artigo de *Kaxon* e cujo texto está designado em ficha de leituras. As opiniões de Cendrars foram lidas por Mário de Andrade, como constatado em função da investigação na sua biblioteca, na resenha *Le cabinet du Docteur Caligari* (MA-BMA), publicada na revista *Les Feuilles Libres*, ano 4, nº 26, de abril/maio de 1922. Esse texto, “the most famous hostile commentary” sobre o filme levado a cabo pela crítica francesa, segundo David Robinson, foi publicado também em *Cinéa*, revista de Louis Delluc, em 2 de junho de 1922.¹¹⁹

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. Cinema. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 8/9, dez. 1922/jan. 1923. Ed. cit., p. 31.

¹¹⁸ Anúncios publicados em *O Estado de S. Paulo*, respectivamente em 21 e 26 out. 1926 (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

¹¹⁹ ROBINSON, David. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Ed. cit., p. 51.

Na crônica em *América Brasileira*, ao apontar um dos senões ao filme, afirma Mário: “Infelizmente: objetiva fixa, anticinematográfica, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema. Aí Cendrars teve razão.”¹²⁰ Na crítica de *Les Feuilles Libres*, Cendrars elenca razões pelas quais o filme “n’est pas du Cinéma”, e Mário concorda, em “Crônica de Malazarte III”, com a terceira restrição (“les déformations ne sont pas optiques et ne dépendent pas de l’angle unique de l’appareil de prise de vues, ni de l’objectif, ni du diaphragme, ni de la mise au point”) e com a quinta, que define o filme como “théâtral”. Também a sétima ressalva apontada por Cendrars poderia ter servido de referência para a concordância expressa em trecho da “Crônica de Malazarte III”. Em *Les Feuilles Libres*, escreve Cendrars : “aucune purification du métier, tous les effets obtenus à l’aide de moyens appartenant à la peinture, à la musique, à la littérature, etc. ON NE VOIT NULLE PART L’APPAREIL DE PRISE DE VUES”¹²¹.

Revela-se, na reserva do poeta de *Kodak*, um traço recorrente na crítica da época: o repúdio à filiação do cinema a outras manifestações artísticas, e a defesa de uma especificidade da sua linguagem. A condenação do aspecto teatral do filme comparece também na avaliação de Bob Claessens, em texto publicado em *Lumière*, intitulado “*Caligari, El Dorado, Le rail*” (MA-MMA-MEP: vol. 2/nº 52/ r. 71/Cinema/32). O artigo de Claessens encontra-se, sem indicação de data, na série *Matérias Extraídas de Periódicos*, do Arquivo Mário de Andrade. Bob Claessens tem seu livro de poemas em prosa, *Voyage*, edição Lumière, resenhado no primeiro número de *Klaxon*, em texto assinado S. M. (Sérgio Milliet, provavelmente). O resenhista afirma que o poeta “não é nem um *penumbrista*, nem um utopista. É independente. É moderno.”¹²² (grifo do autor). Claessens foi citado, várias vezes, em *Klaxon*, como um dos colaboradores de *Lumière*, revista descrita por Mário como “órgão representativo do novo pensamento belga”¹²³. O recebimento da revista foi acusado em quase todos os números de *Klaxon*, e o texto de Claessens deve ter sido publicado em período próximo à existência de *Klaxon*, entre maio de 1922 e janeiro de 1923. Na biblioteca de Mário de Andrade, consta apenas o número 9/10 da revista, de junho/julho de 1922, consagrado à Rússia.

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. Crônica de Malazarte III. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923. Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos. IEB-USP.

¹²¹ CENDRARS, Blaise. *Le cabinet du Docteur Caligari. Les Feuilles Libres*, Paris, a. 4, nº 26, abr./maio 1922, p. 150.

¹²² S. M. Livros. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922. Ed. cit., p. 13.

¹²³ ANDRADE, Mário de. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

Esse texto de Claessens, de forma semelhante ao de Cendrars, aponta no filme a insuficiência na utilização dos recursos próprios ao cinema: “Bon théâtre photographié. Mais non pas cinéma. L’objectif est immobile. [...] Personnages presque normaux dans décor stylisé. Des marionnetes?... Scénario hystérique...”¹²⁴. A frase “Personnages presque normaux dans décor stylisé” assemelha-se à “personnages réels dans un décor irréel (non-sens)” do artigo de Cendrars, em *Les Feuilles Libres*. Mário de Andrade parece discordar da crítica dos poetas ao filme, ao escrever que o filme é representado “por um grupo admirável de artistas, que conseguem mover-se em cenários augustos, atinge grande potência de horror e mistério.”¹²⁵ Nos três artigos, há, entretanto, um consenso: a rejeição ao que o filme possui de pouco cinematográfico: “objectif [...] immobile” (Claessens), “objetiva fixa” (Mário de Andrade), “les déformations [...] ne dépendent pas de l’angle unique de l’appareil de prise de vues, ni de l’objectif, ni de la mise au point.” (Cendrars)

Se a concordância com as opiniões de Cendrars, na crônica de Mário, fica por conta da crítica ao caráter teatral do filme, a divergência refere-se a uma polêmica relacionada à deformação, considerada, em “Crônica de Malazarte III”, como “um dos problemas mais importantes da modernidade.” No caso de *O gabinete do Dr. Caligari*, o debate concernente à distorção centra-se na estilização do cenário, na qual críticos percebem influências cubistas e expressionistas, ou o desmerecimento dessas estéticas. Na medida que o desfecho do filme explica toda a deformação precedente como projeção da mente de um louco, percebeu-se nessa solução um demérito às manifestações artísticas modernas. Esse desmerecimento remete à acusação dos detratores da arte moderna, que explicavam a experimentação como produto da degeneração mental. Segundo David Robinson, “the critic Herbert Jhering was the first to complain that the film portrayed Expressionism as the vision of a madman”, em texto de 29 de fevereiro de 1920, publicado em *Berlin Börsen-Kurier*¹²⁶, três dias após a estréia na Alemanha. Vale notar que a solução encontrada desagradou também aos roteiristas do filme, Hans Janowitz e Carl Mayer, conforme conta o primeiro:

“When we came to learn of this plan, we strongly protested. In vain. Then we instructed our attorneys to take the proper steps against this

¹²⁴ CLAESSENS, Bob. *Caligari, El Dorado, Le rail. Lumière*, s/nº, s/d. Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos. IEB-USP.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. Crônica de Malazarte III. Ed. cit.

¹²⁶ ROBINSON, David. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Ed. cit., p. 32.

crime. But Wiene succeeded in having his version of the script approved by the production department.”¹²⁷

É por esse viés que, de forma semelhante ao debate com Céline Arnauld a respeito de *O garoto*, o desacordo com a opinião de Cendrars servirá a Mário como oportunidade para levantar aspectos referentes à arte moderna. Observa o autor:

“[...] a primeira das causas que [...] impediram [Cendrars] de gostar do filme é impagável. Diz que o emprego do expressionismo para dar idéia do que pensa um louco desacredita a arte moderna. É verdade: desacredita. Mas se acaso aparecer uma obra-prima, um *Dom Quixote*, por exemplo, ou *Seis personagens à procura de autor*, se essa obra-prima aparecesse ridicularizando o modernismo, não gostaríamos dela só por isso? Razão sentimental.”¹²⁸

A “razão sentimental” reporta-se à segunda justificativa dada por Blaise Cendrars, em seu artigo, para não gostar do filme: “Parce que c’est un film qui jette un discrédit sur tout l’Art Moderne. [...] la discipline des peintres modernes (cubisme) n’est pas hypersensibilité de fou mais bien équilibre, tension, géométrie mentale.”¹²⁹ Cendrars rechaça o recurso do filme, que justifica a deformação e endossa a idéia de que arte moderna é prática de loucos.

A discussão comparece também no artigo de Claessens recolhido por Mário, no qual uma das restrições de Cendrars ao filme é citada. Antes de mencioná-la, Claessens transcreve a conversa com um homem “pas plus bête qu’un autre qui a le cubisme en horreur et qui pâlit de très bonne foi devant une toile moderne.” A respeito do filme, declara esse interlocutor de Claessens: “Admirable, ce film! m’a-t-il dit. Moi j’apprécie chez quiconque la bonne volonté”, ao que o articulista pergunta: “Oui, mais les déformations?...” Retruca o homem: “Précisément, [...] elles se font dans le cerveau d’un aliéné...” A resposta é emblemática do caráter conciliador do desfecho em *Caligari*, no qual a estilização dos cenários seria transformada em algo palatável, inclusive para espectadores que, em geral, resistiriam às experimentações da arte moderna. É nesse trecho que Claessens cita a opinião de Cendrars sobre a distorção

¹²⁷ JANOWITZ, Hans apud ROBINSON, *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Ed. cit., p. 13.

¹²⁸ ANDRADE, Mário de. *Crônica de Malazarte III*. Ed. cit.

¹²⁹ CENDRARS, Blaise. *Le cabinet du Docteur Caligari*. Ed. cit., p. 150.

objetivadora das visões de uma mente alucinada: “‘Mauvaise foi’ a dit Blaise Cendrars. Peut-être pas, mais dangereuse concession.”¹³⁰

A “concessão perigosa”, atribuída por Claessens ao desfecho do filme, sintoniza-se à interpretação desse recurso, por parte da crítica, como descrédito à arte moderna. *O gabinete do Dr. Caligari* gerou um debate que se relacionou à necessidade do modernismo em firmar-se diante das detratações. Atento a essa polêmica, colhida em leituras de críticas estrangeiras, antes da exibição do filme em São Paulo, Mário de Andrade interessou-se em “dialogar” com a contenda, quando surgiu a oportunidade de assistir ao filme. A interlocução de Mário com Cendrars, estabelecida em “Crônicas de Malazarte III”, revela como, ao estudar o processo de criação, é preciso estar atento para questões como “o artista inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura”, ou a “vida cultural e intelectual dialógica”, levantadas por Cecília Almeida Salles.¹³¹

Mário de Andrade poderia ter tomado conhecimento da controvérsia em torno do final do filme, antes de ler Cendrars e Claessens, através do contato com um texto de Jean Galtier-Boissière, citado neste trabalho, quando discuti a interpretação de Carlitos pelo escritor brasileiro. Em “Un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin” (MA-BMA: B/V/i/120; MA-MMA-48-5446), resenha de Galtier-Boissière que o escritor relacionou ao filme de Weine na indicação “Gabinete Dr. Caligari Crapouillot 16, Nov. 1921”, da ficha “Cinematografia”, noticia-se a exibição privada do filme na França, promovida pela *Cinéa*, revista dirigida por Louis Delluc, que “vient de présenter au Colisée, en petit comité, un film allemand qui obtint à Berlin et à New-York un succès considérable: *Le cabinet du Docteur Caligari*.” Nesse texto, Galtier-Boissière narra toda a trama, nomeando personagens, descrevendo cenas, e revelando, por fim, que a deformação explica-se como perspectiva de um louco: “Brusquement nous comprenons que c’est l’élucubration d’un fou dont nous venons de voir dérouler les épisodes étranges devant nos yeux.” Escreve ainda o crítico que

“Pour nous qui prisons tant dans les films du Far West la beauté des paysages naturels et goûtons, en revoyant Hart ou Tom Mix, les joies et les surprises du voyage, la plantation de décors peints par un cubiste

¹³⁰ CLAESSENS, Bob. *Cligari. El Dorado. Le rail. Lumière*, s/nº, s/d. Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos. IEB-USP.

¹³¹ SALLES, Cecília de Almeida. “Crítica genética e outros campos do conhecimento”. In: PINO, Cláudia Amigo (org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas/Capes, 2007, p. 48-49.

allemand pour encadrer une action dramatique, n'a pas laissé que de nous dérouter au premier abord. Cependant, puisqu'il s'agit dans le cas présent du rêve hallucinatoire d'un fou, on ne saurait nier que cette transposition totale ne traduise avec une singulière puissance l'atmosphère de ce drame morbide.”¹³²

Segundo Galtier-Boissière, o estranhamento no tocante à deformação cenográfica é, de certa maneira, justificado e atenuado, assim que esta apresenta-se como “sonho alucinatório de um louco”. Em maio de 1922, no número 104 de *La Nouvelle Revue Française*, uma resenha intitulada *Le cabinet du Docteur Caligari* (MA-BMA), de Jean Paulhan, também assinala que, no filme, a deformação é explicada pela insanidade da personagem: “Dès le début de *Caligari*, le public se voit prévenu que la forme absurde ou cubiste du décor tient à la folie du personnage qui l'imagine.” Paulhan critica esse recurso não porque ele comprometa a arte moderna (ponto que ele não menciona), mas sim pelo fato de amortizar o impacto da história: “Ce scrupule moral retire au film la plus grande part de son intérêt: le spectateur devrait croire jusqu'au dernier instant [...] que tout arrive: assassinats, enlèvement, sadisme.”¹³³ No que se refere à deformação, Paulhan considera que os “décors cubistes sont d'ailleurs la partie la plus touchante du film.”¹³⁴

Dos textos citados, o raciocínio de Mário parece mais alinhado ao de Galtier-Boissière, autor que mais relativiza a oposição ao final do filme. Cendrars discorda abertamente do expediente. Paulhan considera um “scrupule morale”. Claessens não deixa de demonstrar reservas, como demonstra a expressão “dangereuse concession”. Já o jornalista de *Le Crapouillot* observa a função normalizadora do meio empregado, sem tecer críticas, no trecho: “Cependant, puisqu'il s'agit dans le cas présent du rêve hallucinatoire d'un fou, on ne saurait nier que cette transposition totale ne traduise avec une singulière puissance l'atmosphère de ce drama morbide.”¹³⁵ Ao final de “Crônica de Malazarte III”, Mário escreve que “nessa fita a deformação expressionista conseguiu realizar a sensação desinteressada de loucura e objetivar as ficções alucinadas do

¹³² GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L'art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du Docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. Ed. cit., p. 2.

¹³³ PAULHAN, Jean. *Le cabinet du Docteur Caligari*. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 104, maio 1922, p. 635.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 635-636.

¹³⁵ GALTIER-BOISSIÈRE, op. cit., p. 2.

louco.”¹³⁶ Essa avaliação positiva da deformação, que encerra a crônica, é o arremate de um raciocínio que se inicia a partir da discordância em relação a uma das justificativas dadas por Cendrars para não gostar de *Caligari*, a qual referia-se ao suposto descrédito lançado sobre a arte moderna. Recuperando esse trecho da crítica, Cendrars defendia que “la discipline des peintres modernes (cubisme) n’est pas hypersensibilité de fou mais bien equilibre, tension, géométrie mentale.”¹³⁷ Mário, por sua vez, apesar de concordar que a arte moderna era alvo de desmerecimento pela solução do filme, ainda assim defende a deformação como filtragem do mundo pelas lentes da loucura:

“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.”¹³⁸

A opinião expressa por Mário de Andrade, de que, no filme, a estilização seria justificável “sob o ponto de vista vital”, parece remeter ao fato de que a deformação, na tela, encontraria na condição de projeção da mente de um insano, a sua razão realista de ser. O adjetivo “vital” reporta-nos aos textos sobre cinema estampados em *Klaxon*, nos quais a palavra “vida” relaciona-se ao verossímil e à ligação entre arte e realidade.¹³⁹ Ao final de “Crônica de Malazarte III”, Mário reproduz as objeções de um senhor que “pincenezmente pontificou: Tudo maluquice! *O gabinete do Dr. Caligari* é obra dum louco.” A essas críticas, Mário responde: “Teve razão. E o encenador do filme também. A Musa Cinemática realiza a plástica da vida real com muito mais aproximação que suas irmãs mais velhas. Eminentemente vital, pois.” A objeção ao filme (“obra dum louco”) torna-se sua defesa, em função do desfecho que confere à estilização a sua razão e a sua credibilidade, em um registro como o cinematográfico, tão próximo à “plástica da vida real” e “eminentemente vital”.

¹³⁶ ANDRADE, Mário de. Crônica de Malazarte III. Ed. cit.

¹³⁷ CENDRARS, Blaise. *Le cabinet du Docteur Caligari*. Ed. cit., p. 150.

¹³⁸ ANDRADE, op. cit.

¹³⁹ “Mas Carlito, com seus exageros magníficos, compreendera a vida como uma estesia. Estesia burlesca, naturalmente. Era um erro. Criara uma vida fora da vida.” *Klaxon*, 15 jul. 1922, nº 3, p. 14. “O que falta em geral às fitas americanas é a simplicidade de ação, vital e sugestiva, que nos eleva à grandeza serena e azul do classicismo [...] O que lhe sobra é a complicação, que imprime a quase todas um caráter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital.” *Klaxon*, 15 out. 1922, nº 6, p. 14.

Mas o descrédito à experimentação artística permanece, e a preocupação pedagógica do cronista revela-se em outro trecho. Ao iniciar uma explicação para “o mal-entendido, pelo qual os modernistas são chamados de loucos”, Mário menciona a distância entre a distorção plástica e a percepção do real:

“A objetiva visual jamais nos deu o bandolim fracionado de Picasso ou as confetizações de Severini. Questão de ângulo de vista. O que nós buscamos e vemos numa obra de deformação não é a representação realístico-visual do mundo exterior, senão equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim.”¹⁴⁰

No desenvolvimento do raciocínio, Mário esclarece o “mal-entendido”: afirma que o artista “mostra ou diz uma deformação. O espectador, hereditariamente conduzido por séculos de errônea visão e audição, imediatamente compara os cavalos de Brecheret com os favoritos do Clube Derby.” Mas o alongamento das pernas dos cavalos do artista visa à “sensação pura, artística: síntese de velocidade e força consciente.” O choque entre as expectativas em ver na escultura a figuração de “seu favorito”, e a deformação artística realizada por Brecheret, instaura a incompreensão, que Mário assinala com ironia, distribuindo farpas ao senso comum: “o palco separou-se da platéia. O palco virou hospício. A platéia viveiro. Viveiro de araras. – Sou arara, mas tenho senso comum seu louco!”¹⁴¹ Senso comum que o autor atribui também a quem se apega facilmente às opiniões modernizantes que vêm de fora. Nesse sentido, esta crônica contém crítica à adesão fácil a teorias modernizantes. É a personagem Malazarte quem denota, na crônica, essa tendência, pois em suas razões para não gostar de *Caligari*, reproduz opiniões correntes à época, algumas encontradas em artigos da biblioteca do autor da crônica.

Se os difamadores da arte moderna são denominados “araras” por se guiarem pelo senso comum e não aceitarem a deformação artística, Malazarte, por sua vez, ao não gostar de *O gabinete do Dr. Caligari*, também será alvo de objeções, por demonstrar adesão acrítica a teorias que o filiem à modernidade: “Malazarte não tem razão. Isso acontece às pessoas que pregam teoria”; “Malazarte é que não teve razão de detestar o filme. Caçoando ele murmura: Não tenho razão, mas tive senso-comum.” O senso

¹⁴⁰ ANDRADE, Mário de. Crônica de Malazarte III. Ed. cit.

¹⁴¹ *Ibidem*.

comum das teorias pregadas por Malazarte encontra-se, parece-me, na passagem da crônica na qual Mário cede a voz à personagem, para que a mesma rechace o filme. Tentando atualizar-se e tornar-se moderno, Malazarte decide virar empresário cinematográfico e “aluga” *O gabinete do Dr. Caligari*. Porém, se decepciona:

“Malazarte não gosta de Rembrandt nem das luzes artificiais do mestre holandês. Ora bolas! eu quero a luz do Sol, que, mesmo sem falar de insolações, produz o mais estranho dos paraísos artificiais, o dia! E Rembrandt já passou. Eu me transformo. Pensas então que ficaria atrás? Qual! Sou modernizante. Não conto mais a história da panela, conto a alegria muscular dos *cowboys* e me fiz empresário cinematográfico. Tanto falaram no *Gabinete do Dr. Caligari* que aluguei o filme. Porcaria! Rembrandt legítimo. Mistérios, doenças, nenhuma insolação. Porcaria!”¹⁴²

Mais condizente com a idéia de velocidade e modernidade que o cinema simbolizava, estava a figura do *cow-boy*, ao invés do sombrio sonâmbulo Cesare do filme expressionista. O elogio ao personagem do *western* frequenta os textos lidos por Mário sobre *O gabinete do Dr. Caligari*. De acordo com Galtier-Boissière, o estranhamento inicial em relação à deformação dos cenários do filme, acentua-se devido à recorrência, nas telas, das “paysages naturels” e “les joies et les surprises du Voyage”¹⁴³, vistas nos *westerns* de Tom Mix e William Hart, gênero admirado pelas vanguardas. Ao escrever uma de suas ressalvas ao filme de Robert Weine, Cendrars conclui louvando o personagem símbolo do *western*: não gostou do filme por ser “hybride, hystérique, malsain, (vive les *cowboys*!)”¹⁴⁴.

A decepção de Malazarte fica, precisamente, por conta do que o filme tem de sombrio: falta-lhe insolação, carece das paisagens das quais fala Galtier-Boissière, ressentido do aspecto solar, da agilidade do *cowboy*, personagem que Cendrars louva com entusiasmo e contrapõe ao “histerismo” do filme alemão. O fascínio exercido pelo gênero *western* possui, na biblioteca de Mário, outros exemplos, em textos de Louis Delluc, publicados em *L'Esprit Nouveau*. No terceiro número, no artigo “Cinéma”

¹⁴² ANDRADE, Mário de. Crônica de Malazarte III. Ed. cit.

¹⁴³ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L'art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du Docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. Ed. cit., p. 2.

¹⁴⁴ CENDRARS, Blaise. *Le cabinet du docteur Caligari*. Ed. cit., p. 150.

(MA-BMA: A/II/e/43; MA-MMA-48-5446), publicado em dezembro de 1920, refere-se ao “Ouest ou West, l’horizon où le soleil se noie, fauchait d’une lumière oblique les cow-boys chasseurs d’express [...] Au haut de la dune gris, Rio Jim mâtait sous son immobilité métallique la fièvre du cheval”¹⁴⁵. No número seguinte da revista, Delluc irá elogiar, mais uma vez, a figura do “western boy” William Hart, criador do personagem Rio Jim:

“Cet athlète, simple comme bonjour, semble porter sur ses épaules de ‘Western boy’ tout le poids de la future beauté du cinéma. Muscles. Horizons salubrés. Sentiments taillés à coups de serpe, comme le visage même de Rio Jim.”¹⁴⁶

A determinação de Malazarte em contar a “luz do Sol” e a “alegria muscular dos cowboys”, desprezando, em contrapartida, as “luzes artificiais” de Rembrandt, que associa a *Caligari*, enquadra-se no esforço de tornar-se modernizante. Mário de Andrade distancia-se e procura entender o filme e as ressalvas a ele: considera que *Caligari* “atinge grande potência de horror e mistério. Tanto mistério e horror... Algum de vocês ri: Misticismo alemão!... Nem tanto assim.”¹⁴⁷ O riso dos descontentes, como deixa entrever a crônica, parece relacionar-se à idéia de modernidade que preconiza para a imagem de cinema a solaridade, planos amplos e o dinamismo esportivo de vaqueiros, em seqüências de fugas e tiros. Neste sentido, a conversação de Mário de Andrade com as vanguardas européias, no que diz respeito às críticas ao filme expressionista, exerce-se, em certos casos, pela divergência.

Um último tópico levantado por Mário de Andrade em sua crônica, e que admite um cotejo, no campo da intersemiose, entre cinema e pintura, diz respeito à comparação entre os cenários de *O gabinete do Dr. Caligari* e os quadros do pintor Alexander Kanoldt. Afirma Mário em “Crônica de Malazarte III”:

“Para indicar as paisagens e os tipos criados pela imaginativa do louco os encenadores se serviram do expressionismo. Antes: imitaram o

¹⁴⁵ DELLUC, Louis. Cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, n° 3, dez. 1920, p. 349.

¹⁴⁶ Idem, Cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, n° 4, jan. 1921, p. 481.

¹⁴⁷ ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte III. Ed. cit.

expressionismo. A cidade, por exemplo, é um mau arremedo da maneira de Kanoldt.”¹⁴⁸

No *Fichário Analítico*, o documento “Kanoldt” (MA-MMA-48-4665) apresenta a indicação “D. K. D. 1923, XII, com quadro colorido”, que leva, na biblioteca do escritor, ao número de dezembro de 1923 da revista *Deutsche Kunst Und Dekoration* (volume 17, nº 3), que publica artigo de Richard Hamann, com reproduções de naturezas-mortas e paisagens de Kanoldt. Tendo em vista que é a imagem da cidade, no filme, que Mário define como “mau arremedo da maneira de Kanoldt”, interessam, nesse artigo da revista alemã, as reproduções de pinturas de cidades, todas em preto e branco, limitação da revista, mas que não deixa de aproximá-las da imagem do cinema. As cidades estão em “Landschaft”, quadro de 1913; “Winter”, quadro de 1922; “Rauhreif”, de 1921; e na litografia “San Gimignano”, sem data. Esses trabalhos de Kanoldt devem ter sugerido a Mário a aproximação ao filme. Talvez “Winter”, em função da sinuosidade dos traços que representam uma rua, com casas retratadas por figuras geométricas simples, recursos utilizados pela cenografia de *O gabinete do Dr. Caligari*. A data da publicação da revista alemã, dezembro de 1923, corresponde ao mês da publicação de “Crônica de Malazarte III”. É provável que o artigo em *Deutsche Kunst Und Dekoration* tenha sido folheado pelo autor para a escrita da crônica, sugerindo na sua biblioteca, matrizes que corresponderiam à intersemiose presente na sua avaliação crítica.

¹⁴⁸ ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte III. Ed. cit.

3. “Caras”: artigo em processo

Em uma cena do filme *Carlitos soldado* (1918), o Vagabundo disfarça-se de árvore, o tronco fazendo as vezes de torso e cabeça, e os galhos, de braços. Nessa árvore-camuflagem que abriga o corpo do herói, estão ausentes o chapéu-coco, a bengala e os sapatos. Dos traços característicos da personagem, apenas o seu rosto pálido permanece visível, graças a um espaço recortado no tronco. A máscara destaca-se, e nos assegura estarmos diante de Carlitos.

O foco de “Caras”, artigo de Mário de Andrade divulgado em janeiro de 1934, é justamente a comicidade estampada no rosto da personagem de Chaplin. Publicado em *Espírito Novo*, revista carioca dirigida por João Calazans e Alfredo Lage, o artigo recebe do escritor, no seu exemplar de trabalho da revista, anotações e rasuras marcando mudanças textuais. Modificações que são acatadas em versão datiloscrita do autor. Este documento, por sua vez, recebeu outras rasuras, apontando para novas transformações, e foi integrado, por Mário de Andrade, ao dossiê *Revista Acadêmica: Antologia*, organizado por ele no início dos anos de 1940. Este conjunto documental reúne planos e textos para um número especial da *Revista Acadêmica*, publicação carioca, dirigida pelo amigo Murilo Miranda, que pretendia lançá-lo em comemoração ao cinquentenário do criador de *Macunaíma*. O dossiê revela o empenho do escritor no andamento da homenagem. Nos planos, elaborados por Mário, definindo os textos a serem publicados nesse número especial, “Caras” consta como um dos artigos. O projeto da homenagem aos cinquenta anos do autor, no entanto, nunca se concretizou.

Essa crítica de cinema tem, então, sua primeira escrita nos anos de 1930, época da sua divulgação em *Espírito Novo*; e um segundo momento, de reformulação, possivelmente na década de 1940, em função da possibilidade de republicação na *Acadêmica*. Além do exemplar de trabalho com notas, e da documentação do dossiê a ele vinculada, “Caras” possui, ainda, como documento de processo, a folha de guarda do livro *Charlie Chaplin* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449), de Louis Delluc, na qual Mário de Andrade escreveu, a grafite, frase que se assemelha a trecho do artigo “Caras”. No **Anexo 5**, “Documentos de processo relacionados ao artigo ‘Caras’/ Tabela de reelaboração textual”, apresento a reprodução via escâner dos documentos de processo referentes a esse artigo, informações codicológicas a respeito dos mesmos e transcrição dos autógrafos, seguidos de tabela listando rasuras e transformações textuais.

Antes de iniciar a análise dessa documentação e dos indícios de reelaboração do artigo, os quais possibilitam flagrar as tensões no pensamento de Mário sobre Chaplin, detenho-me na cronologia de “Caras”, a partir da leitura de dois exemplos do diálogo epistolar de Mário de Andrade: as cartas enviadas por João Calazans, as quais permitem recuperar datas e informações a respeito da publicação em *Espírito Novo*; e parcela da correspondência recíproca com Murilo Miranda, que refaz o caminho da inserção do artigo no projeto da homenagem na *Revista Acadêmica*. Essas missivas, além de esclarecerem a cronologia dos documentos, desvelam dados que auxiliam no entendimento do texto sobre Carlitos.

Correspondência entre Mário de Andrade e João Calazans

As cartas enviadas por João Calazans a Mário de Andrade fornecem dados sobre as circunstâncias que envolveram o surgimento do artigo “Caras” nos anos de 1930. João Calazans, jornalista que, nas páginas da *Revista Capichaba*, defende e divulga o modernismo, colabora no número 14 da *Revista de Antropofagia* de São Paulo, de 11 de julho de 1929, com o texto “História em branco de caré... caré...”¹⁴⁹. Em 1933, Calazans está no Rio de Janeiro, às voltas com a elaboração do primeiro número de *Espírito Novo*, e noticia Mário a respeito da empreitada, em carta de 20 de junho, na qual revela que no início de julho irá circular uma revista que “não é por me gabar não [...] mas creio que nunca surgiu no Brasil uma igual.” Calazans exige a participação de Mário com um texto, alegando que o nome do autor de *Amar, verbo intransitivo* estaria incluído em “uma lista escolhida a rigor”, de “pouca gente, mas que seja gente.” Assegura-lhe a liberdade para escrever “imediatamente sobre qualquer cousa.”¹⁵⁰

O pedido é renovado em carta de 17 de outubro de 1933, na qual Calazans requisita a “bruta página” prometida para o primeiro número que sairia, conforme sua previsão, no dia 30 do mesmo mês. Na carta, conta que Mário lhe “tinha falado num capítulo de romance.”¹⁵¹ Em 28 de dezembro do mesmo ano, Calazans saúda o escritor: “Portinari lhe manda um abraço e Antonio Bento, outro. Eu lhe mando dois de uma vez:

¹⁴⁹ BUSATTO, Luiz. *O modernismo antropofágico no Espírito Santo*. Vitória: UFES, Secretaria de Cultura, 1992, p. 24.

¹⁵⁰ CALAZANS, João. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 20 jun. de 1933. Arquivo Mário de Andrade. Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁵¹ Idem, carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 17 out. 1933. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

um pelas ‘caras’ e outro pela nossa amizade. [...] a revista está feita [...] sairá do prelo amanhã [...] e será distribuída dia 1º.”¹⁵²

No trecho da carta de Calazans, as “caras” referem-se ao título do texto a respeito do efeito cômico do rosto de Carlitos, escrito por Mário de Andrade e publicado na revista. Arthur Ramos, Jorge Amado, Raul Bopp, Murilo Mendes, entre outros, divulgaram artigos nesse número inicial da revista. L. M. S. assinou a resenha de cinema “*Don Quixote* de Pabst” (MA-BMA: E/I/f/273).

Correspondência entre Mário de Andrade e Murilo Miranda

A trajetória da homenagem malograda na *Revista Acadêmica*, da qual “Caras” faria parte, pode ser recuperada pela leitura das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Murilo Miranda. O nome de Mário de Andrade associa-se à história da *Revista Acadêmica*, “publicação que atravessa com rara fidalguia essa longa etapa de 1933 a 1948”¹⁵³, em especial “a partir de 1935, [quando Mário] é convertido em guia espiritual da revista”¹⁵⁴. Mário colabora com textos sobre literatura (“Manuel Bandeira”, novembro de 1936; “Pedra Bonita”, julho de 1938; “Contos e contistas”, fevereiro de 1939; “Sentimento do Mundo”, julho de 1941), artes plásticas (“Portinari”, maio de 1938; “Decorativismo”, setembro de 1940), música (“O ignorado Carlos Gomes”, junho de 1936), além de publicar poemas (“Momento”, junho de 1937; “O poeta come amendoim”, “Poema da amiga”, “Acalanto da pensão azul”, 1939; “Epitalâmio”, junho de 1940; “Rondó do recenseamento”, maio de 1941).

A primeira referência à homenagem surge em carta de Murilo Miranda, de janeiro de 1942, na qual conta a Mário de Andrade já ter começado “a pedir colaboração, pedir, pedir, pedir”, estando o número planejado para “daqui a uns quatro ou cinco meses”. Escreve também para mais um pedido: o consentimento de Mário de Andrade à homenagem: “Não tomei nenhuma providência porque quis antes consultá-lo. Responda urgente.”¹⁵⁵ Ainda em janeiro, antes da resposta de Mário, Murilo volta a escrever, aumentando de cinco meses para, talvez, um ano, o prazo necessário para a finalização do número comemorativo, pois pretendia que ele fosse “o mais completo

¹⁵² CALAZANS, João. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 28 dez. 1933. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁵³ ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984, p. 113.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.114.

¹⁵⁵ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, jan. 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

possível.”¹⁵⁶ A recusa de Mário de Andrade, a princípio, é veemente: afirma que a idéia da homenagem lhe “estraga qualquer tranquilidade” e lhe “fere profundamente o orgulho” porque “noventa por cento dos participantes de uma homenagem só participam por obrigação.”¹⁵⁷ A resistência de Mário de Andrade à homenagem poderia explicar-se também por sua discordância no que diz respeito à linha adotada em alguns números da *Acadêmica*. Em carta de 4 de fevereiro de 1942, explicita sua insatisfação com “certos passados recentes meio paus” da publicação. Nessa época, com as responsabilidades assumidas pelo emprego na editora Americ-Edit, Murilo pensa em abandonar a revista. Mário escreve e elogia, estrategicamente, o último número da *Acadêmica* recebido, para, em seguida, tentar demover o amigo da idéia de desistência e mencionar o seu desagrado com certa linha editorial da revista:

“A *Acadêmica* tem um espírito e tem uma função. Justo agora que você tem um emprego por detrás, aguentando a mão, a *Acadêmica* podia dar uns números “normais”, que a limpassem de certos passados recentes meio paus para a tradição dela. Nada de homenagens, números como este, vivos e funcionais.”¹⁵⁸

Raúl Antelo, em *Literatura em revista*, chama a atenção para o gênero apologético, correspondente à “fase fogueteira” da revista, na qual são publicadas “discutidas e discutíveis homenagens”¹⁵⁹. Na mesma carta citada acima, Mário de Andrade reclama de Murilo Miranda resposta “me garantindo contra a idéia de homenagem a mim também. [...] com a chegada da *Acadêmica*, a lembrança se reavivou e tenho matutado muito nisso, me enquizilando que você nem imagina.”¹⁶⁰ Em 4 de fevereiro de 1942, Murilo retoma o assunto: “vou começando a preparar o número sobre você, com calma e vagar, que eu quero fazer uma coisa digna de você e da *Revista*”¹⁶¹. No dia 5 do mês seguinte, Murilo tenta encerrar a questão:

¹⁵⁶ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, jan. 1942, Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁵⁷ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 16 jan. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. prep. por Raúl Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 103.

¹⁵⁸ Idem. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 04 fev. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 104.

¹⁵⁹ ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. Ed. cit., p. 133.

¹⁶⁰ ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 105.

¹⁶¹ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 4 fev. de 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

“Vou organizando o cujo, bem devagar, caprichando bem, quero fazer o melhor que for possível, embora possa demorar até um ano. Não adianta você tocar mais neste assunto: farei o número de qualquer maneira, quer você queira ou não.”¹⁶²

Em carta de 7 de março de 1942, Mário de Andrade reage, tentando impedir o número especial, ainda em tom cordial: “ou homenagem e ruptura, ou não-homenagem e camaradagem, decidida. Ainda mais: no caso de desistir da homenagem te premiarei com as palavras iniciais da sua antologia.”¹⁶³ A resposta de Murilo a essa carta deve ter tranquilizado Mário. Avisa que “mesmo que eu quisesse fazer, que você quisesse, que o mundo inteiro quisesse, eu não o poderia fazer agora”¹⁶⁴, devido às obrigações na Americ-Edit. O assunto da homenagem reaparece meses depois, em carta de 13 de novembro, na qual Mário mostra-se aborrecido com Murilo: “mais uma vez você vem insistindo sobre a *Acadêmica* dos meus 50 anos”¹⁶⁵. Mário avisa ao amigo que a idéia da homenagem “maltrata e fere fundo [...] uma porção de convicções intelectuais, [...] uma porção de reservas morais”¹⁶⁶. Nessa carta, porém, é mais incisivo nas ameaças de rompimento:

“Você está se esquecendo das minhas palavras, Murilo, mas lhe dou minha palavra de honra que si você botar esse projeto infausto por diante, eu rompere relações com você [...] E vai ser triste. Mas lhe juro que meu sentimento será tamanho que não poderei mais gostar de sua companhia. E não tocarei mais neste assunto, pra não ter esta sensação insidiosa de desonestidade.”¹⁶⁷

Diante da advertência contundente do amigo, Murilo silencia, pelo menos em cartas. Volta a escrever sobre o cinquentenário de Mário, mas não acerca da homenagem da *Acadêmica*, em carta de julho de 1943: “E o seu cinquentenário, quando

¹⁶² MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 5 mar. 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁶³ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 7 mar. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 108.

¹⁶⁴ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, mar. 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁶⁵ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 13 nov. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 133.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 133-134.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 134.

é? Você vem comemorar no Rio? Me diga que senão eu vou passá-lo aí.”¹⁶⁸ A pergunta sobre a comemoração do aniversário traz de volta, na resposta de Mário de Andrade, em 14 de julho de 1943, o assunto do número comemorativo. Afirma Mário ter sido “insustentável [...] mesmo ingrato”¹⁶⁹ diante da insistência de Murilo: “você bem sabe de que maneira até besta fez você desistir”. O escritor explica que sua recusa fundamentava-se em “razões decisórias”¹⁷⁰, em “normas firmes de existência”, dentre as quais, “uma das mais convictas, era essa de jamais aceitar homenagens.”¹⁷¹ Porém, diante do conhecimento de estarem “preparando por aí alguma coisa [...] assim que soube o caso de você e da *Acadêmica* se impôs no meu remorso”. Diante disso reconsidera sua resolução: “Pois agora abro mão da minha recusa. Você faça o que quiser [...]”.¹⁷²

Na carta seguinte, em 23 de julho, Murilo Miranda responde afirmativamente, dizendo “que o faria de qualquer modo, principalmente depois que soube que aí em S. Paulo e em Minas estavam organizando qualquer coisa.” Lamenta ter enviado carta “no princípio do ano avisando que ia preparar a homenagem. Se tivesse feito em silêncio, já agora teria um material excelentíssimo!”¹⁷³

O “você faça o que quiser”, proferido por Mário de Andrade na missiva de 14 de julho de 1943, que assegurava a Murilo Miranda liberdade irrestrita na preparação da revista, começa, aos poucos, a dar lugar às sugestões no que dizia respeito ao material que comporia a homenagem. Mário passa, então, a monitorar a preparação do número comemorativo, não apenas com recomendações de textos, mas também com opiniões sobre o que não lhe agradava nas homenagens anteriores da *Acadêmica*: “[...] gênero apologético, obrigando toda gente a fazer uma gracinha pra cima do homenageado”¹⁷⁴, como declara em carta de 24 de julho de 1943. Ainda nessa missiva, Mário propõe, para o conteúdo da revista, dois estudos sobre sua obra, um dos quais seria assinado pelo próprio Murilo, “nada gênero apologético, não temendo em fazer censura quando eu merecer, enfim realmente me estudando e me explicando”. Nesse primeiro imiscuir-se

¹⁶⁸ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 14 jul. de 1943. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁶⁹ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 14 jul. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 144.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 145.

¹⁷¹ Ibidem, p. 144.

¹⁷² Ibidem, p. 145.

¹⁷³ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 23 jul. 1943. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁷⁴ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 24 jul. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 151.

nos rumos da composição do número especial percebe-se, por parte do escritor, a rejeição ao elogio fácil nos trabalhos que seriam escritos *sobre* ele. Seguindo essa orientação, o autor dispensa o convencionalismo na seleção de trabalhos escritos *por* ele a serem publicados ou republicados. Ainda nessa carta, embora a princípio diga que esteja “disposto a ajudar [...] dando coisas que tornem o número da *Acadêmica* absolutamente necessário para quem quiser me estudar e conhecer”, na frase seguinte reconsidera a escolha por textos representativos de sua obra, ponderando que “antologia assim antológica é besta”¹⁷⁵, e sugere “coleção de poemas inéditos, anteriores ao meu primeiro livro, outros poemas inéditos de outras épocas. Alguma prosa sempre inédita [...] do tempo de Modernismo de briga, e mais alguma atual.”¹⁷⁶ Alguns dias depois, o autor dá mais uma demonstração de que não ficaria satisfeito caso a revista adotasse um critério antológico na definição dos textos. Em 26 de julho, Murilo Miranda propõe

“pedir ao Bandeira para fazer uma pequena seleção, uns trinta poemas, com uma introdução dele, pedir ao Prudentinho, p. e., de fazer uma seleção de prosa [...] a gente escolhia um conto, uma crônica, uma crítica musical, um artigo de polêmica, tudo do melhor para dar uma idéia do melhor de você.”¹⁷⁷

A resposta de Mário de Andrade, em 27 de julho, corrobora o seu desinteresse por uma recolha convencional de sua obra para essa edição da *Revista Acadêmica*: “Desde já lhe confesso que a idéia da antologia poética acho fraca. Já estou muito ‘antológico’ com as antologias da própria *Acadêmica* e da *Manhã*.”¹⁷⁸ Nessa missiva, promete a Murilo, para o começo da semana seguinte, “[...] mandar um plano do que posso lhe fornecer, pra você remanejar à vontade.”¹⁷⁹

O rechaço à antologia de textos talvez se explique em função das críticas, publicadas na imprensa, à orientação pedagógica exercida por Mário de Andrade, “mestre”, sobre os escritores jovens, “discípulos”. O final da década de 1930 pode ser

¹⁷⁵ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 24 jul. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 151.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 152.

¹⁷⁷ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 26 jul. 1943. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁷⁸ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 27 jul. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 154.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 153.

tomado como período no qual a polêmica adensa-se. Marcos Antonio de Moraes historia as circunstâncias das alterações:

“Em 1939, como crítico profissional da coluna ‘Vida Literária’ do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, [Mário] [...] faz da consciência técnica sua *pièce de résistance*, argumentando que o sentido do belo na obra de arte só se realiza com o domínio da expressão. Leitor de estreantes e jovens, não se apieda. Censura fragilidades na construção literária, nota imperfeições no delinear de personagens, aponta traduções apressadas.”¹⁸⁰

Os textos publicados por Mário geram reações, como um “artigo sem assinatura na revista carioca *Dom Casmurro* (na qual o jovem Jorge Amado trabalha como redator-chefe de agosto de 1939 a maio de 1940)”, e que “mostra Mário como totem caído, pálida sombra do mito do revolucionário, decepcionando os jovens”¹⁸¹. O autor declara ainda que “os moços andam cabisbaixos [...] desiludidos com o ‘mestre’ transformado no último esteta, do ‘mestre’ sem acompanhar a marcha do tempo [...]”¹⁸². O artigo engendra a réplica por parte de Mário de Andrade, e tréplica do articulista de *Dom Casmurro*. O mesmo espírito de acusação e cobrança manifesta-se na revista *Diretrizes*, no mesmo ano, na qual se divulga “Mário de Andrade e os rapazes”, artigo sem autoria, eivado de ironia na comparação de Mário ao Touro Ferdinando, personagem de animação da Disney, que no Brasil “recebe pejorativamente o traço da passividade e o caráter efeminado”¹⁸³: “Não se quer um Mário de Andrade – Touro Ferdinando. O que se quer é um Mário de Andrade – Macunaíma.”¹⁸⁴ Também Luiz Martins, na revista *Cultura*, do Rio de Janeiro, faz coro com os descontentes, e no artigo “Que é isso, Mário?”, afirma que o escritor “não podia dar marcha a ré assim sem mais nem menos.”¹⁸⁵ É ainda Marcos Antonio de Moraes quem explicita as motivações por trás dos ataques: “Espera-se, em suma, de Mário de Andrade intelectual, durante a

¹⁸⁰ MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001, p. 163.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 164.

¹⁸² [Jorge Amado], [sem título], *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939 (Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos), apud MORAES, op. cit., p. 164.

¹⁸³ MORAES, op. cit., p. 166.

¹⁸⁴ s/a. Mário de Andrade e os rapazes. *Diretrizes*, Suplemento Literário, ano 2, nº 2. (Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos) apud MORAES, op. cit., p. 165.

¹⁸⁵ MARTINS, Luiz. Que é isso, Mário? *Cultura*, Rio de Janeiro, ago. 1939 (Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos) apud MORAES, op. cit., p. 166.

guerra, a apologia da arte social, o ativismo político, privilegiando o conteúdo sobre a forma.”¹⁸⁶ Talvez Mário temesse que o rótulo de “mestre”, reiterado nesses artigos, fosse ainda mais reforçado por homenagens e antologias, e por isso tenha insistido na recusa ao que considerava uma seleção convencional de escritos seus. Nesse sentido, os textos produzidos por ele, que viria a sugerir para a homenagem, dentre os quais inclui “Caras”, poderiam afigurar-se, em sua maneira de ver, como pouco “antológicos”.

Em 1 de agosto de 1943, Mário envia a Murilo Miranda um plano no corpo da carta, com sugestões de trabalhos escritos por ele, alguns inéditos. O autor de *Clã do Jabuti* guardou uma cópia carbono da missiva, alocando-a no dossiê *Revista Acadêmica: Antologia (Anexo 5)*. Os textos propostos para o número comemorativo da revista, nesse plano, foram distribuídos em tópicos denominados: “I-Poesias anteriores a 1919 e às pesquisas modernistas”, “II-Prosa de ficção”, “III-Polêmica”, “IV-Sátira” e “V-Crítica”. O quinto tópico desdobra-se, sequencialmente, em “Pintura: ‘Carta a um Pintor Moço’”, “Cinema: ‘Caras’”, “Poesia: ‘Cecília e a Poesia’” e “Música: ‘O Maior Músico’”¹⁸⁷. Mário pede a Murilo que “critique livremente, aceite o que quiser e volte me dizendo logo para eu mandar copiar o que você escolher.”¹⁸⁸ O plano, na cópia carbono guardada por Mário, apresenta rasuras a tinta preta sobre os seguintes títulos de tópicos e artigos: “Poesias anteriores a 1919 e às pesquisas modernistas”, “Polêmica”, “Arlequinada” e “Parsifal”, e em todos os títulos de “Crítica”. A cópia da carta remetida a Murilo Miranda, guardada no dossiê, é um exemplo de missiva que se integra a um dossiê, constituindo-se, assim, um documento de processo: “[...] algumas cartas do escritor foram deslocadas por ele próprio para os manuscritos de sua produção [...] o deslocamento sugere o estudo do próprio funcionamento do gênero epistolar no universo do arquivo.”¹⁸⁹ Obedecem ao mesmo princípio de transferência, as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Max Fischer, diretor da editora Americ-Edit, e as enviadas a Mário por Alfredo B. Romans, secretário de Fischer. Essas cartas foram inseridas por Mário de Andrade no dossiê de *O baile das quatro artes* e relacionam-se ao ensaio “Arte Inglesa”, que será posteriormente estudado nesse trabalho.

Voltando aos documentos relacionados a “Caras”, há outro plano, autógrafa do autor, e que pode ter sido produzido anteriormente ao datilografado na carta.

¹⁸⁶ MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. Ed. cit., p. 166.

¹⁸⁷ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 1 ago. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 155-156.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 156-157.

¹⁸⁹ MORAES, op. cit., p. 148.

Escrevendo a lápis vermelho e grafite, sobre folha de papel jornal, Mário indica textos para a homenagem na *Acadêmica*. “Prosa” é o segundo tópico que se divide nos itens: “1-Turista Aprendiz (1927 ?)”, “2-‘Café’ – romance – trecho - (1934)” e “3 - Algum ensaio ou artigo”. Este último inclui como subitens os textos que compõem, na carta enviada a Murilo Miranda, o tópico “V-Crítica”. Há diferenças entre o plano no papel jornal e o da carta datilografada sugerindo que o esquema presente na segunda tenha sido elaborado a partir do primeiro. A indicação concisa “Poesia-Cecília”, no papel jornal, expande-se na carta pela inclusão do nome do artigo, na frase “Cecília: ‘Cecília e a Poesia’”; “Pintura - carta a Bianco”, no documento autógrafo, modifica-se para “Pintura: Carta a um Pintor Moço”, na cópia da carta datilografada. A propósito, o trecho da carta no qual o autor comenta esse artigo, sinaliza a transformação efetuada, do plano no papel jornal para o plano na carta, pela qual se suprime o nome de Enrico Bianco: “Só o trecho sobre pintura que é bem importante pra esclarecer a função social do artista é inédita. É carta ao Érrico [sic] Bianco, de que se tirará o nome, está claro.” As indicações ao artigo “Caras” permanecem as mesmas de um documento ao outro: “Cinema: ‘Caras’”, em ambos. A posição ocupada na sucessão dos artigos, todavia, é diferente. No plano autógrafo, é o primeiro texto. Na carta, passa a ocupar a segunda posição. Mário de Andrade declara que “‘Caras’ não tem importância nenhuma e é vaidade minha.”¹⁹⁰ Curiosamente, quem sabe se para adequar a posição do artigo à afirmação de sua desimportância, Mário o “rebaixa” um degrau com relação ao plano no papel jornal, passando o artigo a ocupar a segunda posição. Em um terceiro documento, capa improvisada para abrigar os textos de “Crítica”, sobre a qual Mário de Andrade escreve os títulos correspondentes a esse tópico, o artigo sobre Chaplin volta a encabeçar a lista. Esses deslocamentos, desvelados pelo cotejo dos documentos, atestam o trabalho de Mário de Andrade na distribuição dos textos e, por conseguinte, o seu interesse pela edição comemorativa.

Murilo Miranda aprova todos os escritos mencionados na carta enviada por Mário de Andrade. Em 13 de agosto de 1943, escreve “topo tudo que você sugeriu” e propõe outros textos, além de “uma ou mais cartas, quais?”¹⁹¹. Na carta resposta, de 19 de agosto, o homenageado informa

¹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 01 de ago. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 157-158.

¹⁹¹ MIRANDA, Murilo de. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 13 ago. 1943. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

“Tinha escolhido umas quantas cartas pra lhe mandar, uma do Amadeu Amaral, a do Alberto de Oliveira, duas deliciosamente cômicas do Graça Aranha, duas do Ronald curiosas, uma do poeta tísico Rodrigues de Abreu, e uma importantíssima do Antônio de Alcântara Machado. [...] Principiei copiando elas de manhã, mas quando chegou na última do grupo escolhido [...] o sofrimento chegou no auge, fiquei repugnado de mostrar essas cartas. [...] Rasguei todas as cópias que fiz [...] Cartas não irão [...]”¹⁹²

Há uma anotação a lápis marrom, na margem da cópia carbono da carta de 1 de agosto, cujo conteúdo relaciona-se às considerações a respeito da escolha dos documentos. Mário de Andrade escreve, a grafite: “Cartas de Alberto de Oliveira/Amadeu Amaral/Ronald?/Graça?”. A anotação deve ter sido escrita, então, em função da sugestão de Murilo, que teria desencadeado o trabalho de seleção e transcrição das cartas, entre 13 e 19 de agosto de 1943. Agosto de 1943 marcaria, de qualquer forma, um acordo no que concerne à seleção dos trabalhos e, em consequência, o início, por parte de Mário, da revisão dos mesmos: releituras, modificações e reescritura. Em carta de 26 de agosto, o autor refere-se a um provável resultado das tarefas: “Pelo dia 4 estarei no Rio [...] Levarei também o que lhe prometi para a *Acadêmica*”¹⁹³. Em janeiro de 1944, Murilo lembra a promessa, ainda não cumprida, em um *post-scriptum*: “Não se esqueça de ir preparando o material para o nº sobre você, que pretendo lançar ele em março, sem falta”¹⁹⁴. Em março, acusa o recebimento da documentação, em carta breve e marcada pela ironia:

“Recebi o material que você mandou para a *Acadêmica*, está cutuba. Merci. Até que enfim você se lembrou do seu amigo e é por isso que fiquei comovido a ponto de escrever neste papel de carta. Foi o mais apropriado que encontrei para exprimir o meu agradecimento muito sincero, do fundo do coração, AMO-TO!”¹⁹⁵

¹⁹² ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 19 ago. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 157.

¹⁹³ Idem. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 26 ago. 1943. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 159.

¹⁹⁴ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, jan. 1944. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁹⁵ Idem. Carta a Mário de Andrade, mar. 1944. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

Essa nota, aparente lembrete da documentação não remetida, desencadeia a resposta irritada de Mário de Andrade, em 10 de março de 1944:

“Você fala que recebeu o material que eu mandei pra *Acadêmica* de quem enfim me lembrei. Que é isso! É baile pra cima de moá? Eu não mandei nada nem sei ao que você está se referindo. Será que mandaram alguma coisa usando falsamente de meu nome? Tome cuidado e manda contar o que que há. Tem muita gente, muito moço principalmente, que andam comigo atravessado na garganta e pode ser alguma brincadeira de mau-gosto. Ou foi você que teve o mau-gosto duma brincadeira?”¹⁹⁶.

Apesar das tensões e mal-entendidos, o projeto continuou de pé. Em julho de 1944, Murilo demonstra entusiasmo e escreve que está

“começando a organizar o tal número sobre you, tenho planos e planos, e muita energia que é mister aplicar na empreitada pois quero fazer coisa de arranca toco. De modo que gostaria que você fosse mandando as coisas que me prometeu (fotos, poemas etc.)”¹⁹⁷.

Em setembro de 1944, em carta não datada, diz que o número “está ficando uma coisa louca: vem colaboração de todo o Brasil do norte ao sul, até da Argentina”¹⁹⁸. Já em 27 desse mês, relata um jantar na casa de Cecília Meireles, no qual a escritora teria lhe mostrado duas cartas de Mário enviadas a ela. Pede ao amigo que autorize a publicação das cartas no número da *Acadêmica*, “e não resolva com aquele jeito antipático que você tem de decidir certas coisas.”¹⁹⁹ Em cartas que se seguem, o tema da publicação das cartas é resolvida de forma tranquila, e essa é a última referência à homenagem na correspondência Mário de Andrade-Murilo Miranda.

13 de agosto de 1943, data da carta na qual Murilo Miranda aprova os textos sugeridos por Mário, e 27 de outubro de 1944, última menção à homenagem, balizariam

¹⁹⁶ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 10 mar. 1944. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 162.

¹⁹⁷ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, jul. 1944. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁹⁸ Idem. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, set. 1944. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

¹⁹⁹ Idem. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 27 set. 1944. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

um provável período utilizado para a conformação do material destinado à *Acadêmica*. Durante esse tempo, é possível que o escritor tenha revisitado o artigo “Caras” e efetuado rasuras, tendo em mira sua republicação. Procedo ao cotejo do exemplar de trabalho e da versão datiloscrita, com a intenção de elencar e comentar as reelaborações textuais.

Cotejo entre exemplar de trabalho de *Espírito Novo* e versão datiloscrita: classificação, descrição, análise de notas e transformações textuais.

Não há como afirmar que as anotações de Mário de Andrade em *Espírito Novo*, ou mesmo o datiloscrito azul que acata as alterações, tenham sido produzidos à época, ou em função da homenagem na *Revista Acadêmica*. Talvez as indicações no exemplar de trabalho tenham sido efetuadas na década de 1930. A versão sobre o papel azul, por sua vez, poderia ter sido datilografada por Mário de Andrade logo depois da publicação, em momento anterior às cogitações de homenagem. De qualquer maneira, a inserção da versão datiloscrita no dossiê *Revista Acadêmica: Antologia* sugere uma nova visita ao texto, o que teria levado às rasuras autógrafas à tinta preta, indicativas de novas transformações, deixadas sobre este documento de processo. Há também, nesse datiloscrito, transformações que não têm como base as rasuras escritas no exemplar de trabalho da revista. A terceira linha do datiloscrito, por exemplo, abriga uma modificação dessa ordem: Mário datilografou “máquina cinematográfica”, efetuando substituição, pois em *Espírito Novo* escreve “máquina fotográfica”. O artigo “Caras”, no exemplar de trabalho do autor, entretanto, não apresenta, nesse trecho, qualquer rasura sinalizando a troca levada a termo.

Escritas sobre o datiloscrito, diversas alterações referem-se à acentuação. As palavras “cômico” e “cômica” recebem, sobre o circunflexo datilografado, um acento agudo ou risco na sexta linha do primeiro parágrafo, na décima quarta linha do segundo parágrafo, e na primeira linha do terceiro parágrafo. O acento grave indicativo de crase comparece, escrito sobre o agudo datilografado, em “[...] á primeira vista [...]” (segundo parágrafo, sexta linha) e em “[...] ajuntado á estrutura da cara [...]” (sexto parágrafo, nona linha). A sétima linha do segundo parágrafo e a quinta linha do terceiro parágrafo registram o acento circunflexo, escrito sobre a palavra datilografada “porque”. Também o possessivo “dele” recebe o circunflexo, na linha oito do quinto parágrafo, assim como “aquele”, nas linhas cinco e nove do mesmo parágrafo. As correções ortográficas

demonstram uma nova leitura, atenta às questões de acentuação e às inevitáveis ausências, falhas e deslocamentos ortográficos decorrentes de uma escrita ao correr das teclas: na quarta linha do segundo parágrafo, o autor acresce “s” do plural à palavra “cara”; na oitava linha do segundo parágrafo, um traço desloca o “h” em “pahlaço” para a posição correta; na décima quinta linha do mesmo parágrafo, efetua-se o acréscimo do “m” em “profundaente”; na sétima linha do sexto parágrafo, o escritor adiciona “o” a “muit”. Em outros momentos, revela-se uma rejeição ao uso do galicismo, como na substituição de *écran* por “tela”, palavra datilografada na sétima linha do primeiro parágrafo, modificação que não tem por base as rasuras em *Espírito Novo*. O galicismo permanece, todavia, na manutenção da expressão *d’après nature*, segunda linha do quarto parágrafo, no exemplar de trabalho, e segunda linha do quinto parágrafo da versão datiloscrita.

Há alterações ou acréscimos de palavras que conferem à argumentação outro sentido, não se tratando de questões ortográficas ou de rejeição de estrangeirismos. Detenho-me agora na descrição de algumas transformações que considero relevantes nesse aspecto. Dentre as alterações efetuadas por Mário em seu exemplar de trabalho, e acatadas no datiloscrito, destaco as substituições de “Carlito”, riscado a grafite, por “Charles Chaplin” ou “Chaplin”, escrito também a grafite sobre o termo suprimido. A intenção parece ter sido estabelecer a diferença entre criação e criador. Na primeira linha, no exemplar de trabalho da revista, Mário risca, a grafite, a palavra “Carlito”, puxa um traço e diante dele escreve “Charles Chaplin”. A frase, em *Espírito Novo*, “Carlito compôs uma cara decididamente caricatural [...]”, torna-se, no datiloscrito, “Charles Chaplin compôs uma cara decididamente caricatural [...]”. Na quarta linha do texto impresso, na frase “Carlito conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica, [...]”, o escritor substitui, mais uma vez, “Carlito” por “Charles Chaplin”. Novamente, o datiloscrito abriga a conversão. A primeira linha do segundo parágrafo, no exemplar de trabalho, guarda substituição semelhante: em “Não falo que a cara composta por Carlito não seja fotogênica, [...]”, Mário risca “Carlito” e indica “Chaplin” como termo de troca. A mudança é realizada no datiloscrito. A sexta linha do mesmo parágrafo recolhe modificação da mesma ordem: em “[...] essa genial conquista de Carlito [...]”, Mário suprime “Carlito” e, diante de um traço, escreve “Charles Chaplin” à margem. O datiloscrito acolhe a permuta. O autor substitui, além disso, à tinta preta, no datiloscrito, “conquista” por “criação”. A hipótese de que essas permutas tencionavam marcar a diferença entre criador e criação reforça-se ao considerarmos que, no exemplar de

trabalho, Mário de Andrade manteve “Carlito”, sem rasuras, nos trechos nos quais fez alusão à personagem do vagabundo. Exemplos: nas linhas dois e três do primeiro parágrafo, em “O que há de admirável na criação da cara de Carlito [...]”, e na linha dezessete do segundo parágrafo, em “E a prova de que o cômico da cara de Carlito [...]”, frases mantidas sem alterações na versão datiloscrita.

Estas rasuras no texto impresso de “Caras”, no exemplar de trabalho do autor, acatadas no datiloscrito, revelam, para Mário de Andrade, a importância em caracterizar Chaplin como criador. Na década de 1940, entretanto, a oscilação entre Chaplin e Carlito se faz novamente presente. A primeira versão datiloscrita do ensaio “Arte Inglesa”, que viria a ser publicado no final de 1943 na *Folha da Manhã*, captura, em uma rasura de substituição, a permanência na indecisão entre criador e personagem. A frase datilografada é:

“Talvez propor ao lado deles e desse gigantesco Shakespeare, mesmo o puro William Byrd e talvez Purcell e ainda Gainsborough ou mais acertadamente Constable, e muito menos sir Christopher Wren, Inigo Jones e esse ainda vivo Charles Chaplin, seja fazer papel bastardo de panegerista mais que de exegeta.”²⁰⁰

Mário risca “Charles Chaplin” e escreve “Carlito”. Essa alternância revela-se também nos artigos lidos por Mário de Andrade, desde os primeiros anos de 1920. Um exemplo é “Charlot” (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5443), escrito por Elie Faure, e anteriormente discutido neste trabalho. É um dos textos indicados na ficha “Carlito” (MA-MMA-48-5443), que abriga artigos escritos até 1931, dentre resenhas de *Em busca do ouro*, *O circo* e *Luzes da cidade*.

Em nenhum momento desse texto no qual Faure elogia, exatamente, a capacidade criativa do diretor inglês, o nome Chaplin é mencionado. Faure refere-se sempre a “Charlot”. O comentário à margem escrito por Mário de Andrade carrega essa contradição: embora repercuta no “penseur” o “pense cinématographiquement” do artigo, Mário não deixa de usar “Charlot”, nome francês da personagem, em uma nota que assinala o potencial reflexivo do criador. Em 1925, ao resenhar o filme *Em busca do ouro*, no texto “Charlie Chaplin et *La ruée vers l’or*” (MA-BMA; MA-MMA-48-5443), publicado em *La Nouvelle Revue Française*, André Beucler alude à força da

²⁰⁰ ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. Primeira versão datiloscrita. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

personagem, ao lançar a pergunta: “A quel spectateur Charlot n’a-t-il pas donné, au moins pendant une seconde, l’impression d’être né ainsi?”²⁰¹ Na mesma revista, em 1 de maio de 1931, Albert Thibaudet aborda a questão, em “Charlot” (MA-BMA), ao estabelecer comparações entre Charles Chaplin e o mímico Gaspard Debureau:

“les deux mimes deviennent glorieux parce qu’ils s’absorbent dans un personnage, se jettent dans un personnage, comme nous vîmes Jarry se jeter dans Ubu: un personnage qui relaye dans des scénarios que l’on compose pour lui. [...] Debureau fut dévoré ce jour-là par Pierrot. Il ne semble pas que Chaplin ait rien à craindre de Charlot.”²⁰²

Nas resenhas de Mário sobre o diretor/ator inglês, publicadas em *Klaxon* no início dos anos de 1920, e já aludidas aqui, revela-se a variação entre o uso de “Carlito”, “Charles Chaplin” e “Charlie”. Em “*The kid* – Charles Chaplin”, no segundo número da revista, em 15 de junho de 1922, embora o título justaponha obra e diretor, no texto é a personagem que aparece quase que exclusivamente: “Carlito artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete ainda nunca visto”, “obra magistral de Carlito”, “Carlito diretor”; sem, contudo, esquecer que “Chaplin, por sua vez, está na culminância da sua arte”²⁰³. No terceiro número, no artigo “Uma lição de Carlito”, publicado em 15 de julho de 1922, o mesmo parágrafo apresenta a alternância Chaplin/Carlito: “A evolução de Charlie Chaplin demonstra mais uma vez que por mais novas que as formas se apresentem o fundo da humanidade será sempre um só. Carlito já se tornara grande criando um tipo burlesco [...]”²⁰⁴.

Há outras modificações efetuadas no datiloscrito em estudo, tendo por base o exemplar de trabalho de *Espírito Novo*, que me parecem significativas, como as indicações nas linhas três e quatro do segundo parágrafo da revista. O texto, conforme impresso, apresenta-se assim:

“Não falo que a cara composta por Carlito não seja fotogênica, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Porém é anticinegráfica, por isso que dá

²⁰¹ BEUCLER, André. Charlie Chaplin et *La ruée vers l’or*. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 146, 1 nov. 1925, p. 632.

²⁰² THIBAUDET, Albert. Charlot. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 212, 1 maio 1931, p. 734.

²⁰³ ANDRADE, Mário de. *The kid* – Charles Chaplin. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, n° 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

²⁰⁴ Idem. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, n° 3, 15 jul. 1922. Ed. cit., p. 14.

a sensação dum homem real com cara de desenho, no meio de homens igualmente reais e com cara de gente mesmo.”²⁰⁵

Sempre a grafite, Mário traça um risco após “desenho,” e escreve “parado” no espaço entre os dois parágrafos. A partir do ponto final de “[...] com cara de gente mesmo.”, estende um traço até acima do título do artigo, e diante dele escreve “de gente em movimento.” O datiloscrito, nas linhas três e quatro do segundo parágrafo, obedece às indicações do exemplar de trabalho:

“Não falo que a cara composta por **Chaplin** não seja fotogênica **não**, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Mas é anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho **parado**, no meio de homens igualmente reais e com caras **em movimento**, de gente mesmo.”²⁰⁶

As partes em negrito (notação da pesquisa) indicam as mudanças. O “não”, datilografado após “fotogênica”, é mais um exemplo de modificação não indicada por rasuras sobre o exemplar de *Espírito Novo*. Entre “homem” e “real”, Mário datilografa cifrões, que sinalizam, na sua escrita, modificação do texto. Abaixo dessa camada de rasuras, a expressão “da vid” está datilografada. A primeira intenção do autor talvez fosse escrever “homem da vida real”. Provavelmente hesita, datilografa os cifrões, e se decide por “real”. A frase em *Espírito Novo* “[...] dum homem real com cara de desenho no meio de homens, igualmente reais e com cara de gente mesmo.” aparece modificada na versão datiloscrita para “dum homem real com cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais e com caras em movimento, de gente mesmo”. Acatando a rasura a grafite em *Espírito Novo*, o adjetivo “parado” foi acrescido a “desenho”; enquanto que o final da frase foi rearticulado: no texto impresso “cara de gente mesmo”; na nota a grafite, aparentemente, a intenção de substituição ou acréscimo de “de gente em movimento”; na frase do datiloscrito, a refusão: “caras em movimento, de gente mesmo.”

²⁰⁵ ANDRADE, Mário de. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, nº 1, jan. 1934, p. 6.

²⁰⁶ Idem. Caras. Versão datiloscrita. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *Revista Acadêmica: Antologia*. IEB-USP.

A reescrita instaura o contraste, ausente no texto do exemplar de trabalho, entre “parado”, atribuído à cara de Carlitos, e o “em movimento”, conferido aos outros rostos da tela. Nesse aspecto, outra modificação efetuada na versão datiloscrita, sem ter como base as indicações do exemplar de trabalho, complementa essa oposição. Mário de Andrade altera a frase “O que há de mais admirável na criação da cara de Carlito é que todo o efeito dela é produzido diretamente pela máquina fotográfica.”²⁰⁷, substituindo “fotográfica” por “cinematográfica” e suprimindo “diretamente”. A frase, na versão datiloscrita, torna-se “O que há de mais admirável na criação da cara de Carlito, é que todo o efeito dela é produzido pela máquina cinematográfica”²⁰⁸. O movimento, privilégio fílmico, torna-se essencial nessa equação, mesmo porque é a esse fator que Chaplin contrasta, segundo Mário, a imobilidade de sua expressão, aproveitando-se do repouso para talhar a singularidade de seu rosto: paradoxalmente parado e com cara de desenho, em um registro que prima pelo movimento e pela representação fotográfica e naturalista da realidade. Por isso, a cara é destoante, cômica e caricatural, possuindo traços que a diferenciam das restantes, mas que nem por isso deixa de nos provocar a sensação de estarmos diante de um homem real. É a partir dessa conciliação, na mesma personagem, entre distorção do traço (cara de desenho) e a manutenção da realidade (sensação de um homem real), que Mário de Andrade irá fundamentar a sua interpretação da expressão cômica de Carlitos.

Há, nas leituras do autor, exemplos da aproximação entre a máscara de Carlitos e algum tipo de traçado mais avizinjado com a irrealidade. É o caso do artigo “Historia cómica” (MA-MMA-90: 25-26), de Emilio Romero, publicado em julho de 1930, na *Revista Presente*, de Lima, e conservado por Mário de Andrade como recorte. Romero comenta que o ator Larry Semon “se deshumanizaba”, tendo em vista que “sus actitudes, sus gestos, hasta su modo de caminar, le acercaban como ningún otro al dibujo animado”. De forma semelhante a Semon, “Chaplin mismo entorna los ojos y mueve el bigote como si tuviera un mecanismo de relojería dentro del cráneo”²⁰⁹. Embora Romero se interesse pelos movimentos na expressão facial de Carlitos, comparando-o a um desenho animado, ao contrário de Mário, que se volta para a imobilidade da expressão da personagem, ambos identificam traços de irrealidade no Vagabundo. Em *Charlie Chaplin* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449), no início

²⁰⁷ ANDRADE, Mário de. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, nº 1, jan. 1934, p. 6.

²⁰⁸ Idem. Caras. Datiloscrito em papel azul. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *Revista Acadêmica: Antologia*. IEB-USP.

²⁰⁹ ROMERO, Emilio. Historia cómica. *Revista Presente*, Lima, [jul. 1930], s/p.

da década de 1920, Delluc percebe “dans les plus récentes présentations de ce masque [...] son aspect nettement pictural” ou de “peinture animée [...]”²¹⁰. Para Mário de Andrade, a máscara de Carlitos será “caricatural, mas bonita como arte” e similar ao “desenho parado”, ao invés de pintura animada. Em comum aos três autores, a percepção de que a expressão do rosto de Carlitos não se esgota no realismo do registro cinematográfico. É preciso compará-la a outras representações pictóricas (o desenho, a caricatura, a pintura), ou a outro registro cinematográfico (o desenho animado, que viabiliza um traço mais livre e fantasioso) para compreendê-la. Será ainda Delluc que, em busca de filiações pictóricas para esse rosto, irá rejeitar a “sécheresse profonde”, a “âpre retenue”, a “désordre composé” dos “anciens maîtres du Nord et de l’Est”, e defender, com indisfarçável nacionalismo, que “la mélancolie amoureuse qui domine sur l’écran de ce visage délicat s’exprime et s’achève par des moyens d’Ile-de-France”, relacionando-a aos “portraitistes du seizième” como Henri III, François Ier, Jean de Paris e Clouet²¹¹. Delluc explica essa constante aproximação da máscara de Carlitos com a pintura como resultante do caráter fotogênico dessa imagem. Em *História das teorias do cinema*, Guido Aristarco escreve que no pensamento de Louis Delluc, a fotogenia “sintetiza o acordo do cinema com a fotografia, pretende exprimir o especial aspecto poético das coisas e dos homens suscetível exclusivamente de ser revelado pela nova linguagem.” Aristarco escreve que “estabelecido o conceito de ‘fotogenia’ [...] Delluc fundamenta as suas idéias em quatro elementos principais: *Le décor, la lumière, la cadence, le masque*”²¹², sendo a última considerada “o ator, entendido mais exatamente como ‘máscara’, esculpida e animada de vida.”²¹³. Além da máscara, os outros fatores que fundamentam o conceito de fotogenia, segundo Delluc, não deixam de implicar em um manejo plástico sobre a imagem cinematográfica. Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário*, alinha a definição de fotogenia, por parte dos críticos da década de 1920, a uma espécie de crença no poder revelador do cinema, “idéia em gestação, expressão cândida, pobre e rica como o balbuciar da revelação mística”²¹⁴: fotogenia explica-se como “tudo o que é *melhorado pela reprodução cinematográfica*”²¹⁵, através da qual

²¹⁰ DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff, 1921, p. 6.

²¹¹ Ibidem, p. 7.

²¹² ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcadia, 1961, p. 111.

²¹³ Ibidem, p. 112.

²¹⁴ MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997, p. 33.

²¹⁵ EPSTEIN, Jean. *Le cinématographe vu de l’Etna* apud MORIN, op. cit., p. 33.

“cenas anódinas, ‘momentos familiares’, podem vir a ser exaltados até a um ‘paroxismo de existência’ (Chavance), ou ‘sublimados, transfigurados’ (Angel), e revelar ‘a beleza secreta, a beleza ideal dos movimentos e ritos do cotidiano’ (Epstein).”²¹⁶

A definição de Delluc, descrita por Aristarco, leva em conta aspectos mais concretos na obtenção da fotogenia, a saber, a manipulação da luz, do cenário e do próprio rosto, como superfície sobre a qual se trabalha artisticamente. É uma conceituação que vai além da crença em uma capacidade de revelação e transfiguração inerente à reprodução cinematográfica, constitutiva do registro. É a essa concepção de fotogenia como imagem obtida em decorrência do apuro artístico que o elogio à máscara de Carlitos, no livro *Charlie Chaplin* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449), de Louis Delluc, filia-se. Nesse texto, do qual Mário foi leitor, na página em que associa o rosto de Carlitos à fotogenia, escreve Delluc:

“Il [Chaplin] a fait cette chose qui n’est possible qu’au cinéma [...]: peindre, modeler, sculpter à même sa propre chair e son visage, une transposition d’art. [...] Il est *lui* sous la forme qui lui est le plus commode: la photogénie. C’est pourquoi, au point de vue de l’image animée, cet homme est le premier créateur complet, et, en attendant mieux, le seul.”²¹⁷

Mário de Andrade parece ter visitado o livro de Delluc durante a escrita de “Caras”, tendo em vista que uma frase, escrita a grafite por ele, na página de rosto do livro, assemelha-se a trecho do artigo publicado em *Espírito Novo*. A frase será discutida posteriormente. Por hora, interessa como indício de sua provável leitura, em meio à escrita do artigo, do texto de Delluc, no qual deve ter encontrado a noção de fotogenia vinculada ao rosto de Carlitos. Mário lança mão desse conceito ao caracterizar, nesse texto sobre a criação de Chaplin, a cara da personagem como “fotogeniquíssima”. Acontece que a criação cômica da cara de Carlitos, segundo a leitura de Mário de Andrade, fundamentava-se na imobilidade, indo de encontro à grande contribuição do novo meio, o movimento. Por ser a fotogenia um conceito tipicamente cinematográfico, Mário tenta desfazer possíveis equívocos: apesar de

²¹⁶ MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Ed. cit., p. 33.

²¹⁷ DELLUC, Louis. Ed. *Charlie Chaplin*. Ed. cit., p. 8.

“anticinegráfica”, ela não deixa de ser “fotogeniquíssima”. E ao aprofundar a descrição da máscara cômica da personagem, não deixa de lançar luz sobre a especificidade da fotogenia moldada no rosto de Carlitos: expressão fixa contrastada com rostos em movimento. Na leitura de Mário, o papel do movimento na criação da máscara chapliniana seria realçar o repouso como clímax da comicidade.

Mário de Andrade teve contato com a defesa da imobilidade como um dos traços do cômico, provavelmente já na década de 1920, o que se confirma pela existência, em sua biblioteca, do livro *Le rire: essai sur la signification du comique* (MA-BMA: C/II/c/93), de Henri Bergson, em edição de 1922, da editora Librairie Félix Alcan, indicado na ficha “Cômico” (MA-MMA-48-5573), datilografada a tinta preta. Nesse ensaio, ao tentar definir o que distinguiria uma fisionomia cômica, Bergson defende que

“une expression risible du visage sera celle qui nous fera penser à quelque chose de raidi, de figé, pour ainsi dire, dans la mobilité ordinaire de la physionomie. Un tic consolidé, une grimace fixée [...] une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu’elle donne. C’est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système.”²¹⁸

No artigo “La musique et ses ‘lois’” (MA-BMA: B/VII/e/11), publicado em abril de 1926, em *La Revue Musicale*, Lionel Landry refere-se à imobilidade de Chaplin e de outros atores do cinema, ao questionar a possibilidade da criação de peças musicais puras, despojadas de toda expressão, “de même qu’un homme s’abstiendra en parlant de tout geste et de tout mouvement de physionomie”. Observa, então, que “*cette immobilité même est un gest*: Hayakawa, Chaplin, Buster Keaton l’ont bien montré au cinéma.”²¹⁹ Usar o termo “anticinegráfico” para acentuar a imobilidade do rosto de Carlitos, poderia levar o leitor a pensar que Chaplin não saberia fazer cinema. Nesse sentido, talvez se explique o acréscimo efetuado por Mário da palavra “voluntariamente”, entre “é” e “anticinegráfica”, no datiloscrito. A frase, caso reelaborada em função dessa adição, afirmaria que a cara de Carlitos é “voluntariamente anticinegráfica”. A anticinegraficidade, no diretor de *Em busca do ouro*, seria então, não uma deficiência, mas uma escolha artística.

²¹⁸ BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922, p. 24-25.

²¹⁹ LANDRY, Lionel. La musique et ses “lois”. *La Revue Musicale*, Paris, a. 7, n° 6, p. 55.

A primeira carta enviada por João Calazans a Mário de Andrade, requisitando sua colaboração para *Espírito Novo*, fornece informação que julgo útil para aprofundar esse ponto. Nessa missiva de 20 de junho de 1933, Calazans, apesar de garantir a Mário a liberdade de escolha do tema para o artigo a ser escrito, não deixa de sugerir algo “no gênero daquilo sobre Kaethe-pintora proletária”²²⁰. O texto aludido por Calazans é “Kaethe Kollwitz”, divulgado nas páginas do *Diário de São Paulo*, em 9 de junho de 1933, no qual Mário de Andrade avalia a exposição de 84 gravuras da artista plástica alemã, no Clube dos Artistas Modernos.

“Caras” tem pontos em comum com esse artigo sugerido por Calazans. Em “Kaethe Kollwitz”, Mário escreve que a artista “não deforma por exagero”, consistindo sua técnica em “reproduzir apenas os momentos culminantes da verdade trágica de certas classes”, ou “descobrir a situação culminante dum fato, o gesto mais incisivo dum sofrimento”²²¹. A tragicidade concentrada nos trabalhos de Kollwitz talvez tenha despertado no escritor, por associação, contraste ou complementariedade, o interesse pela exegese da máscara de Carlitos, que plasma em uma expressão imóvel, o ápice de uma comicidade “sem absurdo”, assim como em Kollwitz o trágico manifesta-se na deformação sem exagero. A propósito, a comicidade da expressão de Carlitos não exclui o trágico como reverso da moeda, segundo a argumentação do autor:

“a cara de desenho em corpo de homem é que causa o cômico (sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo trágico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo.”²²²

A aproximação entre o artigo sobre Kollwitz e a crítica sobre Chaplin, aventada pela leitura da carta de Calazans, faz pensar, novamente, no avizinhamo entre imagem cinematográfica e pintura, ou desenho, tanto na avaliação de Mário, quanto de outros críticos. Em se tratando do rosto de Carlitos, essa comparação foi feita por Mário de Andrade no ensaio “Arte Inglesa”, publicado no final de 1943, na *Folha da Manhã*,

²²⁰ CALAZANS, João. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 20 jun. 1933. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

²²¹ ANDRADE, Mário de. Kaethe Kollwitz. *Diário de São Paulo*, São Paulo, [9 jun. 1933]. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

²²² ANDRADE, Mário de. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934, p. 6.

no qual a expressão da personagem será definida como lívida, sendo associada ao retratismo inglês:

“Todo o retratismo inglês toma assim um como que também sentido heráldico. Esses retratos de estilo funcionam como brasões. E como não lembrar o sentido “brasão” artificial que Charles Chaplin deu à cara lívida de Carlito.”²²³

Talvez a anticinegraficidade do rosto de Carlitos, o seu caráter imóvel, congelado, ajude a entender a recorrência, assinalada por Delluc, com que a máscara da personagem é comparada ao estilo de alguns pintores. Afirma o crítico em seu livro *Charlie Chaplin* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449):

“On a beaucoup parlé du masque de Charlie Chaplin. On s’est plus à l’apparenter aux meilleurs visages des stylistes japonais et d’aucuns se plaisent à évoquer pour lui telles expressions somptueusement savantes de Vélasquez, telles figures dépouillées et hardies d’Albert Dürer, ou telles précises esquisses des primitifs flamands”.²²⁴

Philippe Soupault, poeta surrealista, em seu artigo “Charlie Chaplin” (MA-BMA; MA-MMA-48-5443), publicado no nº 71 de *Europe*, usa a terminologia da pintura para definir a elaboração de imagens levada a termo por Chaplin, esforço de “harmoniser les décors et les personnages” e de “équilibrer les noirs et les blancs”:

“Au lieu de procéder par symboles comme la plupart des cinéastes, il fait une description en choisissant des détails qui sont tantôt des portraits, tantôt des natures-mortes.”²²⁵

O acréscimo de “voluntariamente”, entre “é” e “anticinegráfica”, na versão datiloscrita, pode ter sido motivado também pela intenção de desfazer prováveis malentendidos no uso do termo “anticineográfico”, ao considerarmos que, à época, a palavra reforçava a suposta inabilidade de Chaplin no manejo dos recursos vinculados a um específico fílmico, tais como o corte, a manipulação de luz e sombra, a exploração

²²³ ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa. Folha da Manhã*, [1943]. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

²²⁴ DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Ed. cit., p. 6.

²²⁵ SOUPAULT, Philippe. *Charlie Chaplin. Europe*, Paris, nº 71, 15 nov. 1928, p. 394.

das escalas dos planos. O conceito, para Mário de Andrade, relacionava-se, então, não apenas ao rosto parado de Carlitos, assim como ao fato de Chaplin dispensar recursos franqueados pelo cinema. Segundo o autor, à composição da máscara de Carlitos faltariam “enormemente as sombras e principalmente os planos.”²²⁶ Antes de escrever “Caras”, Mário tangenciou o tema, em 1927, no romance *Amar, verbo intransitivo*, quando o narrador estabelece diferenças entre Chaplin e Charles Ray, em trecho suprimido a partir da edição seguinte, de 1944.

“A melhor fita que até agora a arte cinematográfica realizou foi *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, puramente cinemático e de proporções maravilhosamente equilibradas.”²²⁷

Embora não constem das leituras de Mário, algumas opiniões reverberam essa crítica à anticinematograficidade nos filmes de Chaplin. Em 1924, Gilbert Seldes afirma que “na França ouvimos Carlitos ser classificado de teatral, como se ele não pertencesse inteiramente ao cinema.”²²⁸ No mesmo texto, Seldes cita outro autor (Stark Young) que exige de Chaplin o desenvolvimento de “coisas calculadas estritamente para a tela e não para outra arte, partindo de sua qualidade essencial, que é o movimento visual e não o simples drama teatral fotografado.”²²⁹ Em 1934, ao discutir *A woman of Paris* (1923), filme que Chaplin dirige mas não participa como ator, Vsevolod Pudóvkin, realizador e teórico da montagem, afirma que filmes como o de Chaplin afastam “o cinema de seus meios específicos excepcionais, de suas poderosas virtualidades.”²³⁰ Segundo Pudóvkin, a “exploração completa das efetivas possibilidades da tela, conduz fatalmente ao método específico da arte cinematográfica, à *montagem de planos curtos*.”²³¹ Umberto Barbaro ressalta que “já em 1932, a anticinematograficidade de Carlitos fora assinalada

²²⁶ ANDRADE, Mário de. *Caras. Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934, p. 6.

²²⁷ Idem. *Amar: verbo intransitivo*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927, p. 103.

²²⁸ SELDES, Gilbert. “Estou aqui hoje”, 1924. In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 254.

²²⁹ Ibidem, p.256.

²³⁰ PUDÓVQUIN, Vsevolod. “Carlitos não-específico”, 1934. In: CONY, op. cit., p.169-170.

²³¹ Ibidem, p. 170.

por Arnheim (CF. *Films als Kunst*).”²³² O mesmo Barbaro, em 1937, escreve que “todos os que examinaram os seus filmes [de Chaplin] só podem ter razões para se espantar com o evidente ainticinema de Carlitos, e, efetivamente, a observação não é mais inédita, tornando-se quase um lugar-comum.”²³³ A discussão estende-se no tempo. Em 1965, Paulo Emílio Salles Gomes escreve artigo intitulado “Chaplin é cinema?”, no qual declara que

“não parece mais viável estabelecer identidade de natureza estética entre a Arte Cinematográfica e as fitas de Carlitos. Numa, o instrumental se confunde com o estilo, nas outras temos realmente instrumentos servindo de forma precisamente servil a algo pré-existente”²³⁴.

Dos artigos lidos por Mário, “Charlie Chaplin” (MA-BMA; MA-MMA-48-5443), texto de Soupault, comenta a não utilização de meios cinematográficos por Chaplin. Ao analisar a atuação do ator, o poeta afirma que “il veut avant tout jouer le plus simplement du monde” e que

“Le jeu de l’acteur doit passer presque inaperçu. Jamais il [Chaplin] n’emploie ce qu’on nomme les gros plans ou le ralenti, en un mot il refuse d’utiliser les trucs du cinéma et d’isoler l’acteur dans le temps ou dans l’espace.”²³⁵

Essa linha de atuação, favorecida pela recusa do primeiro plano, à câmera lenta e aos “trucs du cinéma” facultaria a Chaplin, em última análise, interpretar em plano-seqüência, embora a expressão não seja utilizada pelos críticos mencionados, provavelmente por não ter sido cunhada na época. De fato, em várias passagens de seus filmes, é a ausência de corte que nos permite acompanhar as reações, a pantomima e a dança de sua personagem. Projetados na tela estão os resquícios da herança teatral do

²³² BARBARO, Umberto. “Charlot attore e regista”. *Bianco e Nero*, a. I, nº4, abr. 1937. In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Ed. cit., p.170.

²³³ Ibidem, p.176.

²³⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Chaplin é cinema?” *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 1965. In: CONY, op. cit., p. 162.

²³⁵ SOUPAULT, Philippe. Charlie Chaplin. *Europe*, Paris, nº 71, 15 nov. 1928, p. 389.

comediante inglês, o “elemento chapliniano anterior à sua fixação na película”²³⁶, a influência exercida por sua passagem pela trupe de Fred Karno, empresário do *music-hall* londrino, cujas “farsas [...] eram típicas: acrobacias, paródias, gargalhadas fúnebres, melancolias desvairadas, danças, habilidades [...] tortas de creme, pontapés e correrias.”²³⁷ Em Chaplin estariam presentes, especialmente em suas primeiras comédias, a “tradição teatral do cinema”: “o teatro de variedades, a pantomima [...] o circo, o *music-hall*, as *follies*, todas as expressões menos acabadas do teatro.”²³⁸

Essa filiação do diretor de *O garoto* a algo “pré-existente” ao cinema, a sua indiferença a “quase todas as inovações que iam surgindo através dos anos de formação de uma nova arte”, e sua permanência “no mimodrama filmado: a imaginação imediatamente gesticulizada e traduzida em atitudes rítmicas e cadenciadas”²³⁹ afiguram-se as responsáveis por grande parte da sua propalada “anticinegraficidade” e pela conseqüente desaprovação, a esse traço, por parte da crítica. O que considero mais aguçado na avaliação de Mário de Andrade, em relação às discussões de seu tempo, como dá a entender a rasura “voluntariamente”, é a percepção de que essa propriedade seria um elemento conscientemente incorporado, por Chaplin, à criação da cara de Carlitos. Dos meios cinematográficos rejeitados pelo diretor, destaca-se, na opinião do brasileiro, conforme mencionado, a fragmentação da cena em planos, processo assentado sobre a decupagem e montagem, possibilidades expressivas que teóricos e realizadores, em especial os soviéticos, passam a valorizar como definidoras do cinema, na “grande época de 1925-1930”²⁴⁰, período em que

“a montagem, através da exploração febril e engenhosa de todas as possibilidades que oferecia, através de páginas e páginas escritas à sua glória em livros e revistas, tornava-se quase coextensiva ao próprio cinema”²⁴¹

Das “páginas e páginas” escritas em louvor da montagem, Mário teve acesso a alguns textos. Em 1926, em “*Le cuirassé Potemkine*” (MA-BMA), André Beucler resenha *O encouraçado Potemkine*, de Sergei Eisenstein, e destaca que o maior mérito

²³⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Chaplin é cinema?” In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Ed. cit., p. 164.

²³⁷ CONY, op. cit., p. 37.

²³⁸ Ibidem, p. 33.

²³⁹ Ibidem, p. 28.

²⁴⁰ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 45.

²⁴¹ Ibidem, p. 46.

do filme viria “moins de l’exactitude des expressions que de cette mobilité constante, toujours fidèle à son rythme, également distribuée aux ensembles et aux phénomènes isolés [...] qui est le secret même du cinéma.”²⁴² Leu também “Le principe cinématographique et la civilisation japonaise” (MA-BMA; MA-MMA-48-5461), texto escrito por Eisenstein, publicado em *Cahiers d’art*, nos números um e dois de 1930. Na ficha “Cinematografia” (MA-MMA-48-5461), Mário indicou a primeira parte do artigo com a notação “Principio Cinematografico e o Japão C. d’A. ano V n 1”. O diretor de *Outubro* afirma, nesse artigo, que “la cinématographie est [...] avant tout, l’art du montage.” Identifica na escrita japonesa e no *hai-kai*, o mesmo mecanismo combinatório que rege a montagem no cinema: “la combinaison de deux hiéroglyphes, doit être considérée [...] comme une unité d’une autre dimension [...] leur combinaison correspond à un *concept*”, assim como a montagem, “moyen et méthode inévitables dans toute représentation cinématographique”²⁴³, agrupa elementos isolados e cria um sentido. Em 1932, no número 16, *Le Mois* publica “L’esthétique du film” (MA-BMA), resenha ao livro *Film als Kunst*, de Rudolph Arnheim, considerado pelo autor anônimo “la première tentative vraiment sérieuse d’établir les lois fondamentales de l’art cinématographique”²⁴⁴. Dentre essas leis, destaca o recurso da montagem, através do qual “en découpant et recollant le film il [l’opérateur] peut réunir ce qui est séparé dans le temps ou dans l’espace et au contraire séparer ce qui en réalité est uni.”²⁴⁵ A mesma revista, no número 23, de 1 de novembro a 1 de dezembro de 1932, no artigo “Destins du cinéma” (MA-BMA; MA-MMA-48-5447), embora não cite a montagem, não deixa de abordar tangencialmente a discussão, ao citar a “querelle [...] du théâtre filmé et du cinéma ‘cent pour cent’”²⁴⁶. Apesar de vislumbrar potencialidades artísticas no teatro filmado, o articulista prescreve algumas recomendações que, se não passam pela montagem, referem-se à especificidade do cinema, contraposta ao teatro:

“Le cinéma apporte à la pièce une vivacité, une diversité nouvelles. Quand le metteur en scène fait un effort bien entendu et ne se contente pas de photographier trois ou quatre actes, trois ou quatre décors.

²⁴² BEUCLER, André. *Le cuirassé Potemkine*. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, a. 14, n° 159, 1 dez. 1926, p. 763.

²⁴³ EISENSTEIN, Sergei. Le principe cinématographique et la civilisation japonaise. *Cahiers d’art*, Paris, a. 5, n° 1, 1930, p. 31.

²⁴⁴ s/a. L’esthétique du film. *Le Mois*, Paris, n° 16, 1 abr./1 maio 1932, p. 245.

²⁴⁵ s/a. L’esthétique du film. *Le Mois*, Paris, n° 16, 1 abr./1 maio 1932, p. 247.

²⁴⁶ s/a. Destins du cinéma. *Le Mois*, Paris, n° 23, 1 nov./1dez. 1932, p. 255.

C'est précisément l'écueil à éviter parce qu'une pièce qui paraît lente à la scène le paraît cent fois plus à l'écran, et provoque cette fois une nette sensation d'ennui."²⁴⁷

Nos filmes de Chaplin, o “teatro filmado” passa a ser encarado como defeito. Ele cortaria pouco. Não sairia do plano geral: “o grande plano, elemento que a câmera conseguiu obter e colocar à disposição dos diretores para salientar um detalhe ou localizar um sentido, foi repudiado por Chaplin.”²⁴⁸ Em sua autobiografia, ao comentar a decepção ao ver o resultado de sua primeira experiência como ator de cinema, em 1914, na qual é dirigido por Henry Lehrman, em uma das comédias produzidas em poucos dias (às vezes em apenas um) pela companhia Keystone, Chaplin deixa um testemunho acerca do empecilho que o corte desempenhava na obtenção do efeito cômico. Afirma o ator que, assistindo ao filme, teve o coração partido, pois “the cutter had butchered it beyond recognition, cutting into the middle all of my funny business”²⁴⁹. A importância do *close* é relativizada por Chaplin em outro trecho, quando diz que “there is no set rule that a close-up gives more emphasis than a long shot [...] in some instances a long shot can effect greater emphasis.”²⁵⁰

O “voluntariamente”, rasura indicando acréscimo, deixada na versão datiloscrita de “Caras”, sugere a intenção de marcar que Chaplin não seria anticinegráfico por desconhecimento ou inabilidade. Ele o é porque quer, ou melhor, porque cria. A propósito, ao reportar-se a esse aspecto da cara de Carlitos, em “genial conquista”, na sexta linha do segundo parágrafo da versão datiloscrita, Mário de Andrade risca “conquista” e escreve “criação”, como termo de troca. Essa substituição reforça o resultado da máscara chapliniana como consequência de um esforço artístico. A diferença estabelecida, por Mário, no mesmo texto, entre “cara de cinema-comércio” ou “*d’après nature*”, e cara de “cinema com criação” ou “cinema-arte”, ajuda a esclarecer esse ponto. Ao comparar a expressão facial de Chaplin à de Buster Keaton, escreve Mário:

“A inferioridade de Buster Keaton já principia na criação da cara. Ele se utiliza duma cara *d’après nature*, o que me parece defeito grave. Tem dois cinemas: o cinema com criação, isto é, o cinema-arte; e o

²⁴⁷ s/a. Destins du cinéma. *Le Mois*. Ed. cit., p. 256-257.

²⁴⁸ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Ed. cit., p. 27-28.

²⁴⁹ CHAPLIN, Charles. *My autobiography*. Londres: Penguin Books, 1992, p. 145.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.152.

cinema com sensualidade, isto é, o cinema comércio [...] A cara de Buster Keaton desauxilia o cômico, até o prejudica. É uma cara de cinema-comércio.”²⁵¹

De acordo com Mário, não haveria criação na cara de Keaton. Não seria um rosto expressivo e fotogênico. Embora elogie sua imobilidade facial como elemento artístico, irá afirmar que “ele se mostra muito inferior a Haiacava, que foi esplendidamente expressivo dentro da imobilidade facial”²⁵². Hayakawa foi “[...] ator de cinema norte-americano muito citado pelos teóricos franceses dos anos vinte, dada a sua *performance* marcada pelo rosto impassível”²⁵³.

No que se refere a Buster Keaton e sua comparação a Chaplin, Mário de Andrade deixou frase escrita na folha-de-guarda do livro *Charlie Chaplin* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449), de Louis Delluc, que se assemelha a uma passagem do artigo “Caras”. Escreve Mário, a grafite, na folha-de-guarda: “A cara de Buster Keaton é uma cara/que vista 2 vezes a gente conhece de cor/A de Keaton a gente conhece, a de Car-/lito a gente reconhece”. Em “Caras”, o trecho que se aproxima dessa anotação autógrafa é:

“O retrato real de Chaplin, por mais que a gente simpatize com ele (por amarmos Carlito), nos causa sempre um certo mal-estar. Nos sentimos roubados ou mistificados, porque para nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito. Ao passo que contemplando os rostos reais de Piolim ou de Buster Keaton, ou a gente reconhece apenas, ou então tem aquela curiosidade vagamente simpatizante, vagamente indiferente, que é o desejo cotidiano de saber.”²⁵⁴

No texto, a expressão “conhecer de cor”, utilizada por Mário na nota autógrafa, é substituída por “reconhecer”, para referir-se ao rosto de Keaton; ao passo que o “reconhece”, usado na mesma anotação para fazer menção à cara de Carlitos, não comparece no trecho do texto de “Caras” no qual Mário comenta o mal-estar causado pelo retrato real de Chaplin. A decalagem entre a cara de Carlitos e o rosto real de

²⁵¹ ANDRADE, Mário de. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, nº 1, jan. 1934, p. 6-7.

²⁵² *Ibidem*, p. 7.

²⁵³ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983, p. 166 (nota).

²⁵⁴ ANDRADE, op. cit., p. 6-7.

Chaplin acontece porque o primeiro é visto como criação, que se distancia do registro meramente mecânico da máquina fotográfica ou cinematográfica. O efeito cômico dessa cara aproveita-se precisamente do contraste entre caras realistas em movimento (mero registro, sem criação, caras de cinema-comércio) e a expressividade de sua cara anticinegráfica de desenho parado, porém ainda assim realista, “sem absurdo”. A recusa à fragmentação (aos planos) e às sombras participa do processo de criação chapliniana: sua anticinegraficidade configura-se como escolha de um conceitualista, de um “penseur”, de um escultor de imagens. Nesse sentido, retirar “Carlito” e substituí-lo por Chaplin, como indicam várias rasuras sobre o texto de 1934, às quais o datiloscrito segue à risca, corrobora o propósito de conferir ao ator e diretor o estatuto de criador em cinema.

Ao perceber nos traços do rosto da personagem de Carlitos o contorno de desenho parado, Mário de Andrade faz a comparação com o *clown*, escrevendo que

“imaginando nos palhaços, parece à primeira vista que essa genial conquista de Carlito é fácil [substituída por “criação de Charles Chaplin” no datiloscrito]. Não é, porque palhaço dá impressão de fantasia, de engraçado por absurdo. Atrás do palhaço é que está o ser que finge de palhaço, não perdemos nem um segundo de com-sentir isso”

Mário de Andrade refere-se ao fato de estarmos sempre cientes de que o palhaço desloca-se em um universo irreal, “de fantasia, de engraçado por absurdo” (burlesco). Por isso, a personagem criada nunca chega a firmar-se como individualidade, tendo em vista que o espectador sempre “com-sente” o fato de que há um homem, um ator, por trás da máscara. A cara de Carlitos, ao contrário, irá escrever o crítico, é “sem absurdo”. Ao vermos o seu rosto não nos damos conta de que “atrás do personagem Carlito esteja o homem Charles Chaplin que finge de Carlito”, sendo a “verdade percebida [...] dum ente só.”²⁵⁵

Embora resultante de uma deformação (“caricatural”), a cara chapliniana, de acordo com Mário, estaria inscrita nos limites da realidade, na medida que

²⁵⁵ ANDRADE, Mário de. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934, p. 6.

“compramos” a personagem como individualidade e nos esquecemos do ator que a interpreta. O palhaço, fazendo do burlesco e do absurdo a fonte de sua comicidade, deforma a expressão além do real, dando “impressão de fantasia” e não se sustentando como personalidade. Nessa resenha em *Espírito Novo* distingue-se, na expressão de Carlitos, uma espécie de ponto de equilíbrio entre a distorção da máscara e a permanência na esfera do verossímil (“homem real com cara de desenho parado”, “sem absurdo”). Em “Caras”, o palhaço aparece como modelo de comparação com Carlitos, para que Mário possa delinear os contornos que enformam a cara do protagonista de *O circo*. Nessa argumentação, o diferencial da máscara de Carlitos, quando contrastada à do palhaço, seria o afastamento da primeira do absurdo, de maneira parecida que a tristeza, nas discussões sobre *O garoto*, em *Klaxon*, na década de 1920, humanizava a personagem, distanciando-o da “estesia burlesca” e aproximando-o do real. O Carlitos das comédias da Keystone, “época do grotesco mais selvagem [...] talvez por necessidade de contrastar o ritmo, o passo, o gesto, o modo, com o mundo real”, não deixa de assemelhar-se, com seus “exageros magníficos”, das excentricidades da figura circense. Comparações entre a arte de Chaplin e a do palhaço estão presentes em um artigo indicado por Mário na ficha “Carlito”, intitulado “À propos du Cirque de Charlot” (MA-BMA; MA-MMA-48-5443) e publicado em *Cahiers d’art*, nº 1, 1928, que reúne excertos de textos a respeito de Carlitos, inclusive sobre suas relações com o circo e a arte do palhaço, em função da estréia do filme *O circo*. Reproduz as palavras de Henri Strentz, publicadas em 1926 em *Les Chroniques du Jour*, segundo as quais “avec Charlot, l’art clownesque, pour la première fois, s’introduisait prosaïquement dans le gris de la vie quotidienne de tous les hommes”²⁵⁶. As expressões “prosaïquement” e “vie quotidienne” revelam a capacidade de Chaplin em traduzir as extravagâncias do palhaço em traços mais verossímeis, com os quais os espectadores possam identificar-se. Destaca-se também, nesse sentido, trecho de artigo de Ramon Gomez de La Serna, publicado em *Le Disque Vert*, e reproduzido no mesmo artigo de *Cahiers d’art*. De acordo com o crítico, Chaplin retrataria “l’excentrique des cirques appliqué au long voyage du cinématographe.”²⁵⁷ Esclarecedora, ainda, é a opinião de Lucien Fabre, transcrita na mesma revista:

²⁵⁶ STRENTZ, Henri apud “À propos du Cirque de Charlot”. *Cahiers d’art*, Paris, a. 3, nº 1, 1928, p. 40.

²⁵⁷ SERNA, Ramon Gomez de La apud “À propos du Cirque de Charlot”. Ed. cit., p. 42.

“[Chaplin] eut pu se borner évidemment à l’automatisme de certains clowns, aux trucs connus de la poupée ou de l’Auguste du cirque, en les adoucissant ou en les affinant. [...] Il a rendu l’automatisme à peu près inapparent et seulement, mais puissamment, suggéré: il lui a donné une représentation viable, une figure humaine en quelque sorte.”

Apesar de apresentar-se como “être d’exception”, em função dos traços cômicos decorrentes de seu isolamento, tiques exteriores e atos inesperados, ainda assim Carlitos “[...] nous faire croire à la vraisemblance de son existence morale.”²⁵⁸ Essas declarações, coligidas na revista *Cahiers d’art*, acentuam o “refinamento”, por parte de Chaplin, da arte do palhaço, aproximando, assim, a personagem Carlitos de uma dimensão humana. O palhaço, por sua vez, atua em um espaço afinado com a fantasia.

Em seu estudo *A personagem palhaço*, Andreia Aparecida Pantano define a arte circense como “uma revolta contra o comum e o habitual”, “um mundo às avessas [...] [que] apresenta a realidade de forma antinatural e utiliza os desejos e a imaginação para fazer dessa *loucura* algo perfeitamente normal.”²⁵⁹ O picadeiro, segundo Jean Clair, outro estudioso do circo, revela-se um espaço fantástico, povoado por “non-human creatures, animal or divine”, dotadas de uma “singular nature”²⁶⁰, ou descrito como uma atmosfera habitada por “monsters and demons [...] bizarre characters and amazing animals [...] superb creatures [...] dazzling divas with their winged profiles [...] ballerinas and trapeze artists flittering under the sky of the big top.”²⁶¹ Andreia Pantano afirma que “todo o aspecto físico [do palhaço] revela a poética do grotesco” e ao aludir à máscara, afirma:

“A máscara/maquiagem nos remonta à *Commedia dell’arte* que, de certa forma, impulsionou o circo. [...] Na *Commedia dell’arte*, a máscara está pronta, acabada, independente da característica do ator. [...] Carregada de simbolismo, a máscara na *Commedia* revela o que os traços humanos jamais ousariam revelar. [...] a máscara liberta o ator, ao mesmo tempo que o escraviza.”²⁶²

²⁵⁸ FABRE, Lucien apud “À propos du *Cirque de Charlot*”. Ed. cit., p. 44.

²⁵⁹ PANTANO, Andreia Aparecida. *O personagem palhaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p. 14-15.

²⁶⁰ CLAIR, Jean. “Parade and Palingenesis: of the circus in the work of Picasso and others”. In: *The great parade: portrait of the artist as clown*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 28.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 29.

²⁶² PANTANO, op. cit., p. 53.

A *Commedia dell'arte*, de acordo com Alice Viveiros de Castro, em *O elogio da bobagem*, “trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais.”²⁶³ Em “Caras”, a expressão “engraçado por absurdo” sinaliza esse aspecto grotesco e fantasioso do palhaço, que serviu de paradigma para estabelecer as coordenadas da comicidade de Carlitos. A propósito, faço uma digressão a respeito das ocasiões nas quais Mário de Andrade referiu-se aos palhaços, em seus artigos, levando em conta que as considerações ressaltadas nesses textos são úteis para iluminar a sua leitura da personagem chapliniana.

No terceiro número da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, de 27 de fevereiro de 1926, no artigo “*Do Brasil ao far-west – Piolim*”, Mário resenha o espetáculo do palhaço Piolim. Essa encenação exemplifica, no Brasil, a “ligação estreita [do circo] com o teatro [...] o assim chamado circo-teatro [...] modalidade do circo de representar melodramas, de fazer teatro, [...] característica do nosso circo.”²⁶⁴ De fato, ficamos sabendo, a partir das impressões de Mário de Andrade, que em *Do Brasil ao far-west*, como em um típico melodrama, o espectador torce “pela vitória do herói (assegurada de antemão pelo fundo sub-literário da peça)”, embora Piolim tenha brincado “sutilmente com a sub-literatura não só a deformando como utilizando os próprios caracteres dela para tornar mais comicamente absurda a sua obra-de-arte.” Antes de entrar propriamente nas opiniões sobre o espetáculo, Mário tece considerações sobre as apresentações circenses e de revista, considerados por ele “os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode frequentar no Brasil”, levando em consideração que

“as próprias circunstâncias da liberdade sem restrições e da vagueza desses gêneros dramáticos permite aos criadores deles as maiores *extravagâncias*. [...] [que] nascem daquela elevada ‘lógica do absurdo’ [...]. Na pantomima elas estão todas admitidas de antemão, defendidas pela precisão imperiosa do cômico antirealista e do agradável.”
(itálico do autor)

Mário afirma ainda que “a peça não tem nenhuma lógica realista”. Louva o talento de Piolim que, “dentro da uniformidade do seu tipo”, consegue variar, “sempre

²⁶³ CASTRO, Alice Viveiros de Castro. *O elogio da bobagem*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, p. 42.

²⁶⁴ PANTANO, Andreia Aparecida. *O personagem palhaço*. Ed. cit., p. 25.

com invencível poder criativo.”²⁶⁵ Variação e uniformidade são dois pólos que mobilizam a interpretação do escritor, além do reconhecimento da licença burlesca que justificaria as extravagâncias. No texto de *Terra Roxa e Outras Terras*, os exageros são admitidos pela irrealidade do picadeiro.

Em “Circo de cavalinhos”, publicado em 2 de agosto de 1931, no *Diário Nacional*, ao resenhar o opúsculo de Terêncio Martins (Yan de Almeida Prado)²⁶⁶, reunindo crônicas publicadas por ele a respeito do mundo circense, publicadas em São Paulo no *Diário Nacional*, em janeiro e fevereiro de 1929, Mário apresenta explicações para a superioridade de Piolim quando comparado a outros palhaços, conseguida, segundo Mário, pelo afastamento do tipo e pela incorporação de “uma psicologia definida”, acrescidos ao “manequim”, ao “tipo exterior” de Chicharrão, do qual Piolim descendia. Mário estabelece diferenças entre Piolim e Chicharrão, e associa o primeiro a Carlitos, no que ambos possuiriam de permanência no espectro do real e de identificação com a época contemporânea à escrita do artigo:

“A graça de Chicharrão era, e é a dos palhaços em geral. A comicidade de Piolim evoca na gente uma entidade, um ser. E de tanto maior importância social que essa entidade converge pra esse tipo psicológico geral e universalmente contemporânea do ser abúlico [...] O mesmo ser que, apesar de suas especificações pessoais, representam Carlito, Harry Langdom, os personagens de *Ulysses*, os de Proust e as tragicômicas vítimas do relativo que Pirandello inventou. [...] Dentro de toda a deformação caricata, Piolim é um ser da nossa fase do mundo, um ser real, embora completamente anti-realista no sentido em que foram “Realistas” os Zolas, os Eças e os Aluísios de Azevedo.”²⁶⁷

Na série de artigos denominados “Crônica de Malazarte”, na *América Brasileira*, publicados a partir de outubro de 1923, e ao longo dos primeiros meses de 1924, Mário de Andrade deixa algumas pistas sobre sua leitura de Carlitos, no que diz respeito

²⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Do Brasil ao far-west – Piolim. Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, a. 1, nº 3, 27 fev. 1926, p. 2.

²⁶⁶ O livro traz um trecho no qual se faz a associação entre o palhaço e as primeiras comédias de Chaplin. Ao contar sua experiência ao assistir aos espetáculos dos Fratellinis, em 1927, no Cirque d’Hiver, nos conta Yan: “A decepção foi enorme. Os tais de Fratellinis não passam do antigo palhaço europeu, sem outra inovação do que enxertos tirados das primeiras fitas cômicas americanas, onde Carlito atirava o prato de creme contra o adversário e acertava na cara da noiva.” MARTINS, Terêncio. *Circo de cavalinhos*, 1931, p. 24.

²⁶⁷ ANDRADE, Mário de. *Circo de cavalinhos. Diário Nacional*, São Paulo, 2 ago. 1931. Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP.

inclusive à sua vinculação com o palhaço. Nesses textos, nos quais por várias vezes discute os rumos da modernidade, dois personagens são apresentados: Malazarte, que dá título às crônicas, e Belazarte. No primeiro artigo, publicado em outubro de 1923, Mário estabelece as diferenças entre as personagens:

“Malazarte e Belazarte, que darão a modalidade destas crônicas, são amigos íntimos. Nada há porém mais discordante que estes senhores. Malazarte é irônico. Brincalhão e ilusionista. Cabotino também, por que não? Belazarte é rabugento. Tristonho e realista. Sentimental às vezes, por que não? [...] Disse que Malazarte era ilusionista. Seria melhor dizer idealista. Afinal tudo vem a dar no mesmo *clown* de circo. Vive a brincar com a fantasia, a iludir assistentes... O mal de Malazarte é que se ilude a si próprio também. Eu já afirmei que a alegria era extática.”²⁶⁸

Malazarte, brincalhão, ilusionista e cabotino, iludindo a si mesmo com a alegria extática, é comparado ao *clown* de circo. Já Belazarte, tristonho, realista e sentimental será, na crônica seguinte, publicada em novembro de 1923, aproximado a Carlitos, através da saudação com o chapéu, do sacudir de ombros e do cigarro:

“Belazarte me olha e me saúda. Ergue aquele chapeuzinho duro de Carlito, que deu para usar. – Mário, um cigarro. – Perdoa Belazarte, ainda não te vira! Ele acende o cigarro. Atira-o fora, distraído. Queima o dedo e fuma o pau do fósforo. Saúda outra vez. Sacode os ombros. Vai-se embora. Penso: Belazarte nunca fuma. Porque agora fumou?”²⁶⁹

Se Malazarte é o *clown*, Belazarte equipara-se a Carlitos. As referências ao palhaço e as considerações sobre Malazarte e Belazarte, nas quais recorrem as polaridades alegria e sofrimento, auxiliam a lançar luz sobre a interpretação de Mário de Andrade a respeito de Carlitos. Para o autor, a conquista de Chaplin eleva-se à do *clown* através da manutenção do aspecto humano da máscara, apesar do seu aspecto caricato, de desenho parado. As rasuras deixadas no exemplar de trabalho da revista *Espírito*

²⁶⁸ ANDRADE, Mário de. “Crônica de Malazarte I”, *América Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1923. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

²⁶⁹ Idem. “Crônica de Malazarte II”, *América Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1923. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

Novo, nas páginas que abrigam o artigo “Caras”, além de sua versão datiloscrita, que também acolhe camada de rasuras, permitem aprofundar a interpretação de Carlitos por parte de Mário de Andrade: personagem de cinema que revelaria, em sua composição, o equilíbrio entre a distorção e imobilidade da expressão cômica e a manutenção na esfera do real.

4. De “*Fantasia*” à “*Fantasia de Walt Disney*”

Em outubro de 1941, a revista paulistana *Clima* dedicou o seu quinto número à *Fantasia*, desenho animado de Walt Disney e sua equipe de produção. Em “Nota da Redação”, texto que expõe os propósitos da iniciativa, a redação esclarece que a intenção teria sido “dar um golpe de vara para que as opiniões brotassem e poder [...] apresentar um aspecto bem vivo das reações que ela provocou.”²⁷⁰ Esse número especial do periódico reuniu críticas de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Ruy Coelho, Almeida Salles, Flávio de Carvalho, Antonio Branco Lefèvre, Alberto Soares de Almeida, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes, Plínio Süssekind Rocha, além das republicações dos textos de Guilherme de Almeida, Vinícius de Moraes, Cruz Cordeiro e Mário de Andrade. Esse último publica na revista a crítica anteriormente estampada com os títulos de “*Fantasia I*” e “*Fantasia II*”, no *Diário de São Paulo*, em 9 e 12 de setembro de 1941. Em *Clima*, o texto será intitulado “*Fantasia visto pela imprensa: Mário de Andrade - Diário de Notícias*”.

A primeira página do artigo no exemplar de *Clima* apresenta a nota de rodapé “Para efeitos desta transcrição, estes artigos foram revistos pelo autor”, denotando trabalho de reescrita para a sua divulgação na revista. O cotejo dos textos, de um lado o publicado no *Diário de São Paulo*, de outro o estampado em *Clima*, destaca supressões, substituições e deslocamentos. No exemplar de trabalho da revista, Mário deixa, a tinta preta e grafite, rasuras indicando outras mudanças, provavelmente tendo em vista a inclusão do texto no livro *O baile das quatro artes*, publicado pela primeira vez em 1943. Um dossiê organizado pelo autor, com o mesmo título do livro, acolhe cópia carbono de versão datiloscrita, sob o título de “*Fantasia de Walt Disney*”, que acata as modificações propostas nas rasuras deixadas no exemplar de *Clima*. Há ainda, nesse dossiê, um exemplar de *O baile das quatro artes*, de 1943, da Livraria Martins, de São Paulo, talvez um boneco de provas, no qual o ensaio sobre o filme inclui-se, também com o título “*Fantasia de Walt Disney*”. O conteúdo da crítica de cinema, conforme impresso nesse livro, equivale ao texto da cópia da versão datiloscrita. Mário de Andrade efetua rasuras em outros textos desse volume de *O baile das quatro artes* que, por isso, configura-se como “exemplar de trabalho”. Entretanto, não deixa notas sobre as páginas de “*Fantasia de Walt Disney*”, nesse livro.

²⁷⁰ Nota da Redação. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, s/p.

As transformações textuais, do *Diário de São Paulo* para a revista, foram recenseadas pela comparação do conteúdo dos artigos, conforme publicados nesses dois periódicos, por não terem sido encontrados quaisquer manuscritos reveladores da reescritura para a divulgação em *Clima*. Mário de Andrade teve um espaço de tempo curto para efetivar as mudanças nos textos de “*Fantasia I*” e “*Fantasia II*”, objetivando a nova publicação em *Clima*. Ele provavelmente modificou o artigo entre a última quinzena de setembro e alguma data em outubro, mês da divulgação na revista. As rasuras efetuadas em *Clima*, acatadas na cópia carbono da versão datiloscrita, apontam, por sua vez, para outras mudanças. O texto republicado em um único número de *Clima*, a cópia carbono do datiloscrito e o exemplar da Martins mantêm a disposição do conteúdo. Ao mencionar a localização das rasuras ou alterações em trechos dos documentos de processo, utilizo “I” ou “II” para referendar essa divisão.

Há rasuras indicativas de transformações, deixadas sobre as páginas de *Clima*, e efetuadas na versão datiloscrita, que demonstram a intenção do escritor em apertuguesar a ortografia dos nomes próprios e/ou marcar a sílaba tônica. Seguindo essa diretriz, Mário de Andrade converteu, da revista para a versão datiloscrita, nem sempre a partir de indicações de rasuras deixadas em *Clima*, “Mussorgski” (I/3º parágrafo/linhas 3-4, I/4º parágrafo/linha 16, I/6º parágrafo/ linha 13) para “Mussórgsqui” (I/3º parágrafo/linhas 3-4, I/4º parágrafo/linha 8, I/6º parágrafo/ linha 6), “Stokovski” (I/3º parágrafo/linha 8, I/5º parágrafo/linha 4, I/5º parágrafo/linha 20, I/11º parágrafo/linha 15) para “Stocóvsqui” (I/3º parágrafo/ linha 4, I/5º parágrafo/linha 2, I/5º parágrafo/linha 9, I/12º parágrafo/linhas 1-2), “Tschaikowski” (I/9º parágrafo/ linha 13, II/3º parágrafo/linhas 2-3, II/4º parágrafo/linhas 17-18) para “Tschaicóvsqui” (I/9º parágrafo/linha 6, II/3º parágrafo/linha 1, II/4º parágrafo/linha 8), “Kandinski” (II/2º parágrafo/linha 16) para “Candinsqui” (II/2º parágrafo/linha 11), e “Stravinski” (II/5º parágrafo/linha 8) para “Stravinsqui” (II/5º parágrafo/linha 4). O apertuguesamento dos nomes não comparece na passagem do texto do *Diário de São Paulo* para a revista. Inicia-se nas rasuras sobre o exemplar de *Clima*, talvez em virtude da inclusão do artigo em *O baile das quatro artes*. Porém, manifesta-se, desde o texto no jornal, no caso do estrangeirismo *speaker*, ortograficamente apertuguesado para “espíquer”. Em *Clima*, II/5º parágrafo/linha dez, imprime-se “espínquer”, que recebe do grafite do autor um risco sobre o “n”. Essas transformações, e outras não necessariamente relacionadas à acentuação à ortografia, nesta dissertação, estão agrupadas em duas tabelas que as descrevem: a primeira, leva em consideração o confronto dos textos do jornal ao da

revista; a segunda descreve as rasuras sobre o exemplar de trabalho de *Clima* e sobre a cópia da versão datiloscrita. As tabelas encontram-se no **Anexo 6**, denominado “Documentos de processo relacionados ao artigo ‘*Fantasia* de Walt Disney’/Tabelas de reelaboração textual”. Nesse anexo estão reproduzidos, via escâner, os manuscritos relacionados à crítica de cinema, seguidos de informações codicológicas.

Algumas supressões, efetuadas na passagem do texto do *Diário de São Paulo* para a nova publicação em *Clima* sugerem, por parte de Mário de Andrade, a intenção de relativizar o valor atribuído por ele ao desenho animado de Walt Disney. Todo o parágrafo que inicia “*Fantasia* I” (I/1º parágrafo/linhas 1-19), no jornal paulistano, é suprimido quando republicado em *Clima*. Nesse trecho, o autor afirma que o filme “é sem dúvida um dos mais ambiciosos esforços que a cinematografia já fez para se afirmar como uma das Belas Artes” e que “as pretensões de *Fantasia* e o valor absolutamente excepcional de Walt Disney fizeram do filme uma das realizações capitais [de] Arte, a meu ver, desta primeira metade do estupidíssimo Século Vinte.”²⁷¹ O primeiro parágrafo em *Clima* inicia-se pelo texto que corresponde ao segundo no *Diário de São Paulo*. Ao invés de começar a argumentação por um texto elogioso, como faz no jornal, Mário de Andrade prefere lançar ao leitor uma interrogação que põe em xeque a importância conferida à produção de Disney: “*Fantasia* é uma obra-prima? Estou convencido que não e os seus defeitos são enormes”²⁷² (I/1º parágrafo/linhas 1-3). Essa aparente tentativa de diminuição da relevância do filme e de Walt Disney expressa-se também na eliminação, em *Clima*, de uma passagem de “*Fantasia* II” (II/3º parágrafo/linhas 27-49), escrita pelo autor logo após externar sua admiração diante de algumas realizações plásticas na seqüência do *Quebra-nozes*:

“Será talvez essa a maior contribuição pessoal do cinema às Belas Artes. Só ele, pela sua própria e estonteante complexidade, pode realizar tais paroxismos de luz, de movimento, forma e som. Será por isso maior que o *Dom Quixote*, Breughel, o *Tristão*, a *Nau Catarineta*, o *Moisés*? Não será nunca maior, é diferente, é cinema. Tem sua grandeza pessoal. E Walt Disney acaba de provar, nas melhores peças de *Fantasia*, apenas isto, uma imensidade: que o cinema alcança a mesma imperecível grandeza de um gênio de outra arte qualquer.

²⁷¹ ANDRADE, Mário de. *Fantasia* I. *Diário de São Paulo*, 9 set. 1941, p. 4. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

²⁷² Idem. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 88.

Provou mais: provou que o cinema é um mundo ainda pouco explorado. Neste sentido, *Fantasia* é uma obra clássica. Mais que um grande número de obras-primas do cinema (haverá já um grande número?...), é a obra ‘que se estuda nos cinemas’, a obra que, se não o inventa, nos oferece um mundo.”²⁷³

Rasuras sobre o exemplar de trabalho de *Clima*, acatadas na versão datiloscrita, repercutem essa intenção de reconsiderar o valor atribuído à *Fantasia*, como nas substituições ou supressões das palavras “arte”, “geniais” e “genialmente”. Em I/3º parágrafo/linha dois, ao comentar a antítese entre bem e mal, que têm, no filme, em Mussorgski e Schubert seus motivos musicais, Mário risca, à caneta preta, na frase “Numa das partes mais irritantemente banais como arte”, a palavra “arte”, substituindo-a por “concepção.”. Em I/9º parágrafo/linha 18, na revista, ao comentar a realização de Walt Disney na *Fuga de Bach*, no *Quebra-nozes* de Tchaikowski, na cena do Sr. Som, na *Dança das horas* e no *Aprendiz de feiticeiro*, Mário escreve que “o equilíbrio é genialmente conseguido.”²⁷⁴, estando a palavra “genialmente” riscada a grafite. Em II/6º parágrafo/linha 4 da revista, ao referir-se às seqüências do Sr. Som e da *Dança das horas*, o autor risca “geniais” em “duas criações geniais”²⁷⁵ e escreve “esplêndidas.”, à margem. Ainda ao mencionar a *Dança das horas*, em II/7º parágrafo/linha de *Clima*, Mário risca “genial”, a grafite, na frase “o genial desenhista atinge antíteses plásticas.”²⁷⁶

Ainda nessa linha de reconsideração do valor da produção e identificação de seus defeitos, incluí-se um trecho, acrescentado após a publicação do texto em *Clima*, na versão datiloscrita, cujo intuito de inserção evidencia-se por uma nota autógrafa de Mário de Andrade, deixada sobre página da revista. Entre os parágrafos onze e doze, da parte iniciada por “II”, em *Clima*, Mário puxa um traço até o rodapé da página, diante do qual escreve, a caneta preta, “Continuar aqui a página manuscrita”. A partir da versão datiloscrita, o trecho foi acrescentado, e nele Mário comenta que a incapacidade de Disney, segundo ele, de representar a figura humana, já havia sido observada por “um dos detratores de *Fantasia*”, que teria chamado “habilmente a nossa atenção para a

²⁷³ ANDRADE, Mário de. *Fantasia II. Diário de São Paulo*, 12 set. 1941, p. 4. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

²⁷⁴ Idem, *Fantasia vista pela imprensa: Mário de Andrade. Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 90.

²⁷⁵ Ibidem, p. 93.

²⁷⁶ Ibidem, p. 94.

banalidade de desenho das figuras de Walt Disney”²⁷⁷. Refere-se, provavelmente, a Guilherme de Almeida, que tem sua resenha, anteriormente divulgada em *O Estado de S. Paulo*, em 3 de setembro de 1941, republicada nesse quinto número de *Clima*. Afirma Guilherme de Almeida que

“enquanto Walt Disney pratica o seu antropomorfismo puro, isto é, enquanto se limita à fantasia, enquanto transforma em gente as coisas e os bichos, está certo. Quando se reporta à forma humana natural, simples, está errado. Lembra-se daquele horror que foram a Princesinha, o Príncipe Encantado etc., quer dizer, as criaturas humanas, em *Branca de Neve*? Pois vejam só o mesmo horror que são, em *Fantasia*, as Fadas do Orvalho [...] ou as metades homem e mulher dos centauros e centauras [...]: parecem *girls* de qualquer *show* da Broadway”²⁷⁸

De maneira semelhante a Guilherme de Almeida, Mário observa, no trecho acrescido, que “a [...] Branca de Neve e o seu príncipe, os centauros, as ondas e os fogaréus de *Fantasia* são [...] banais e me deixam sem a menor ressonância artística.”²⁷⁹

Também poderia relacionar-se à intenção do escritor de relativizar os méritos do filme, a exclusão de um trecho de “*Fantasia I*”, na republicação em *Clima*, no qual Mário de Andrade define-se como “o antivisualizador mais violento de música”²⁸⁰. A contundência do rechaço à visualização, no texto do jornal, é seguida pelo elogio às realizações de Walt Disney na *Fuga* de Bach, no *Quebra-nozes* de Tchaikowski, na cena do Sr. Som, na *Dança das horas* e no *Aprendiz de feiticeiro*. O fato de admitir-se contrário à interpretação plástica da música, no jornal, reforça o encantamento diante dessas seqüências do filme, que teriam tido a força de convencer até mesmo ele.

A respeito da importância exagerada atribuída à *Fantasia*, a própria revista ressalva, em “Nota da Redação”, que um número dedicado ao filme não significava “uma valorização excessiva”²⁸¹ do mesmo. No artigo “A propósito de *Fantasia*”, publicado nesse quinto número de *Clima*, Sergio Milliet critica definições laudatórias e

²⁷⁷ ANDRADE, Mário de. “*Fantasia* de Walt Disney”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963, p. 80.

²⁷⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “Guilherme de Almeida-O Estado de S. Paulo - 3-9-41”. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 98.

²⁷⁹ ANDRADE, op. cit., p. 81.

²⁸⁰ Idem. *Fantasia I. Diário de São Paulo*, 9 set. 1941. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

²⁸¹ Nota da Redação. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, s/p.

superficiais em relação à produção, ao escrever que o filme teria sido apresentado “como a ‘realização máxima’ de Walt Disney (pobres adjetivos! Um *speaker* de rádio já qualificou também o Teatro Municipal de ‘nossa máxima casa de diversões’)”²⁸². Já Paulo Emílio Salles Gomes, em sua colaboração para esse número, ironiza os esforços de Walt Disney para dignificar, com *Fantasia*, o desenho animado, comparando-os ao empreendimento do *film d’Arte*, que a partir de 1908, com *L’assassinat du Duc de Guise*, teria reunido “grandes financistas, a *Comédie Française*, gente da *Académie Française* e Saint-Saëns” no empenho de “‘enobrecer’ e ‘dar importância ao cinema.’”²⁸³ De forma semelhante, segundo o crítico,

“o ingênuo Disney não quis mais fazer ‘cousas para criança’ [...] e lançou mão [...] [dos] dois maiores compositores mortos, e o maior compositor vivo [...]. Os cientistas Chapman Andrews, Julian Huxley, Barnun Braum e Edwyn S. Hubb, para o lado científico do *Rito da Primavera*. Toda uma galeria de pintores. Ballet [...]. Fogos de artifício. Efeitos de holofote [...]. Repuxos. Purpurina. Mitologia. Até desenho animado. Tudo isso numa combinação para atingir as pessoas no que elas têm de mais fácil. Uma gigantesca tapeação. E tendo em vista a música empregada, uma gigantesca *chantage*. *Fantasia* proclama ao mundo que o *cartoon d’Arte* nasceu. Não podemos deixar de temer que essa obra sem inocência e sem nobreza mate o desenho animado, do qual tanto se esperava.”²⁸⁴

A crítica de Paulo Emílio reflete “a tendency to think that in making *Fantasia* Disney was courting the intellectual community”²⁸⁵. O crítico de cinema estabelece, em *Clima*, a equivalência entre *film d’Arte* e *cartoon d’Arte*, aproximando os propósitos de *Fantasia* do tradicionalismo presente nas tentativas, nas primeiras décadas do século XX, de adornar o cinema com acessórios considerados de outras artes, com a intenção de conferir a ele a aura de nobreza. Embora o crítico de *Clima* não a enuncie, está nas entrelinhas a idéia de que proclamar a produção de Disney como uma grande obra seria deixar-se ludibriar por “fogos de artifício”, “efeitos de holofote” e até pela “música empregada”, definida como “*chantage*”, e que, conjugada à “tapeação” visual, arremata

²⁸² MILLIET, Sérgio. A propósito de *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 9.

²⁸³ GOMES, Paulo Emílio Salles. Contra *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 80-81.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 81.

²⁸⁵ FINCH, Christopher. *The art of Walt Disney*. Burbank: Walt Disney Productions, 1973, p. 228.

a visão negativa lançada sobre o filme. Mário de Andrade, muito provavelmente, estava ciente desse debate em torno do filme, que os trechos de *Clima* exemplificam, quando, já a partir da publicação na revista, abrandou seu entusiasmo em relação ao valor de *Fantasia*, suprimindo passagens do texto, conforme divulgado no jornal, e persistindo nessa orientação, como demonstram as rasuras sobre o exemplar da revista.

Embora supressões de trechos do texto do *Diário de S. Paulo* para *Clima*, e também algumas rasuras no exemplar de trabalho da revista, apontem para a intenção de Mário de Andrade de relativizar os méritos de Disney, não deixa de ser verdadeiro que ele mantém-se, ao longo do processo de reescritura do texto, firme em suas posições em relação ao que considera como conquistas do filme. *Fantasia*, com sua proposta de interpretação cinematográfica da música, deve mesmo ter impressionado o antivisualizador violento que se autoproclamou Mário de Andrade. Uma investigação sobre as posições do escritor acerca da tradução da música por outra linguagem artística revela o seu interesse por essa questão, desde a década de 1920. Textos lidos por ele, alguns anotados, testemunham o seu contato com o debate sobre esse assunto. Recupero essas informações com a intenção de pensar as opiniões externadas em *Fantasia* como momento de provável mudança do pensamento do escritor brasileiro.

Em *A escrava que não é Isaura* (1925), ensaio de estética sobre a arte moderna, por exemplo, Mário de Andrade escreve que “a respeito de arte mil e uma questões se amatulam tão intimamente, que falar sobre uma delas é trazer à balha todas as outras.”²⁸⁶ A influência da música na poesia terá espaço nesse livro. Mário não deixa de reconhecer a proximidade entre verso livre e melodia infinita, afirmando que “continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner [...]”. Segundo o poeta, essa melodia infinita, que se encontrava nos “fragmentos gregos”, nas “melodias dos selvagens”, no “canto gregoriano”, teria sofrido a influência da poesia provençal, da dança e da inovação do compasso, tornando-se quadrada²⁸⁷. Em outro momento do livro, Mário elogia, traduz e transcreve poema de Amy Lowell como exemplo bem realizado de concretização “por meio da palavra [da] sensação sonora e rítmica dos trechos musicais.”²⁸⁸ Porém rechaça, na mesma poeta, “o preconceito que [a] leva [...] a

²⁸⁶ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: *Obra imatura*. Aline Nogueira Marques (Estabelecimento do texto). Telê Ancona Lopez (Coordenadora da edição). Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 239.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 262.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 300.

traduzir valsas de Bartok ou Lindsays a transcrever em palavras um *rag-time*”: esses casos são definidos por Mário como “tomar o galo pela aurora. Cada arte no seu galho”²⁸⁹, sentencia o escritor. Entretanto não deixa de admitir, nesse mesmo ensaio, que “os galhos é verdade entrelaçam-se às vezes.”²⁹⁰

No ensaio de estética publicado em 1925, a avaliação de Mário de Andrade não se volta, como em sua apreciação de *Fantasia*, para a interpretação cinematográfica da música, e sim para uma tentativa, em poesia, de mimetizá-la linguística e metricamente. No entanto, em ambos os textos, o de 1925 e de 1941, alternam-se reservas e admiração do escritor à intersecção entre as artes. O autor seguiu pesquisando o assunto, como demonstram duas fichas intituladas “Música e pintura” (MA-MMA-48-341, 2069), pertencentes ao *Fichário Analítico*. Dentre as leituras apontadas nesses documentos, está o artigo “L’influence de la musique sur la peinture symboliste” (MA-BMA; MA-MMA-48-341, 2069), designado nas duas fichas. Assinado por J. Guafroy-Demombynes, foi publicado em *La Revue Musicale*, em janeiro de 1937. Nesse texto, o autor estabelece diferenças entre pintura e música, sendo a primeira limitada, segundo ele, pelo “sens de la vue soumis à la notion des trois dimensions de l’espace”, enquanto a segunda escaparia à “loi des trois dimensions et à tout cadre géométrique enferment la pensée.” A música é qualificada como “l’art du rêve imprécis, du mystère, de l’évocation vague d’une sorte de monde intermédiaire entre celui de l’intelligence pure [...] et celui de la vie matérielle”²⁹¹; e a pintura simbolista elogiada por sua capacidade de aplicar “les propriétés de la musique” à plasticidade de uma tela “non point précis et photographique, mais indécis, suggestif [...] non point naturaliste, mais artificiel et idéaliste; non point objectif, mais subjectif; non point du domaine de la claire conscience, mais de celui de l’inconscient.”²⁹² Nas opiniões de Guafroy-Demombynes, salienta-se a validação de uma pintura definida nos termos da imprecisão atribuída à linguagem musical, contrária à representação naturalista e fotográfica.

Nas mesmas fichas sobre música e pintura está indicado um texto de Wladimir Weidlé, denominado “Un peintre-musicien: Nicolas Tchourlionis” (MA-BMA; MA-MMA-48-341, 2069), divulgado em *Le Mois*, no número correspondente a 1 de abril/1 de maio de 1939. Nesse artigo, Weidlé analisa o trabalho de Nicolas Tchourlionis,

²⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: *Obra imatura*. Ed. cit., p. 301

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 302.

²⁹¹ GUADEFROY-DEMOMBYNES, J. L’influence de la musique sur la peinture symboliste. *La Revue Musicale*, Paris, a. 18, n° 171, jan. 1937, p. 2.

²⁹² *Ibidem*, p. 3.

artista lituano morto em 1911, que “a posé un problème d’art inconnu avant lui”²⁹³. Músico e compositor, Tchourlionis interessa-se por pintura e percebe que ela “[...] pouvait être une espèce de musique”, o que o leva a buscar, nas telas que pinta, a realização de uma “*musique peinte*”²⁹⁴. A partir de 1907, o artista pinta as *Sonates* “intitulées *Le Soleil, Le Printemps, Le Serpent, L’Eté, La Mer*, qui sont chacune des séries de quatre tableaux [...] ayant pour sous-titre [...] *Allegro, Andante, Scherzo, Finale*.” Weidlé observa que a utilização da nomenclatura musical para os sub-títulos das telas, no caso de Tchourlionis, não se confunde com “un simple jeu, un procédé tout extérieur et d’origine non pas tant musicale que littéraire”. A partir desse momento, no qual o autor expõe a função conformadora da música nas telas de Tchourlionis, Mário de Andrade destacou o trecho com traço a grafite, escrito à margem. Nessa passagem assinalada, Weidlé observa que o trabalho de Tchourlionis representaria uma tentativa séria de “rapprocher la peinture de la musique, de faire de la musique peinte”, utilizando como meio principal “la répétition et la variation d’un ou de plusieurs motifs visuels, pour chaque tableau, et l’unité d’un grand thème symbolique pour chaque suite de tableaux.”²⁹⁵ Os “motifs visuels” repetem-se nos quadros como tema melódico. Os quadros seguem-se como cenas. O exemplo de Tchourlionis, curiosamente, lembra a sucessão cinematográfica, em sua seqüência de quadros que mimetizam os movimentos da sonata e o *leitmotiv*. Chamou a atenção do escritor brasileiro o trecho do texto de Weidlé que destaca, na obra do pintor, a linguagem musical formalizada na tela, a partir, inclusive, do recurso da sucessão. A *Le Mois* reproduz, do pintor lituano, as telas *Le cimetière de Zemaiten, Sonate maritime-Andante, Sonate maritime-Finale* e *Sonate aux étoiles-Allegro*.

Em relação à música e cinema, o *Fichário* possui três documentos: “Música e cinema” (MA-MMA-48-3037), “Música e cinema (1)” (MA-MMA-48-2964) e “Música e cinema (2)” (MA-MMA-48-2965), que apontam textos publicados entre 1932 e 1936, nos quais se discute a utilização criativa da música e do som no cinema, e se resenham produções que se propuseram a visualizar uma composição musical, imprimindo à forma do filme, a gramática musical. As leituras designadas nessas fichas, além de outros artigos não necessariamente indicados no *Fichário*, apresentam similaridades

²⁹³ WEIDLÉ, Wladimir. Un peintre-musicien: Nicolas Tchourlionis. *Le Mois*, Paris, n°100, abr./maio 1939, p. 177.

²⁹⁴ Ibidem, p. 179.

²⁹⁵ Ibidem, p. 180.

com os pontos discutidos por Mário de Andrade no seu artigo acerca do desenho animado de Walt Disney.

A idéia da representação cinematográfica de uma peça musical, princípio que orientou a concepção de *Fantasia*, aparece na biblioteca do escritor em 1925, na revista *Le Monde Musical*, que divulga “Musique et cinéma” (MA-BMA: B/VII/g/17), artigo acompanhado de sugestões de cenas de cinema para ilustrar “la cellule mère des *Rondes de Printemps*”, de Debussy. Artigo e roteiro foram assinados por André Obey. A página mostra, paralelas à partitura, descrições de imagens concebidas por Obey, que defende, no texto ao lado desse roteiro, uma maior conformidade entre cinema e música, “deux grandes formes de silence”, do que entre cinema e literatura. Confere ao filme musical, a função de colocar o cinema nos trilhos (ou na partitura), de “sarcler cette mauvaise herbe littéraire.” Contrastado a um cinema que se teria deixado “étouffer, dès sa naissance, par la littérature et la plus triste [...] dans les sous-titres, dans le scénario, la mise en scène et même le jeu des acteurs”, Obey propõe um filme “humble, fluide et sans sous-titres”, submetido à “ligne musicale”. Adverte, sobre o roteiro divulgado em *Le Monde Musical*, que “ces films musicaux ‘première manière’ ne sont qu’un début [...] une façon d’amener le public à un art cinégraphico-musical, exempt de verbalisme, né de la collaboration d’un poète, d’un musicien et d’un metteur en scène”²⁹⁶ (a música de Debussy, a sua poesia e, provavelmente, a direção de Jean Epstein, citado no artigo).

Essa defesa da linguagem musical como paradigma para a criação em cinema encontra-se em artigo da revista *Le Mois*, de 1932, intitulado “La musique et le cinéma” (MA-BMA; MA-MMA-48-3037). Ao comentar as possibilidades expressivas de um filme decalcado de uma música, o autor anônimo parafraseia Arthur Honegger, que no estudo *Du cinéma sonore à la musique réelle*, teria previsto que “la musique inspirera des films, ce qui lui paraît moins illogique que le film inspiré par le livre qui a moins de rapport avec le ciné que l’art des sons”. O compositor de *Pacific 231* menciona, ainda nesse estudo, a correspondência entre música e cinema puro, ao afirmar “qu’on peut très bien imaginer une fugue à quatre voix trouvant son expression dans un *film pur* fait des simples impressions visuelles correspondantes.”²⁹⁷ O cinema puro, descompromissado com a narrativa, ou distanciado do registro realista, será um dos modelos propostos, em alguns dos textos lidos por Mário de Andrade, para a visualização da música.

²⁹⁶ OBEY, André. Musique et cinema. *Le Monde Musical*, Paris, a. 36, n° 11/12, jun. 1925, p. 213.

²⁹⁷ HONEGGER, Arthur apud La musique et le cinéma. *Le Mois*, Paris, n° 22, 1 out./1 nov. 1932, p. 252.

É o que se lê em *La Revue Musicale*, em “Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry” (MA-BMA: B/VII/e/11), artigo escrito por Raymond Petit, e publicado em fevereiro de 1926. O conferencista Landry, parafraseado no artigo, teria dito que “la notion de cinéma ‘pur’ doit beaucoup à celle de musique pure.” Landry discute “la notion de pureté des arts, qui est si fort à l’ordre du jour actuellement.” Como ilustração da “interaction entre les différentes sphères de la sensibilité”, ele teria mostrado, nessa conferência, um trecho inédito de um filme de Germaine Dulac, “illustrant d’une façon extraordinairement frappante le fait bien connu de l’évocation d’images visuelles sous l’action d’impressions sonores.”²⁹⁸ No ano seguinte, Landry assina texto em *La Revue Musicale*, “Musique et cinéma” (MA-BMA: B/VII/e/13), no qual se refere à “specificité des arts”, assegurando que não via “raison pour qu’on se prive des effets que peuvent produire leurs combinaisons.”²⁹⁹ Volta-se, em determinado ponto, para o problema “de la transposition cinématique des effets musicaux, en d’autres termes celui de la ‘symphonie visuelle’”, afirmando que “transporter à l’écran le mouvement de la composition musicale” seria “refaire sur le film un travail analogue à celui qui a conduit la musique de l’état appliqué à l’état autonome.”³⁰⁰

A intersecção música e cinema era artisticamente discutida em algumas realizações cinematográficas da vanguarda francesa, como *Tour au large*, curta-metragem dirigido por Jean Grémillon, que também compôs o acompanhamento musical. O filme, realizado “a bordo de un barco pescador de atún, desde el cual el operador [...] recogió bellas imágenes, muy estilizadas pero non abstractas”³⁰¹, foi resenhado por B. De Schloezer em “Musique et cinéma” (MA-BMA: B/VII/e/13), em *La Revue Musicale* de junho de 1927. O autor distingue, no filme, o ritmo e a ausência de narração (“pas de sujet en somme; aucune histoire à raconter et à commenter; film essentiellement dynamique”³⁰²). A aplicação da música ao filme representou para Schloezer uma realização artística, tendo em vista que “d’ordinaire, au cinéma nous entendons la musique, mais nous l’écoutons pas [...] la musique de J. Grémillon s’impose à nous [...] parce qu’elle est exactement adaptée au film”³⁰³. Apesar da “identité des schèmes rythmiques des deux séries-visuelle et auditive” ter sido “toujours

²⁹⁸ PETIT, Raymond. Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry. *La Revue Musicale*, Paris, a. 7, n° 4, 1 fev. 1926, p. 164.

²⁹⁹ LANDRY, Lionel. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, Paris, a. 8, n° 4, 1 fev. 1927, p. 139.

³⁰⁰ Ibidem, p. 141.

³⁰¹ SADOUL, Georges. *Historia del cine*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1960, v. 1, p. 229.

³⁰² SCHLOEZER, B. De. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, Paris, a.8, n° 4, 1 jun. 1927, p. 310.

³⁰³ Ibidem, p. 311.

observée par J. Grémillon de la façon la plus scrupuleuse”, Schloezer não deixa de explicar um resultado negativo, pelo reforço à idéia das peculiaridades de cada arte, levando em consideração que “la conception même est fausse [...] l’échec de la tentative de J. Grémillon nous prouve donc une fois de plus l’absolue spécificité des différentes activités artistiques.”³⁰⁴ No ano seguinte, no artigo “La musique et l’écran” (MA-BMA: B/VII/e/15), ao tecer considerações acerca de *Olivier Maldone*, novo filme de Grémillon, nas páginas de *La Revue Musicale*, André Schaeffner o considera representante de um cinema definido como “joie pure de l’image”, “possibilité de nous abstraire de cette niaiserie du scénario jusque dans le meilleur ciné-roman”, “un acquis précieux”, exemplo de uma “art dépouillé de tout vérisme”, como “nous avaient aidé a concevoir” os cubistas e surrealistas. Seria na “limpidité d’une telle atmosphère que les rapports entre le cinéma et la musique nous apparaissent le plus clairement.”³⁰⁵ Afirma Sadoul que Jean Grémillon, junto a Clair, Carné, Renoir e Vigo, seria um dos “hommes de porvenir”, formado pelas buscas do “laboratorio experimental’ de la vanguardia.”³⁰⁶

Esses textos, lidos por Mário de Andrade, sustentam o argumento de que um registro cinematográfico distanciado da realidade e do compromisso com a narração, um cinema puro, seria mais apropriado para plasmar a linguagem musical. O desenho animado, devido ao seu avizinhamento com a fantasia, e à liberdade com que o artista pode manejar o traço, foi considerado um veículo adequado para a realização desse anti-realismo, na medida que “tende a eliminar a reprodução fotográfica e mecânica dos objetos e do movimento” e “apresenta-se assim menos ao cinema direto do que às artes plásticas”³⁰⁷, como observa Carlos Alberto Miranda em *Cinema de animação: arte nova/arte livre*. Miranda cita ainda declaração de Élie Faure, que em 1920, reserva ao desenho animado a função de:

“animar [...] imagens em profundidade [...] com as espessuras e os volumes, de modelar por intensidade e meios-tons uma série de movimentos sucessivos [...] um artista assim munido – o coração de Delacroix, a potência de Rubens, a paixão de Goya, a força de Michelângelo – [...] projetará sobre a tela uma tragédia cineplástica

³⁰⁴ SCHLOEZER, B. De. *Musique et cinéma*. Ed. cit., p. 312.

³⁰⁵ SCHAEFFNER, André. *La musique et l’écran*. *La Revue Musicale*, Paris, a. 9, nº 6, 1 abr. 1928, p. 273.

³⁰⁶ SADOUL, Georges. *Historia del cine*. Ed. cit., p. 232.

³⁰⁷ MIRANDA, Carlos Alberto. *Cinema de animação: arte nova/arte livre*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p.22.

saída inteiramente dele, uma sinfonia visual tão rica quão complexa [...]”³⁰⁸

O depoimento de Faure é emblemático do entusiasmo com que se passa a reconhecer, no desenho animado, possibilidades plásticas e de movimento que permitiriam uma criação “saída inteiramente do artista”, ou seja, consequência do seu traço, e não mais impressão, na película, da realidade colocada diante da câmara. O advento do cinema sonoro aumenta o espectro dos recursos de expressão. No caso do desenho animado, a liberdade de manipulação poderia conjugar-se, agora, aos meios sonoros, ampliando o campo para a experimentação. Como observa Gianni Rondolino, em *Storia del cinema d’animazione*, a concretização do cinema sonoro não se constituiu “[...] un problema esclusivamente tecnico e finanziario [...] ma anche estetico, perché questa nuova dimensione coinvolgeva direttamente la struttura dello spettacolo, le forme e i modi della rappresentazione.”³⁰⁹ Rondolino afirma, entretanto, que a incorporação da técnica do som “non modificò sostanzialmente la struttura formale del cinema d’animazione, soprattutto del disegno animato di serie, che era costruito su ritmi narrativi e sviluppi tematici non molto dissimili da quelli musicali.”³¹⁰ O autor reitera essa posição, observando que o sonoro

“nel campo del cinema d’animazione di consumo, le questioni, una volta risolte sul piano tecnico, non rivestivano nessuna particolare importanza estetica. Si trattava di utilizzare il nuovo mezzo per rafforzare le immagini laddove il ritmo visivo lo richiedeva, di ottenere anche dal sonoro quegli effetti drammatici, comici, elegiaci, ‘poetici’, che le immagini suggerivano [...]; ma non c’erano gravi problemi formali, anche perché i disegni animati avevano sempre fatto a meno delle didascalie [...] resolvendo il racconto unicamente sul piano figurativo e ritmico.”³¹¹

Informações a respeito do impacto do advento do som sobre os rumos da produção de Walt Disney, à época, demonstram que a nova técnica não deixou de influenciar a forma do desenho animado, mesmo que não tenha sido por razões

³⁰⁸ FAURE, Élie apud MIRANDA, Carlos Alberto. *Cinema de animação: arte nova/arte livre* Ed. cit., p. 23.

³⁰⁹ RONDOLINO, Gianni. *Storia del cinema d’animazione*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1974, p. 144.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 144-145.

³¹¹ *Ibidem*, p.151.

artísticas. Ao historiar o lançamento do Mickey Mouse nos cinemas, em *The art of Walt Disney*, Christopher Finch conta que quando a nova técnica sacudiu a indústria cinematográfica, o que viria a ser o primeiro filme do camundongo no cinema, *Plan crazy*, já havia sido completado, e outro, *Gallopín' gaúcho*, “was on the drawing board”. Percebendo “that the future lay with sound”, e desejando que a estréia da personagem tivesse grande impacto, Disney e sua equipe iniciam um terceiro desenho animado, no qual “music, effects and action would all be synchronized”³¹², apresentando “animated creatures synchronized to a carefully structured sound track”, e mantendo “emphasis on action while underpinning it with carefully timed sound effects and a strongly rhythmical music track”³¹³. O resultado é *Steamboat Willie*, primeiro filme com a personagem a ser lançado nos Estados Unidos, em 18 de novembro de 1928. O depoimento de Les Clark, membro da equipe Disney, revela como no processo de produção desse curta de animação, levou-se em conta, desde o início, a música como um fator na criação da imagem:

“We worked with an exposure sheet on which every line was a single frame of action. We could break down the sound effects so that every eight frames we'd have an accent, or every sixteen frames, or every twelve frames [...]. And on that twelfth drawing, say, we'd accent whatever was happening—a hit on the head or a footstep [...] to synchronize to the sound effect or the music.”³¹⁴

A partir dessa experiência, o som passa a ser um fator decisivo no processo de elaboração dos desenhos animados de Disney:

“in most cases they [the soundtracks] were now recorded before the animator began work [...] once a story line was established, a score was prepared to fit the action; it was recorded and the animators worked the rhythms and accents contained in the sound track.”³¹⁵

Essa relevância conferida à música leva à concepção das *Silly Symphonies*, série de desenhos animados “in which the action would be keyed to the music [...] not merely

³¹² FINCH, Christopher. *The art of Walt Disney*. Ed. cit., p. 50.

³¹³ *Ibidem*, p. 55.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 70.

illustrated songs, but films in which music and animation were combined to provide a totally new experience.”³¹⁶ *A dança macabra* (1929) inaugura a série *Silly Symphonies*, que até 1936 irá render 69 filmes, sob a batuta de Walt Disney. *The skeleton dance* foi desenhado por Ub Iwerks e tem como tema musical uma composição de Carl Stalling, a partir de *Danse macabre*, de Saint-Saën. Rondolino descreve o filme como “commercializzazione delle ricerche formali della avanguardia”. *Fantasia*, filme do início da década de 1940, segundo o autor, “nasce dall’esperienza estetica, artistica e tecnica delle *Silly Symphonies*.”³¹⁷

No texto publicado em janeiro de 1930, intitulado “Cinema sincronizado”, e divulgado no *Diário Nacional*, Mário de Andrade deixou suas impressões a respeito de *A dança macabra*, observando que, nesse filme, o efeito cômico teria na música o seu contraponto. Mário assistiu a este desenho animado no Rosário, cinema luxuoso, inaugurado em 1929, “revestido com mármore de Carrara, decorado com pó de ouro [...] dos primeiros a ter poltronas estofadas”³¹⁸, como o descreve Inimá Simões em *Salas de cinema em São Paulo*. Confortavelmente instalado, o autor de *Remate de males* se encantou com os esqueletos que dançam e usam os próprios ossos e dos companheiros como instrumentos musicais. Reputou *A dança macabra* como “uma obra-prima perfeita, coisa das mais perfeitas que o cinema inventou até agora”. Dentre a “infinita maioria dos filmes sonoros”, “horrores”, sempre em torno “da realização de revistas [...] de cantor de jazz, ou de bailarinas de Broadway”, *A dança macabra* é considerado um achado, exemplo desses “filmezinhos de abertura das sessões [...] esses desenhos animados a que a música interpreta com efeitos cômicos”, “filmezinhos” (mais pela duração?) que ele julga “as obras-primas do cinema sonoro”. Inclui nesse rol “toda a série do gato” (provavelmente o *Gato Félix*), que estaria “formando um colar de filmezinhos admiráveis.” Mas é *A dança macabra* que mais o impressiona. Dentre as justificativas para essa apreciação, Mário apresenta “a qualidade do desenho, a invenção das atitudes”, “o a propósito dos efeitos musicais” e “a aplicação perfeita do jazz a isso”³¹⁹.

A avaliação de *A dança macabra* no *Diário Nacional* sinaliza o interesse de Mário de Andrade pela aplicação do som e da música ao cinema. Nesse texto, o escritor

³¹⁶ FINCH, Christopher. *The art of Walt Disney*. Ed. cit., p. 76.

³¹⁷ RONDOLINO, Gianni. *Storia del cinema d’animazione*. Ed. cit., p.151.

³¹⁸ SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal, 1990, p. 18.

³¹⁹ ANDRADE, Mário de. Cinema sincronizado. *Diário Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1930. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

interessa-se mais pela maneira como a música reforça o efeito cômico. Não aprofunda a questão da interpretação plástica da música, limitando sua opinião ao elogio à adequação entre efeito musical e comicidade, lembrando a concepção da partitura como roteiro das *gags*. No início da década de 1940, ao escrever sobre *Fantasia*, Mário de Andrade aborda diretamente a intersecção entre duas linguagens e o debate acerca dos preceitos estéticos que definem um padrão de imagem mais condizente com a transposição cinematográfica da música. Os textos sobre esses assuntos em sua biblioteca e as indicações no *Fichário* desenharam a imagem de um leitor imerso nas discussões a respeito da representação da música pelo desenho animado.

Em “La musique et le cinéma” (MA-BMA; MA-MMA-48-3037), artigo divulgado em *Le Mois*, em 1932, o autor anônimo, parafraseando Arthur Honegger, escreve que “les rapports constants et ignorés entre le rythme auditif et le rythme visuel” seriam melhor traduzidos pelo desenho animado, definido como “plus absolu que l’image inféodée à un thème littéraire” e “le cinéma pur par excellence où l’absence de désir de représenter *quelque chose* de déjà vu ne juggle point l’imagination, ne bride en aucune façon l’envol de la fantaisie.”³²⁰

Em sua contribuição para o exemplar de *Clima*, dedicado às discussões sobre *Fantasia*, Sérgio Milliet cita trecho de seu livro *Terminus seco e outros cocktails* (MA-BMA: C/II/f/62), publicado em 1932, e presente na biblioteca de Mário de Andrade. Nesse trecho do livro, recuperado em “A propósito de *Fantasia*”, Milliet avalia o potencial artístico do “desenho animado e sonoro”, que permitiria

“com a abolição de toda intenção realista ou psicológica, o desenvolvimento total da imagem. Ele dá à invenção um caráter sobrehumano, alegre ou trágico, de conto de fadas. Mistura admirável de *humor*, de *verve*, de desenfreada poesia, é perfeitamente digna de ilustrar os melhores achados do *surréalisme*. Cinema puro, libertado de tradições e de regras. A imagem pela imagem, o movimento pelo movimento. Vem comprovar a inutilidade do assunto na obra de arte [...]. Vem [...] patentear as imensas possibilidades de deformação, como efeito artístico [...]. Imagine-se o que seria um desenho animado de George Groz ou de Franz Maaserel. Entre nós, mesmo, um Di

³²⁰ s/a. La musique et le cinéma. *Le Mois*, Paris, n° 22, 1 out./1 nov. 1932, p. 253.

Cavalcanti poderia tentar, com o êxito, o gênero. Talvez tivéssemos, então, um cinema nacional”³²¹

O artigo “Le dessin animé et la musique” (MA-BMA; MA-MMA-48-2965), publicado em *Le Mois*, nº 49, em 1 de janeiro/1 de fevereiro de 1935, menciona a resistência em conferir ao cinema o estatuto de arte, devido a “pauvreté de sa matière ou plus exactement à cause de la dépendance de cette matière tirée des éléments usuels de la vie par leur simple photographie.” Ao contrário, “le dessin animé réduit au minimum ce réalisme, ce *vérisme* qui rend le cinéma esclave de tout objet ayant un sens usuel, du *déjà vu* qui le soumet au pire des prosaïsmes.” O desenho animado estaria mais próximo do “cinéma pur dont il restera peut-être la seule expression viable.”³²² Em outra passagem, o autor escreve que “la plus savante des photographies aux angles ingénieux, aux éclairages les plus heureux n’exprimera jamais l’humanité d’une toile, d’un crayon, si le peintre ou le dessinateur sont de vrais artistes”. Ao criador em animação, reserva-se a liberdade para “transfigurer son personnage, le sublimer, modifier son rythme plastique, le dynamisme de ses mouvements au gré des péripéties de l’action.”³²³ A liberdade plástica, que possibilitaria o afastamento da representação realista e a aproximação à abstração, torna-se um dos fatores que legitimam o desenho animado como “le plus apte à la conjugaison musicale.”³²⁴

Grande parte dos textos na biblioteca de Mário de Andrade defende o distanciamento da referencialidade na representação da música pelo cinema. O escritor, entretanto, considera que *Fantasia* teria comprovado que a abstração não se afigurava o único meio de ilustração da música pelo cinema. Segundo Mário, Disney teria se servido “de múltiplas possibilidades do desenho, até da abstração purista.”³²⁵ O maior mérito e a maior lição de *Fantasia* residiriam no fato de que o desenhista “não teve a menor pretensão de traduzir em plástica animada o pseudo-sentido das músicas, arrombou quaisquer preconceitos e doutrinações teóricas, preso e livre, extraordinariamente preso e livre.”³²⁶ A opinião do autor a respeito da seqüência da *Fuga* de Bach é um exemplo dessa liberdade que, segundo ele, Disney teria alcançado:

³²¹ MILLIET, Sérgio. *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1932, p. 205-206.

³²² s/a. Le dessin anime et la musique, *Le Mois*, Paris, nº 49, jan./fev. 1935, p. 252.

³²³ Ibidem, p. 255.

³²⁴ Ibidem, p. 252.

³²⁵ ANDRADE, Mário de. “*Fantasia* de Walt Disney” In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 69.

³²⁶ Ibidem, p. 71.

“É de ver, por exemplo, em pleno domínio da abstração plástica (Bach), ao chegar a uma das últimas cadências em recitativo da peça musical, aquele caixão de defunto, se pondo a andar pela galeria misteriosa. Não é possível maior liberdade criadora. A lógica fácil seria perseverar na unidade das abstrações. Mas o caixão estoura em nosso estado de puro encantamento plástico e nos arroja de repente às aparências mais dolorosas mais inaceitáveis da vida: é uma invenção genial.”³²⁷

Segundo Mário, a lição de Walt Disney residiria exatamente na compreensão do “formidável poder sugestivo” da música e do caráter “incontrolável” dessa sugestividade. Atendendo a essa solicitação incontrolável da música, Disney teria se libertado “de certas pretensões ridículas, não da música exatamente, mas de musicóides vaidosos, e de certos preconceitos estéticos.”³²⁸ Uma representação que não se pautasse pela intenção de estabelecer, previamente, padrões de imagens, é defendida por Mário em trecho posterior de “*Fantasia* de Walt Disney”:

“[...] em vez de traduzir por formas plásticas irredutíveis, a temática, a melódica das peças que interpretava, Walt Disney apenas se deixou suggestionar pelo ambiente psíquico-dinâmico geral delas (tristeza, alegria, calma, violência), pelos ritmos e pelo timbre. Aquele erro grave da *Segunda Rapsódia Húngara*, em que cada tema era fatalmente traduzido por uma forma plástica só, bolas, riscos, Walt Disney evitou com esplêndida plasticidade.”³²⁹

Mário entusiasma-se com as abstrações da seqüência da *Fuga* de Bach, o primeiro exemplo bem sucedido no cinema, segundo ele, de visualização da música por meio de abstrações animadas:

“Já vários outros desenhistas buscaram a interpretação de músicas por desenhos abstratos, no cinema. Walt Disney, porém, alcança pela primeira vez uma criação satisfatória, não só satisfatória, admirável, na *Fuga* de Bach.”

³²⁷ ANDRADE, Mário de. “*Fantasia* de Walt Disney”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 71-72.

³²⁸ *Ibidem*, p. 72.

³²⁹ *Ibidem*, p. 73.

Considera as “abstrações em movimento” criadas por Disney para a composição de Bach “tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, como as de um Candinsqui”, assinalando, mais uma vez, o ineditismo e o êxito da visualização: “Pela primeira vez a abstração plástica consegue igualar as misteriosas expressividades insabidas da música.”³³⁰ Além da pintura, também a poesia foi mencionada na apreciação de *Fantasia*. Mário de Andrade considera o *Quebra-nozes* de Tchaikowski “de uma unidade conceptiva verdadeiramente admirável”, por Disney ter se entregado “ao pleno domínio da subconsciência”, resultando daí “uma espécie de surrealismo, que deixa longe quanto se fez, neste sentido, em pintura parada, e se equipara ao que já se fez na própria poesia.”³³¹

A admiração por *Fantasia* estava longe de ser um consenso. No número de *Clima* que reúne as críticas sobre o desenho animado, inclui-se o texto “*Fantasia*”, de Alberto Soares de Almeida, que rechaça a produção de Walt Disney por considerá-la ineficiente como “tentativa de ligar o desenho à música.” Embora plasticamente o filme tenha suscitado no autor atitude de “adesão e entusiasmo”, “musicalmente falando”, a atitude “será não só de recusa e discordância, mas até mesmo de alarme e combate.” *Fantasia* teria reafirmado “exatamente o ponto de vista oposto que reivindica para a linguagem musical pura um domínio próprio e exclusivo, afirmando ser a sua beleza inteiramente irreduzível a todas as transposições.”³³² Ainda nesse texto, o autor pede “que não se fale em liberdade de interpretação”, em “subjetivismo” ou no “livre arbítrio que cada um tem de sentir a Música à sua maneira”. Embora admita haver “um comportamento livre e qualitativamente distinto, correspondendo às diferenças individuais”, adverte que “o problema é delicadíssimo e não pode ser resolvido nos termos que *Fantasia* propõe. A liberdade não se confunde com o arbítrio discricionário, irresponsável”, equívoco que o autor considera ter sido cometido “em nome da liberdade de interpretação”, por exemplo, no “destratamento irreverente”³³³ e na “falta de profundidade com que foi tratada a *Sexta Sinfonia*, submetida a [...] centauros americanizados, delicadezas de anjinhos, ternuras de cavalinhos e prazeres sensuais de Bacchos empilecados...”³³⁴ Alberto Soares de Almeida conclui a invectiva recorrendo à desaprovação do “bom Beethoven”, que “difícilmente [...] concordaria, e isso porque há

³³⁰ ANDRADE, Mário de. “*Fantasia* de Walt Disney” In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 75.

³³¹ *Ibidem*, p. 76.

³³² ALMEIDA, Alberto Soares de. *Fantasia. Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 52.

³³³ *Ibidem*, p. 58.

³³⁴ *Ibidem*, p. 58-59.

uma Verdade na sua música que nenhum intérprete tem o direito de desconhecer e infringir.”³³⁵ A contundência da rejeição à proposta do filme, conforme externada por Alberto Soares de Almeida, poderia, também, ter motivado a rasura deixada por Mário de Andrade em *Clima*, I /7º parágrafo/ linhas oito e nove. O trecho publicado na revista é:

“Ora justamente a grande ‘invenção’ de *Fantasia*, afirmação talvez mais impressionante da genialidade de Walt Disney está nas diversas maneiras com que ele soube unir desenho e música, indo às mais diversas interpretações desta. Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é prodigiosa.”³³⁶

Mário de Andrade risca, a caneta preta, “interpretações desta”, desenha um traço, e diante dele, na margem, escreve: “/solicitações visuais e sugestivas dele.” Risca “prodigiosa”, também a caneta, e diante de um traço escreve “/alucinante. E pra muitos escandalosa...” Dentre os muitos que teriam se escandalizado com a proposta do filme, talvez tenham chamado a atenção de Mário de Andrade as palavras de Alberto Soares de Almeida e sua atitude de “combate e alarme”. Ao comentar a *Pastoral* de Beethoven, seqüência do filme que irritou particularmente Alberto Soares de Almeida, Mário deixa mais uma rasura sugestiva. Transcrito abaixo, o trecho como se encontra em *Clima*:

“Se na *Fuga*, Walt Disney baila em formas puras, na *Pastoral*, se libertará magnificamente do ‘programa’ fixado por Beethoven, para inventar um idílio absurdo, com Grécia e mitologias. Não estou verificando agora o valor desta parte, estou apenas mostrando a liberdade exatíssima, com que Walt Disney se isentou de certas pretensões ridículas da música e certos preconceitos estéticos.”³³⁷

Mário risca “da música” (I/8º parágrafo/linha 15), e diante de uma linha traçada a caneta, escreve na margem “não da música exatamente, mas de musicoides vaidosos,”. Quando, em passagem posterior, se detém sobre a seqüência da *Pastoral*, reconhece grandes valores no trabalho de transposição viusal, “quase nas mesmas alturas da *Fuga*,

³³⁵ ALMEIDA, Alberto Soares de. *Fantasia*. Ed. cit., p. 59.

³³⁶ ANDRADE, Mário de. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade - *Diário de São Paulo*. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941, p. 89.

³³⁷ *Ibidem*, p. 90.

do Sr. Som, do *Quebra-nozes*". Em relação a uma imagem que em *Clima*, Alberto Soares de Almeida irá qualificar de "ternuras de cavalinhos", já havia Mário escrito que os cavalos alados representariam "uma das mais sensíveis invenções", considerando que "todos os episódios da égua branca e dos filhos, levam a gente aos cumes do sentimento de poesia." Considera o casal de cavalos "de uma elevação de pensamento, de uma nobreza de ritmos e de formas, absolutamente extraordinárias", tendo Walt Disney realizado "uma das raras expressões da felicidade conjugal, em arte". Conclui afirmando que "Beethoven ficaria orgulhoso, em sua grandeza moral, desse casal de cavalos." Vale lembrar que para Alberto Soares de Almeida, o "bom Beethoven dificilmente [...] concordaria"³³⁸

O rótulo de "antivisualizador violento", que Mário de Andrade atribui a si mesmo no texto do *Diário de São Paulo*, aplica-se melhor a Alberto Soares de Almeida. O reconhecimento, por parte do autor de *Lira Paulistana*, das visualizações bem sucedidas em *Fantasia*, tornam o título ainda mais deslocado. O escritor não apenas admite o mérito de várias interpretações plásticas, como defende que as mesmas se teriam se concretizado, artisticamente, a partir de uma gama de matizes, que vai do realismo de um caixão às formas puras abstratas. Admite também a criação de contrastes inusitados, como mitologias e Grécias antigas conjugadas à *Pastoral* de Beethoven. Rejeita o dogma do cinema puro como única representação possível da música e, dessa forma, não deixa de sugerir, também aqui, uma provável divergência com textos de sua biblioteca, nos quais teria localizado os "preconceitos e doutrinações teóricas", e as "pretensões ridículas [...] de musicóides vaidosos", mencionados em "*Fantasia* de Walt Disney".

³³⁸ ALMEIDA, Alberto Soares de. *Fantasia*. Ed. cit., p. 59.

5. Cinema e outras telas na arte inglesa

Em carta à poeta Henriqueta Lisboa, em 26 de abril de 1942, Mário de Andrade comenta que “até quinze mês que vem tenho que fazer um capítulo de 32 folhas datilografadas sobre arte inglesa, incluindo plástica, música e cinema, inda num peguei num livro!”³³⁹. O escritor refere-se ao texto para um livro sobre a Inglaterra, encomendado por Max Fischer, diretor da Americ-Edit. Nesse ensaio, que viria a receber o nome de “Arte Inglesa”, Mário discorre sobre várias manifestações artísticas em solo inglês: pintura, música, arquitetura, escultura e cinema. Em 30 de maio de 1942, envia, junto a uma carta, a primeira versão do trabalho a Max Fischer. Na missiva, o escritor confessa a insatisfação com o resultado, atribuindo as imperfeições à “gagueira difícil de escrever conjuntamente sobre artes muito diferentes entre si.”³⁴⁰

A remessa do texto ultrapassa em quinze dias a data estipulada pelo próprio escritor, para finalizar o trabalho. Em 6 de maio de 1942, percebendo a impossibilidade de observar o prazo, Mário escreve a Murilo Miranda, então funcionário da editora, admitindo que, embora ele mesmo houvesse se prontificado a “entregar a coisa dia 15 deste mês”, só no dia anterior havia conseguido “iniciar a colheita de documentação”. Por causa disso, pede ao amigo que consulte Fischer “sobre a possibilidade de [...] entregar o [...] trabalho um bocado mais tarde”, propondo o final do mês como limite, pois ainda teria “muito que ler pra conseguir um trabalho bom.”³⁴¹ A anuência à extensão do prazo evidencia-se em carta de Murilo, de 11 de maio, na qual pergunta a Mário se havia recebido “carta do Fischer, dizendo que podia mandar no dia 31 o capítulo do livro *Inglaterra*.”³⁴² Em 29 de maio de 1942, Mário finalizou o que seria a primeira versão do texto, como relata em carta ao diretor da *Revista Acadêmica*: “arre! arríssimo! São exatamente 15 horas e acabo de pôr o ponto-final na *Arte Inglesa*. Vou mandar ela por você que não tenho o endereço da Americ-Edit.”³⁴³ Na carta de 30 de maio de 1942, a Max Fischer, ao mencionar o descontentamento com a conclusão do

³³⁹ ANDRADE, Mário de. Carta a Henriqueta Lisboa, São Paulo, 26 abr. 1942. *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*, 2ª edição. Revisão, introdução e notas: Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990, p. 88.

³⁴⁰ Idem, Carta a Max Fischer, São Paulo, 30 maio 1942. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁴¹ Idem, Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 6 maio 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. prep. por Raúl Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 109-110.

³⁴² MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 11 maio 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

³⁴³ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 29 maio 1942. Ed. cit., p. 110.

trabalho, Mário pergunta ao editor, “si acaso o capítulo não entrar já na tipografia”, de quanto tempo disporia para “enviar outra cópia mais limpa e um pouco mais trabalhada.”³⁴⁴ A tarefa de escrever essa primeira versão deve ter sido extenuante, como narra em carta a Henriqueta Lisboa, escrita um dia após o envio do trabalho a Fischer:

“Enfim recomeço vivendo um pouco largamente. O mês passado foi horroroso, metido na Inglaterra. Imaginei que em quinze dias o tal capítulo ficava pronto, mas custou o mês todo pra sair sem modéstia, muito ruim. A culpa não é tão minha, é do tempo, das angústias de agora.”³⁴⁵

Insatisfeito, Mário segue apurando o texto. Inclusive, desdobrando o ensaio em processo, antes de sua publicação, em dois novos artigos, como confia a Murilo Miranda, em 9 de junho de 1942. “Premido pelas circunstâncias”, Mário diz ter feito uma “espécie de safadeza”: “Tirei umas idéias do capítulo sobre *Arte Inglesa*, e com outras palavras e com outro fundamento ideológico, escorripichei dois artigos.”³⁴⁶ Em 10 de julho de 1942, escreve a Murilo, contando ter acontecido

“reler o capítulo sobre ‘Arte Inglesa’ na cópia que conservei e corrigi várias coisas pequeninas. Venho lhe pedir que as corrija também no original que aí está com Mr. Fischer. As correções vão anotadas na outra folha pra si você não as puder fazer por qualquer razão, entregá-las a quem possa ou ao próprio Mr. Fischer.”³⁴⁷

Alfredo B. de Romans, secretário de Max Fischer, acusará o recebimento de um documento escrito por Mário, com reparos ao ensaio, em carta de 21 do mesmo mês, informando o escritor que “nosso colaborador Sr. Murilo Miranda nos entregou a lista de correções a fazer no seu texto ‘Arte Inglesa’, que se deu ao trabalho de nos enviar. O

³⁴⁴ ANDRADE, Mário de. Carta a Max Fischer, São Paulo, 30 maio 1942. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁴⁵ Idem, Carta a Henriqueta Lisboa, São Paulo, 1 jun. 1942. *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Ed. cit., p. 90.

³⁴⁶ Idem, Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 9 jun. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 113.

³⁴⁷ Idem, Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 10 jul. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 119.

necessário foi feito imediatamente.”³⁴⁸ Embora demonstre interesse no apuro do texto, a Americ-Edit nunca viria a divulgar o ensaio. A propriedade sobre os direitos autorais de “Arte Inglesa”, pela editora, impede, por algum tempo, a divulgação em outro veículo. No início de novembro de 1942, Mário de Andrade escreve a Murilo Miranda, perguntando se “o livro sai ou não ou Max Fischer desistiu de o publicar”, e verificando a viabilidade de “reassumir a propriedade do ensaio, caso ele esteja livre”³⁴⁹, para que pudesse divulgá-lo. Em 20 de novembro, Murilo responde que “quanto ao negócio do capítulo do livro *Inglaterra*, tenho a lhe dizer que nós vamos editar o bicho. O capítulo, portanto, continua sendo nosso, muito nosso, todo nosso.”³⁵⁰ Não se toca mais não assunto, pelo menos nas cartas trocadas com o jovem jornalista carioca.

No final de 1943, entretanto, o ensaio, finalmente, seria estampado nas páginas da *Folha da Manhã*, na coluna “Mundo Musical”, em várias datas, com os títulos de “Arte Inglesa I”, “Arte Inglesa II”, “Arte Inglesa III”, “Arte Inglesa IV” e “Arte Inglesa (Fim)”. Os documentos “Arte Inglesa III” e “Arte Inglesa IV” exibem, respectivamente, escritas a grafite, por Mário de Andrade, as datas “9-12-43” e “16-12-43”. Os recortes destes artigos, além de outros documentos de processo vinculados à “Arte Inglesa”, foram alocados pelo autor em dossiê denominado *O baile das quatro artes*, título do livro que irá abrigar o ensaio, segundo se depreende da documentação existente, na edição póstuma em 1963. O **Anexo 7**, denominado “Documentos de processo relacionados ao artigo ‘Arte Inglesa’/Tabelas de reelaboração textual”, reúne parte dessa documentação, reproduzida via escâner, seguida de informação codicológica. Além dos documentos de processo relacionados à “Arte Inglesa”, o dossiê *O baile das quatro artes* compõe-se de documentos referentes aos outros textos que viriam a copor o livro: versões datiloscritas dos ensaios “O artista e o artesão”, “Romantismo musical”, “*Fantasia* de Walt Disney”, “Romanceiro de Lampião” e “Cândido Portinari”; recortes que compõem a publicação do artigo “Atualidades de Chopin” na *Revista do Arquivo Municipal*.

³⁴⁸ ROMANS, Alfredo B. de. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 21 jul. 1942. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁴⁹ ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 5 nov. 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

³⁵⁰ MIRANDA, Murilo. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 20 nov. 1942. Arquivo Mário de Andrade: Série Correspondência. IEB-USP.

Alguns documentos desse dossiê, conservados no acervo de Mário de Andrade, comprovam que “Arte Inglesa” seria incluído em *O baile das quatro artes*, após um projeto da obra já ter sido elaborado. O exemplar da Livraria Martins Editora de 1943, ou seu boneco de provas, por exemplo, não contém o ensaio. Outro documento, um índice do livro datilografado pelo autor, permite apreender, em uma rasura, a inserção posterior do texto. O documento, que não encerra “Arte Inglesa” como tópico datilografado, recebe, entretanto, de Mário de Andrade, o acréscimo “VII-Arte Inglesa”, a lápis de cor preto, abaixo dos outros títulos batidos à máquina. O autógrafo de Mário de Andrade, a lápis vermelho, “Baile das 4 Artes/Falta ‘Arte Inglesa’”, também torna patente o propósito de incorporação de “Arte Inglesa” ao livro.

A perspectiva da publicação das obras completas, em dezenove volumes, projeto proposto pela Livraria Martins Editora, pode ter levado Mário a revisitar o livro, decidindo adicionar “Arte Inglesa”, e prepará-lo para essa nova divulgação. Aline Nogueira Marques, em “Restituir *Obra imatura*”, relata que, em 1943, quando é feita a proposta de publicação das obras completas, as crônicas de *Os filhos da Candinha* e *O baile das quatro artes* já estariam no prelo, também pela Livraria Martins Editora.³⁵¹ Mário comenta, em carta a Murilo Miranda, de 28 de novembro de 1942, que “o Martins está me editando em caderno de ensaios de arte *O baile das quatro artes* e *Os filhos da Candinha*. Tudo sairá pelos primeiros três meses do ano que vem, creio.”³⁵² Em 24 de abril de 1943, Mário envia a Moacir Werneck de Castro “o [...] *Baile das quatro artes*, edição mimosa do Martins.”³⁵³ Em outra carta a Werneck de Castro, de 27 de julho do mesmo ano, faz alusão a artigo escrito pelo jornalista carioca a respeito de *O baile das quatro artes*.³⁵⁴ Mário cita, ainda nessa carta, os ensaios que compunham o livro, correspondendo aos títulos no índice datilografado e aos textos do exemplar da Martins. “Arte Inglesa” não é mencionado.

Mário usou *O baile das quatro artes* de 1943 como exemplar de trabalho, produzindo rasuras e notas de rodapé em diversas páginas, talvez tendo em vista a inclusão do livro na coleção da Martins. O autógrafo do autor, “Obras Completas/O Baile das 4 Artes”, escrito a lápis azul, em folha de cartolina marrom, sugere a intenção

³⁵¹ MARQUES, Aline Nogueira. “Restituir *Obra imatura*”. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Aline Nogueira Marques (Estabelecimento do texto). /Telê Ancona Lopez (Coordenadora da edição). Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 12.

³⁵² ANDRADE, Mário de. Carta a Murilo Miranda, São Paulo, 28 nov. 1942. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Ed. cit., p. 135.

³⁵³ Idem, Carta a Moacir Werneck de Castro, São Paulo, 24 abr. 1943. In: CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 204.

³⁵⁴ Idem, Carta a Moacir Werneck de Castro, São Paulo, 27 jul. 1943. In: CASTRO, op. cit., p. 205.

de organizar os documentos referentes à nova publicação do livro, dentre eles os vinculados à “Arte Inglesa”. Anotação de terceiros sobre um autógrafo do autor, documento que compõe o dossiê *O baile das quatro artes*, e que possui o título “Arte Inglesa” no alto de sua página, informa que algum texto impresso foi encaminhado à editora Martins, tendo em vista a coleção a ser publicada. Essa anotação, com data de “28-1-58”, afirma que “o original impresso, único existente, foi enviado ao Martins, com[o] volume XIV”. O conteúdo deste documento pode ter sido o ensaio “Arte Inglesa” ou o livro *O baile das quatro artes*, correspondente ao volume na coleção das obras completas.

As camadas de rasuras nas versões datiloscritas de “Arte Inglesa” apontam que as possibilidades de publicações e reaproveitamentos desse ensaio devem ter levado Mário de Andrade a revisitá-lo, submetendo-o a rasuras e alterações. O cotejo dessas versões salienta algumas operações textuais, passíveis de acompanhamento, a partir da descrição das rasuras, presentes em uma determinada versão datiloscrita, a caneta ou grafite, e que se concretizam, datilografadas, em uma versão seguinte. Da mesma maneira, um trecho autógrafo de Mário de Andrade, escrito no verso de uma página da primeira versão datiloscrita, materializa-se como acréscimo, datilografado em versão que, até em decorrência disso, presume-se ser posterior.

A primeira versão datiloscrita de “Arte Inglesa”, original do autor, constitui-se de 19 folhas de papel jornal, com rasuras à máquina, grafite, lápis vermelho e caneta preta, indicando supressões, acréscimos, substituições e deslocamentos. Essa primeira versão datiloscrita contém as marcas de uma produção ao correr das teclas, repleta de erros de datilografia, e de cifrões cobrindo palavras e frases, este último recurso marcando pausa ou reelaboração textual nos datiloscritos de Mário de Andrade. A segunda versão datiloscrita, original do autor, tem 21 folhas de papel jornal. Acata mudanças assinaladas na primeira versão e aponta para outras, através de rasuras a máquina, caneta preta e vermelha, grafite e lápis vermelho. O dossiê acolhe também cópia carbono dessa segunda versão datiloscrita, contendo outras rasuras à caneta preta.

Procuro cotejar os trechos do ensaio nos quais o cinema é aludido, focalizando momentos de mudanças textuais, as quais sugerem um percurso que vai de uma a outra versão datiloscrita, e de uma delas para o texto conforme publicado na *Folha da Manhã*. Os recortes do ensaio nesse jornal, recolhidos por Mário, nos quais deixou algumas rasuras, devem ter servido de modelo para o texto de “Arte Inglesa” em *O baile das quatro artes*, ao considerarmos que as folhas de papel jornal, sobre as quais Mário colou

os recortes, apresentam numeração a grafite, de 95 a 114. Essa seqüência dá seguimento, no dossiê *O baile das quatro artes*, aos números escritos sobre os recortes do artigo “Atualidade de Chopin”, publicado na *Revista do Arquivo Municipal*. A numeração sobre esse artigo vai de 73 a 94, e “Arte Inglesa”, que vem em seguida, inicia-se a partir de 95. Essa seqüência corresponde à disposição de textos e páginas do índice datilografado para *O baile das quatro artes*.

Em “Arte Inglesa”, a interpretação de Mário de Andrade das “artes musicais e plásticas”, as quais se propõe “exclusivamente tratar”, estão, desde o início, influenciadas pela tentativa de definir uma psicologia nacional inglesa: terra com “destino menos de ilha que de navio”, o que teria instaurado nela a característica dos “povos enérgicos mas pequenos”, que seria a “coragem para os embarques de aventura”. Esse alastramento, aliado a sua “pequenez”, teria reforçado “aquele instinto da união-força que firma logo numa psicologia racial defensiva, as misturadas étnicas que eles [os povos] também são.”³⁵⁵ Esta busca por caracteres de uma psicologia nacional irá recorrer na análise das manifestações artísticas inglesas: a “maravilhosa associação de catedral e verdura, tão expressivamente inglesa”, durante o gótico, é considerada “antecipação profética do ruralismo nacional”³⁵⁶; o fato de que “a escultura jamais se aclimou na ilha” é sugerido pelo “contraste entre o ar livre popular da escultura e o recato familiar dos ingleses”. A escultura, afirma o autor, “relata os casos coletivos para as massas das ruas [...] O inglês, quando o navio dele aporta de novo na ilha, como gesto instintivo de torna-viagem, quer o seu lar e [...] o seu campo fechado”³⁵⁷. Outro traço que conformaria a arte inglesa, segundo Mário, seria o heraldismo, “uma das manifestações mais ostensivas do instinto familiar dos ingleses e elemento dos mais constantes do seu gosto ornamental”³⁵⁸. É a partir desse viés que pensa as manifestações artísticas como desdobramentos de um caráter nacional, que Mário de Andrade irá incluir o cinema nesse ensaio.

Discutir o cinema em “Arte Inglesa” não era um ponto pacífico para Mário de Andrade, embora, em carta citada anteriormente, endereçada a Henriqueta Lisboa, em 26 de abril de 1942, declare que o ensaio discutiria “plástica, música e cinema”³⁵⁹. A sua dúvida em relação à inserção da sétima arte repercute em uma carta de Max Fischer,

³⁵⁵ ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 169.

³⁵⁶ Ibidem, p. 170.

³⁵⁷ Ibidem, p. 171.

³⁵⁸ Ibidem, p. 173.

³⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Carta a Henriqueta Lisboa, São Paulo, 26 abr. 1942. *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Ed. cit., p. 88.

de 7 de maio de 1942, na qual o editor da Americ-Edit responde “aux 2 questions que vous [Mário de Andrade] avez posées”. Ambas referem-se ao texto a ser concluído e é provável que tenham sido dirigidas a Fischer por carta³⁶⁰. A primeira dizia respeito a “longueur de votre chapitre”, que Fischer estipula em “22 pages dactilographiées avec 70 espaces par ligne et 30 lignes par page.” A segunda reportava-se à inclusão (ou não) do cinema e à sua extensão no ensaio. O editor considera “indispensable de faire allusion au cinéma pour ne pas avoir l’air de l’ignorer ou de le mépriser, mais qu’il n’a droit encore qu’à une assez petite place, quelque chose comme une demi-page [...]”³⁶¹.

Apesar da aparente dúvida de Mário de Andrade, em relação a abordar ou não a sétima arte no ensaio, e da importância de meia página a ele conferida por Fischer, o cinema aparece em certos trechos do ensaio, a propósito de discussões de outras artes e por associações de imagens: o retratismo, o bordado e a pintura paisagística remetem o autor ao rosto de uma personagem de cinema, à complexidade da composição de um plano, ou ao enquadramento, nos documentários, de paisagens tipicamente inglesas. Os trechos nos quais o cinema é aludido ou focalizado revelam transformações textuais passíveis de apreensão por meio do confronto das versões datiloscritas e dos recortes da *Folha da Manhã*. Priorizei as modificações que favoreceram a compreensão tanto do processo de escrita, quanto da visão de Mário de Andrade sobre o cinema.

A referência inicial ao cinema em “Arte Inglesa” é Charles Chaplin, artista recorrente nas críticas de Mário de Andrade. Na primeira versão datiloscrita do ensaio, ele é citado duas vezes no mesmo parágrafo, em cujo começo lê-se:

“Mas é verdade: feita e perfeita a Inglaterra com Henrique VIII e Elizabeth, si ainda encontraremos um Purcell na música, um Gainsborough na pintura, a que só o futuro poderá juntar o nome de um Charles Chaplin, a Inglaterra não tem gênios nas artes.”³⁶²

Esse início, na primeira versão datiloscrita, não apresenta rasuras. Exceção ao “n” e à vírgula, colocados depois de “Chapli”³⁶³. O final do parágrafo, ainda nesse

³⁶⁰ A carta na qual Mário teria questionado Fischer sobre o texto a ser escrito não foi localizada.

³⁶¹ FISCHER, Max. Carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 7 maio 1942. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁶² ANDRADE, Mário de. Arte Inglesa, primeira versão datiloscrita, p. 5. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁶³ A maioria das rasuras discutidas nos documentos de processo de “Arte Inglesa” foi efetuada, por Mário de Andrade, a caneta preta. Para evitar repetições, apenas menciono outro meio de escrita da rasura (grafite, datilografia), quando este diferir da caneta preta.

documento, abriga mais uma alusão a Chaplin. Mário escreve que não considera adequado equiparar, em termos de grandeza, artistas ingleses como Gainsborough e o diretor de *O grande ditador*, por exemplo, aos nomes de Byron, Bacon, Dickens, Shelley e Shakespeare:

“Talvez propor ao lado deles e desse gigantesco Shakespeare, mesmo o puro William Byrd e talvez Purcell e ainda Gainsborough ou mais acertadamente Constable, e muito menos sir Christopher Wren, Inigo Jones e esse ainda vivo Charles Chaplin, seja fazer papel bastardo de panegerista mais que de exegeta. E me prefiro na familiaridade dos sons de piano, às celebrações totalitaristas das trompas.”³⁶⁴

Nesse trecho, Mário de Andrade volta a cogitar o uso do nome da personagem ao invés do criador, como demonstra rasura em “e esse ainda vivo Charles Chaplin”, trecho no qual ele risca o nome do diretor e escreve “Carlito” como termo de substituição. Porém, na segunda versão, mantém “Charles Chaplin”. Ainda nessa passagem, na primeira versão, Mário acrescenta “er” à datilografia “Cristoph Wren”. Esse é mais um indício de que a primeira versão tenha sido produzida com certa despreocupação no que se refere ao apuro ortográfico e, quem sabe, por isso, esteja mais próxima ao fluxo da reflexão, à escrita que se constitui paralela, ou em decorrência, do trabalho de pesquisa, absorção de idéias e raciocínio. Mário escreve ainda, nesse documento, sobre a palavra “panegerista”, a sugestão de troca “apologista”, acatada na segunda versão. No trecho “E me prefiro na familiaridade de sons de piano, às celebrações totalitaristas das trompas.”, Mário aponta substituição, escrevendo “maciez” sobre “familiaridade”. Entretanto, risca toda a frase, indicando sua retirada, que se materializa na segunda versão. A expressão “celebrações totalitaristas das trompas” remete à atmosfera política contemporânea à escrita do ensaio, marcada por ditaduras, tanto na Europa, quanto no Brasil. Mário de Andrade, talvez receoso diante do clima político do Estado Novo, ou ciente de que o trecho seria vetado, resolve suprimi-lo.

Na segunda versão datiloscrita, no mesmo início de parágrafo focalizado na primeira versão, efetua-se o deslocamento do trecho no qual se faz referência a Chaplin, que vai de “si ainda encontraremos um Pucell” até “Charles Chaplin”. Dessa maneira,

³⁶⁴ ANDRADE, Arte Inglesa, primeira versão datiloscrita, p. 5-6. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

nesse documento, o princípio do parágrafo reduz-se a “Pois é verdade: feita e perfeita a Inglaterra com Henrique VIII e Elizabeth, a Inglaterra não produzirá mais gênios nestas artes.” (há também a troca, não indicada na versão anterior, de “Mas” por “Pois”). Nesta segunda versão, a frase “a Inglaterra não produzirá mais gênios nestas artes” está riscada e, sobre ela, Mário escreve a rasura “ela pouco produzirá gênios universais nas artes musicais ou plásticas.” Na cópia carbono dessa segunda versão datiloscrita, nessa mesma passagem, Mário escreve rasuras diferentes: risca apenas “A Inglaterra não produzirá mais gênios”, mantendo datilografado “nestas artes.”, e escreve “ela pouco produzirá gênios universais” sobre o trecho riscado. A intenção parece ter sido compor a frase “ela pouco produzirá gênios universais nestas artes.” Na *Folha da Manhã*, o trecho obedece às rasuras deixadas sobre a segunda versão datiloscrita.

Em relação ao final do mesmo parágrafo, a segunda versão apresenta rasuras de Mário de Andrade, indicativas de transformações. Ele risca “Talvez”, substituindo primeiro por “Ora”, que é riscado e trocado por “Porém”. Embora a primeira versão não apresente designação de apagamento, a frase “e muito menos sir Christopher Wren” é suprimida. Diante de “Inigo Jones”, Mário datilografa “bem menos um”, expressão inexistente na primeira versão. A frase “e esse ainda vivo Charles Chaplin” desaparece, cedendo lugar à “a que só o futuro poderá juntar o nome de Charles Chaplin”, que é deslocada do início do parágrafo. Diante de “seja fazer papel bastardo”, Mário escreve “talvez”. A transferência da alusão a Chaplin foi realizada, aparentemente, por razões estilísticas, para evitar uma repetição. Entretanto, existe também uma escolha que implica em uma gradação semântica, pois a frase mantida explicita que a dimensão correta da grandeza de Chaplin só se efetuará na posteridade, idéia que a sentença excluída apenas sugere. Mário escreve, ainda, uma vírgula após “apologista” e risca, no final da frase “papel bastardo de apologista mais que de exegeta”³⁶⁵, as palavras “mais que de exegeta.”, escrevendo, logo após, “e não de estudioso que ainda não sabe onde que vai parar”. Risca, em seguida, “ainda não sabe onde que vai parar”, substituindo por “aos poucos é que vai descobrindo onde que vai parar.”, para em seguida riscar o “vai” e substituí-lo por “está”. O texto na *Folha da Manhã* acata essa indicação de mudança,

³⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa*, segunda versão datiloscrita, p. 5. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

publicando a frase como “talvez seja fazer papel bastardo de apologista, e não de estudioso que aos poucos é que está descobrindo onde que vai parar.”³⁶⁶

Na cópia da segunda versão datiloscrita, nesse final de parágrafo, Mário efetua as seguintes rasuras: risca o “Talvez” em “Talvez propor ao lado deles [...]” e escreve “Ora”. Escreve também “talvez”, diante de “seja fazer papel bastardo”, assim como na segunda versão. Importante salientar que, embora essas rasuras, nessa cópia, sejam, em termos de conteúdo, idênticas às deixadas sobre o original, não se trata de cópias das rasuras, e sim de outras, como demonstra a análise da letra e de sua posição na página, e também das diferenças nos riscos que suprimem palavras ou frases. Mário de Andrade poderia tê-las escrito com os dois documentos em mãos, indicando as mudanças em um e, logo depois, em outro; assim como poderia ter rasurado um documento e, algum tempo depois, feito a correção no outro.

Chaplin aparece também, em “Arte Inglesa”, em rasura escrita à margem, a grafite, na primeira versão datiloscrita, em parágrafo no qual Mário procura “fixar bem a natureza familiar do retratismo inglês”. Segundo o autor, na pintura inglesa, essa forma de representação estaria intimamente ligada ao “instinto familiar”³⁶⁷. Afirma que pintores como Gainsborough e Reynolds não teriam “visto na arte do retrato, sinão o sentido de sangue e da tradição familiar. Pintavam vivos com a intenção da galeria de antepassados.” O “sentido heráldico” inglês teria criado “retratos de estilo” que funcionavam “como brasões”. A preocupação com o detalhe e a precisão, definida como “sentido de parecença”, que a rasura substitui para “desejo de parecença” seria um dos elementos de legitimação da tradição familiar inglesa. Essa contingência teria transformado esses pintores nos “mais perfeitos miniaturistas do mundo”. Eles se destacariam em relação aos retratistas do continente por repercutirem a tradição inglesa da

“ciência paciente do detalhe e da minuciosidade das bordadeiras inglesas, bordando em pintura essas pequenezas de ostentar na veste. Cada qual traz consigo o seu brasão e o antepassado, filigradamente miniaturados.”³⁶⁸

³⁶⁶ ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa II. Folha da Manhã*, Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁶⁷ Idem. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, p. 10. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁶⁸ Idem. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, p. 10. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

A partir de “miniaturados”, Mário de Andrade traça linha, diante da qual escreve rasura a grafite, que se estende pela margem, sendo depois riscada: “Atrás. A ciência do detalhe em Carlito, sempre atenta mesmo nas suas mais dramáticas criações, enfraquecendo a força pragmática dos seus painéis”. No verso da página, a idéia da frase é desenvolvida e inserida em um texto maior, escrito a grafite, e com rasuras a caneta preta. Esse autógrafo de Mário de Andrade será incorporado ao texto na segunda versão datilografada. Trata-se de uma digressão do autor na qual descreve o que considera uma característica marcante da arte inglesa: a preocupação com o detalhe. Observa que o “instinto arraigado na paciência caseira transborda da agulha feminina para quase todas as artes”, atingindo a “arquitetura, na renda dos tetos”, “na pintura, criando os maiores miniaturistas do mundo”, na “jardinagem se esforçando por recriar os jardins em miniatura chineses” e vai

“ressurgir estranhamente nessa prodigiosa invenção do detalhe que faz mesmo dos grandes painéis mais dramáticos de Charles Chaplin um rendilhado itinerante de símbolos, chegando a lhes enfraquecer a força pragmática da lição. Como em *City Lights* em no *Great Dictator*.”³⁶⁹

Palavras da rasura escrita no anverso, “*dramáticas* criações”, “ciência do *detalhe*” e “*força pragmática* dos seus *painéis*”, repercutem em “invenção do *detalhe*”, “*dramáticos painéis*” e “*força pragmática*”, trechos do autógrafo do verso (grifos meus). Esse autógrafo apresenta rasuras, pequenos ajustes que seriam acatados na segunda versão datiloscrita. Esse trecho escrito a grafite, em seu equivalente datilografado na segunda versão, acolhe mudanças efetuadas que não foram indicadas por rasuras no texto a grafite da primeira versão. É o caso da substituição de “prodigiosa invenção do detalhe” por “alucinante rodaminho de detalhes”; e também da frase “que faz mesmo dos grandes painéis dramáticos de Charles Chaplin”, na qual se troca o “faz” por “transmuda-se”. Mário deixa, nesse trecho, na segunda versão, outras rasuras. Em “E vai ressurgir”, risca o “vai”, e entre “E” e “ressurgir”, escreve o acréscimo “com efeito, eu vejo esse miniaturismo inglês”. À expressão “rodaminho de detalhes”, o autor agrega a rasura “detalhes, detalhes,” e em “enfraquecer a força pragmática”³⁷⁰,

³⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, verso da p. 10. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁷⁰ Idem, segunda versão datiloscrita, p. 12. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

escreve “um bocado”, depois de “enfraquecer”. As mudanças são observadas na publicação da *Folha da Manhã*. A intenção das alterações empreendidas por Mário de Andrade foi intensificar a minúcia que caracterizaria, na sua visão, os painéis nos filmes citados, e lembrar a relação dessa complexidade com um importante traço da arte inglesa: o miniaturismo. O caráter associativo da escrita de Mário aproxima, nesse trecho, o “rodamoinho de detalhes” de *Luzes da cidade* e *O grande ditador* ao trabalho das bordadeiras inglesas medievais, cujo miniaturismo, ou “ciência paciente do detalhe”, transbordaria para outras manifestações artísticas e outras telas, inclusive a do cinema³⁷¹.

A aproximação entre cinema e outras artes é levada a termo mais duas vezes em “Arte Inglesa”. Por isso, uma investigação na biblioteca do autor, em busca de textos ou imagens que teriam fundamentado sua reflexão sobre cinema, nesse ensaio, leva a livros sobre outras formas de expressão artística. A escrita sobre cinema não teria acontecido, obrigatoriamente, escudada nesses textos. Mário de Andrade não teria, necessariamente, lido sobre as bordadeiras medievais para escrever sobre *Luzes da cidade*. A associação de imagens pode ter surgido antes, durante ou depois da leitura dos textos. No caso desse trecho escrito no verso, a relação entre bordado e cinema poderia mesmo ter se desdobrado da releitura, por Mário, do seu próprio ensaio, ao observarmos que o texto autógrafa foi produzido, provavelmente, após o término da datilografia. Mas, ainda assim, a releitura de seu próprio escrito traria a ressonância de textos lidos, e mesmo a possibilidade de revisitá-los. Importante observar que o vetor que impulsionou esse provável passeio por diferentes áreas de conhecimento, efetuado por Mário de Andrade em sua biblioteca, ao escrever “Arte Inglesa”, foi, seguramente, a sua imaginação crítica, capaz de tecer aproximações, aparentemente inusitadas, a partir dos meios que dispunha: as telas de cinema e as páginas de livros, contendo textos e ilustrações.

É bem provável que Mário tenha colhido informações para escrever sobre o bordado medieval em *Histoire générale de l'art: Gde Bretagne e Irlande* (MA-BMA: E/I/b/38, MA-MMA-48-4489), de Walter Armstrong, texto indicado no *Fichário Analítico*, no documento “Inglaterra” (MA-MMA-48-4489). O capítulo XII do livro,

³⁷¹ Essa página da segunda versão datiloscrita, a propósito, apresenta anotação de terceiro, a grafite, que escreve à margem: “Porque você excluiu a literatura? Aqui, por exemplo onde é anotado o característico intimista, a minúcia, o detalhe, seria interessante lembrar que são essas também algumas das peculiaridades da literatura inglesa, o ar familiar do romance inglês? A presença tão constante das mulheres, que [trazem] pra literatura essa mesma ‘paciência caseira’ do miniaturismo, de [que] você fala. E também uma como que nostalgia do ‘home’ (Katherine Mansfield e [...] Lehmann, por exemplo)”. Dialogando com a nota deixada pelo leitor do seu texto, Mário escreve, logo abaixo: “- Não posso. É outro capítulo feito por outrem. Já [fui] impertinente em [acusar] a filosofia.”

“Arts mineurs”, reserva o seu quarto item aos “Travaux d’aiguille et tapisseries”. Apesar do rótulo de arte menor e secundária, atribuído por Armstrong ao bordado, a relação entre este e uma arte plástica (o desenho) se dá quando o autor escreve que

“la science du tissage dut conduire [...] à une nouvelle forme d’art. L’emploi du fil ne pouvant pas persister sans suggérer l’idée de dessins [...] le filage, le tissage, la borderie et, plus généralement, la fabrication des étoffes restèrent de l’art, aussi longtemps que tout le travail se fit à la main.”³⁷²

Armstrong salienta ainda a notoriedade das bordadeiras, estabelecida “longtemps avant la conquête normande”, quando “les ouvrages des femmes anglaises étaient réputés sur tout le Continent.” Informa que “nous savons, par les chroniques, que les femmes anglaises de tout rang passèrent leur temps, pendant les siècles gothiques, à emplir de grandes richesses de travaux d’aiguille” e destaca a “richesse des vêtements brodés que portaient les nobles saxons”³⁷³. Essas descrições das bordadeiras e as atribuições de “richesse” aos seus trabalhos devem ter reforçado em Mário o conceito da “ciência paciente do detalhe e da minuciosidade”, e a imagem do “brasão” e do “antepassado”, “filigradamente miniaturados”³⁷⁴. Meticulosidade na realização do desenho do bordado que Mário estende para a complexidade da composição dos planos nos filmes de Chaplin.

Além do bordado, também o retratismo será associado a Chaplin na argumentação de Mário de Andrade, por meio de uma rasura, a caneta preta, na segunda versão datiloscrita, no mesmo parágrafo no qual, na primeira versão, ele designou o acréscimo do trecho autógrafa escrito no verso. Essa nova rasura, escrita entre as linhas datilografadas, será incorporada ao texto publicado na *Folha da Manhã*. Assim como em “Caras”, nessa indicação de acréscimo da segunda versão, interessou a Mário de Andrade o rosto de Carlitos. No trecho em que ressalta que “todo o retratismo inglês toma assim um como que também sentido heráldico. Esses retratos de estilo funcionam como brasões.”, Mário escreve, entre as linhas, “E como não lembrar o sentido ‘brasão’ artificial que Charles Chaplin deu à cara lívida de Carlito...” Associa o rosto de Carlitos

³⁷² ARMSTRONG, Walter. *Histoire générale de l’art: Gde Bretagne e Irlande*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1910, p. 131.

³⁷³ Ibidem, p. 132.

³⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, p. 10. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

ao traço heráldico do retratismo inglês, derivado do “instinto familiar” e responsável pelo “ar longínquo e bastante factício dessas donas belas” e por “senhores de uma feiúra sisuda, sóbrios, enérgicos e morais por fora.”³⁷⁵, representados em quadros de Gainsborough, Reynolds, Cosway, Samuel Cooper. Uma pintura legitimadora da ideologia de uma classe, aspecto que Mário reconhece ao incluí-la em um rol de manifestações artísticas influenciadas pela concepção inglesa de “destino escolhido, insulada, eternamente colonizadora e comercial”³⁷⁶, marcada por um “instinto quase agressivo das hierarquias e da defesa social da família.”³⁷⁷ Em 1 de junho de 1942, respondendo a um convite de Henriqueta Lisboa, ao que leva a crer, para uma conferência que teria como conteúdo as idéias abordadas no ensaio (ainda em processo de reelaboração para a *Americ-Edit*), Mário justifica a recusa por não poder falar “aí tudo quanto escrevi sobre arte inglesa. Não pude comigo sem dar uns beliscões na Inglaterra velha e dizê-los seria uma indelicadeza, retirá-los uma covardia.”³⁷⁸

Essa leitura ideológica da arte inglesa, Mário de Andrade encontrou em *A world history of art* (MA-BMA: E/3/c/70), publicado em 1937, e escrito por Sheldon Cheney. Uma passagem desse livro, que comento posteriormente, é citada em “Arte Inglesa”, o que o configura como matriz de criação. Em trecho destacado por Mário com traço à margem, a grafite, escreve Cheney que a pintura inglesa “for a century and a half after the Restoration was a *class* art, designed exclusively [...] for the peerage and squirearchy.”³⁷⁹ Curioso notar como a rasura a respeito do rosto de Carlitos, em “Arte Inglesa”, reitera a artificialidade dessa pintura comprometida com a representação de uma classe. Os termos usados na rasura para caracterizar essa cara, tais como “brasão artificial” e “lívida”, denotam distanciamento aristocrático, e soam contrastantes com a avaliação da máscara chapliniana em “Caras”, artigo de 1934, no qual ela é considerada “criação genial”³⁸⁰ e elogiada por sua imobilidade artística e por seu equilíbrio entre fantasia e verossimilhança, trágico e cômico. A rasura em “Arte Inglesa” acena com a possibilidade de um olhar mais crítico e menos entusiasmado, por parte de Mário, em

³⁷⁵ ANDRADE, Mário. Arte Inglesa, segunda versão datiloscrita, p. 11. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁷⁶ Idem, “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: MEC, 1975, p. 178.

³⁷⁷ Ibidem, p. 178-179.

³⁷⁸ ANDRADE, Mário de. Carta a Henriqueta Lisboa, São Paulo, 1 jun. 1942. *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Ed. cit., p. 90-91.

³⁷⁹ CHENEY, Sheldon. *A world history of art*. Nova York: Viking Press, 1937, p. 759.

³⁸⁰ ANDRADE, Mário de. Caras. Datiloscrito em papel azul. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *Revista Acadêmica: Antologia*. IEB-USP.

relação à obra de Chaplin. Na referência seguinte ao diretor inglês, neste ensaio, Mário explicita algumas reservas.

Apesar de, nesse trecho, considerar Chaplin “o gênio artístico talvez mais contemporâneo da época atual”, o reconhecimento dessa genialidade arrefece, à medida que sua decepção com o cinema, e suas restrições à figura do criador de Carlitos, manifestam-se no decorrer da argumentação. Logo após o elogio ao diretor de *Tempos modernos*, Mário pergunta, a respeito do cinema: “Arte do futuro? Talvez antes arte de decadência...” Reconhece que Chaplin “percebeu como ninguém a funcionalidade artística do cinema, a sua funcionalidade interessada”, trocando, na segunda versão e no texto divulgado na *Folha da Manhã*, “interessada” por “popular”. Embora reconheça o “significado das suas obras grandes”, constata que “Carlito ainda é o riso, ainda é a gargalhada, ainda é o passado porque em geral os que apontam o futuro não sabem rir.” Apesar de ter compreendido “melhor do que ninguém a eficiência coletiva e popular, moderníssima do cinema” (alterado na segunda versão e na publicação na *Folha da Manhã* para “eficiência coletiva, atualíssima, do cinema”) e ter oferecido

“verdades elementares [...] que podem tingir as multidões, Carlito persegue essas verdades mais pela assuada que pelo senso moral e social da existência, deixando os corações gosados, na inatividade de uma recusa cumprida. Quando as recusas ainda estão por se cumprir”³⁸¹

Atenho-me, nessa passagem, às rasuras e alterações que considero relevantes para a discussão a respeito da mudança na visada crítica de Mário de Andrade sobre a produção de Chaplin, e de sua possível relação com o contexto histórico. No último trecho do ensaio, transcrito acima, a expressão “senso moral e social da existência” está riscada e substituída por “revolta destruidora”. Na segunda versão datiloscrita, a escolha foi “crítica destruidora”, mantida na publicação de “Arte Inglesa IV”, na *Folha da Manhã*. Em “inatividade de uma recusa cumprida”, risca “de uma recusa” e escreve “da vaia”. Risca essa última rasura e escreve ao lado, novamente, “de uma recusa”. Nesse trecho do ensaio, o que se destaca é o julgamento de que o riso e a gargalhada são menos desejáveis que a veiculação de um “senso moral e social da existência”,

³⁸¹ ANDRADE, Mário de. Arte Inglesa, primeira versão datiloscrita, p. 15. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

expressão que parece referir-se a um compromisso ético e coletivo, exigido do artista e de sua obra. A rasura “revolta destruidora” radicaliza o comprometimento, sugerindo ação, enquanto que a opção do segundo datiloscrito, “crítica destruidora”, aponta para o potencial de reflexão que uma obra de arte pode suscitar.

Assim como suprime “celebrações totalitaristas das trompas”, o autor não incorpora, à segunda versão, a rasura “revolta destruidora”. A oscilação é sugestiva do quanto a censura política poderia ter influenciado as escolhas textuais do autor, talvez estabelecendo uma censura prévia, motivada pela consciência de que alguns trechos não seriam publicados, ou de que a divulgação poderia resultar em retaliação. Em carta a Moacir Werneck de Castro, de 25 de abril de 1941, Mário de Andrade comenta que pretende explicar melhor o “seu pensamento [...] a respeito de técnica [...] se acaso a censura o deixar sair, por um artigo que estou escrevendo para uma revista de moços que vai sair aqui.”³⁸² A possibilidade da interdição acompanha o processo de escrita e, por isso, configura-se um fator de relevância para lançar hipóteses sobre as rasuras e operações textuais. A demanda por uma arte que se pautasse por uma “crítica destruidora”, o que não encontra em Chaplin, revela, por sua vez, o rigor de Mário em relação ao cinema, motivado pela exigência da divulgação de uma reflexão transformadora pela obra de arte. Esse tom engajado que transparece na crítica ao diretor inglês, em “Arte Inglesa”, reflete a crescente politização no pensamento do autor que

“em 1934 [...] tem o Marxismo e o Comunismo como doutrinas válidas [...] [em 1937] inicia sua denúncia contra a guerra e contra o nazismo, desta vez percebendo claramente as causas econômicas e políticas do conflito mundial [...] Em 1938 transfere-se para o Rio, onde convive com a intelectualidade jovem que, através de revistas e movimentação política, procura aplicar convicções marxistas. Convive com Carlos Lacerda e seu grupo, até mais ou menos 1941, data em que regressa a São Paulo”³⁸³

O período no Rio de Janeiro também aguça a sua insegurança e a *mea culpa* em relação à “inatividade de uma recusa cumprida”. Nessa fase, Henriqueta Lisboa é a

³⁸² ANDRADE, Mário de. Carta a Moacir Werneck de Castro, São Paulo, 25 abr. 1941. In: CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Ed. cit., p. 172.

³⁸³ LOPEZ, Tele Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 65.

destinatária de muitas das angústias do intelectual. Em carta de 16 de abril de 1940, lamenta os “vários amigos presos, não sei onde param, do que precisam, como estão e meu coração se despedaça”. Os “abatimentos prolongados” são compensados, como declara na mesma carta, por “alegrias terríveis, violentas explosões de gozo de viver”, seguidas pela “insatisfação”, “consciência viva que procedo mal”, e pela “noção de um pecado ‘fino e grosso’, uma espécie daquele pecado das Noruegas que se quiseram neutras...”³⁸⁴. À culpa moral, soma-se o “pecado” político da neutralidade, em tempos de recusas que “ainda estão por se cumprir”. Moacir Werneck de Castro, um dos jovens intelectuais do Rio com quem o escritor conviveu, considera que Mário

“preferiria ter sido outro, capaz de um engajamento temerário, desafiando prisão ou outras sanções. Por isso o nosso ‘caso’ [seu e de Carlos Lacerda] lhe dava que pensar, estimulava-o a procurar formas compatíveis de participação.”³⁸⁵

Quando escreve “Arte Inglesa”, em 1942, já está de volta a São Paulo, e o clima opressor do Estado Novo perdura. As restrições à gargalhada de Carlitos, no ensaio, decorrem dessa busca, na trajetória de Mário de Andrade, por “formas compatíveis de participação”, estando ele consciente da parcialidade e dos limites das possibilidades de recusa ao regime. Coincidentemente, na sua avaliação de *O grande ditador*, o conteúdo e as rasuras do texto em processo acenam com as marcas desse tempo histórico. Mário arremata a sua apreciação, julgando que a prova final do “sentido decadente” da obra de Chaplin seria o desfecho do filme, no qual a personagem Carlitos teria defendido a democracia “num discurso de lugares-comuns que tem todos os aspectos de um panegírico.”³⁸⁶, como afirma na primeira versão. Nesse documento, risca “de lugares-comuns”. A segunda versão acata a supressão, assim como “Arte Inglesa IV”, publicação na *Folha da Manhã*. A conclusão de Mário a respeito do discurso de Carlitos em *O grande ditador* é que

“Talvez sem querer, o que Carlito defendeu mas foi uma Inglaterra ainda vitoriana. E não é possível imaginar que a própria Inglaterra,

³⁸⁴ ANDRADE, Mário de. Carta a Henriqueta Lisboa, Rio de Janeiro, 16 abr. 1940. *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Ed. cit., p. 7-8.

³⁸⁵ CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Ed. cit., p. 78.

³⁸⁶ ANDRADE, Mário de. Arte Inglesa, primeira versão datiloscrita, p. 15. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

sempre, em seu conservadorismo, tão flexível às realidades do mundo, volte no futuro a esse passado que Carlito defendeu.”³⁸⁷

O trecho transcrito acima foi retirado da segunda versão datiloscrita. Na primeira versão, apresenta diferenças, mas as rasuras já apontam para o conteúdo conforme datilografado na versão seguinte, como no acréscimo de “Talvez sem querer”, antes de “Carlito defendeu [...]”.

Se em relação a Chaplin, em “Arte Inglesa”, Mário mostra-se reticente, o mesmo não se dá quando o foco de sua avaliação é o documentarismo inglês. A primeira versão testemunha um exemplo do entusiasmo do autor diante do movimento, em trecho riscado por traço de supressão, acatada a partir da segunda versão. Nessa passagem, Mário datilografa, de forma truncada que

“Esse ideal de Constable como de Seymour-Haden e do paisagista de Egdon Heath, de revelar humanamente a grave doçura a doçura grave e a humanidade da vida rural inglesa, é também o \$\$\$ em que pode se expandir em nossos dias com grandeza universalmente reconhecida como incomparável, o cinema inglês: o filme documental.”³⁸⁸

A expressão “humanamente a grave doçura” está coberta por cifrões datilografados. Na segunda versão, substitui-se “e do paisagista de Egdon Heath” por “Gustav Holst na música”, e acrescenta-se “na cor” a “Constable”, e “no desenho” a Seymour-Haden. Nessa versão posterior, Mário de Andrade organiza a parte do texto na qual menciona o cinema inglês:

“Esse ideal de Constable na cor, Seymour-Haden no desenho, Gustav Holst na música, de revelar a doçura grave e a humanidade da vida rural inglesa, é que permitiu ao cinema inglês nos dar a única contribuição em que ele é reconhecido como incomparável.”³⁸⁹

³⁸⁷ ANDRADE, Mário. *Arte Inglesa*, segunda versão datiloscrita, p. 16. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁸⁸ Idem. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, p. 16. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁸⁹ Idem. *Arte Inglesa*, segunda versão datiloscrita, p. 19. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

A contribuição singular do cinema inglês é nomeada pelo autor desde a primeira versão de “Arte Inglesa”: trata-se do “movimento neo-realista do filme documental”, cuja “ideologia trabalhista dirige o sentido social permanente dos seus filmes”, tais como *Song of Ceylon* (1934, Basil Wright) e *Coal face* (1935, Alberto Cavalcanti). Além desse aspecto, Mário reconhece nas imagens desses documentários a “satisfação da ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês”³⁹⁰ (a rasura a grafite acrescenta “sua” à “ilha”), em filmes como *Drifters* (1929, John Grierson), *The voice of Britain* (1935, Stuart Legg) e *Night mail* (1936, Harry Watt e Basil Wright). A primeira característica percebida por Mário, a “ideologia trabalhista”, deve ter lhe chamado a atenção devido à mencionada politização do seu discurso sobre arte. Mário de Andrade cita o diretor John Grierson, que tem o seu percurso marcado pela preocupação com questões sociais, como nos contam Jack C. Ellis e Betsy A. MacLane, em *A new history of documentary film*: “[Grierson] was strongly influenced from an early age by the Scottish labor movement [...]”. Em 1927, na Inglaterra, Grierson aproxima-se de Stephen Tallents, Secretário do Empire Marketing Board, “established in 1926 to promote the marketing of products of the British Empire and [...] to substitute for the decaying military and political ties of empire the economical ones of a commonwealth of nations.” Tallents teria visto no cinema um “valuable tool in this unique new governmental public relations endeavor”³⁹¹. *Drifters*, filme citado por Mário, é um “short feature in length [dealing] with herring fishing in the North Sea”³⁹², resultado do trabalho de Grierson no Empire Marketing Board. Dessa maneira, se o assunto do filme não deixa de espelhar a “ideologia trabalhista” e o “sentido social” percebidos por Mário, a sua vinculação a uma instituição comprometida com o comércio e laços exteriores, exemplifica também, a Inglaterra “insulada, eternamente colonizadora e comercial”³⁹³, descrita em outra passagem. Mário cita ainda, nesse momento de “Arte Inglesa”, “o movimento da G.P.O. e os que dele se destacaram”. GPO refere-se ao “General Post Office”, “a vast enterprise [that] handled not only the mail but the telephone, wireless broadcasting, a saving bank, and a whole host of government services.” Até 1937, Grierson trabalha, junto a outros diretores, na GPO Film Unit, “designed to increase respect for the work of the GPO by the population at

³⁹⁰ ANDRADE, Mário de. primeira versão datiloscrita, p. 19. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁹¹ ELLIS, Jack C. e MACLANE, Betsy A. *A new history of documentary film*. In: <http://books.google.com.br>, p. 59.

³⁹² Ibidem, p. 60.

³⁹³ ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 178.

large and by the workers themselves [...] [and] to stress the fact that the post office services provided the means of modern communication.”³⁹⁴ *Night mail, Song of Ceylon e Coal face* são filmes da GPO.

Mário reconhece nas imagens dos filmes do movimento documental inglês, o ideal plástico de Constable e Seymour-Haden. Tanto as telas ou desenhos desses artistas plásticos, quanto os enquadramentos dos diretores da escola documentarista, revelariam “a doçura grave e a humanidade da vida rural inglesa”. Na primeira versão, Mário reconhece nas imagens de cinema, o ideal plástico desses artistas. Na segunda, o autor especifica que se trata do ideal de Constable na cor, e de Seymour-Haden no desenho. As possibilidades de aproximações, sugeridas nesse trecho do ensaio, entre as telas desses artistas e o cinema documental ampliam-se, ao nos voltarmos para as passagens sobre sua pintura ou desenho no próprio ensaio ou em *A world history of art* (MA-BMA: E/3/c/70), de Sheldon Cheney, livro que, por apresentar várias partes destacadas a grafite, semelhantes a passagens de “Arte Inglesa”, constituiu-se provável matriz para a escrita do ensaio. Acredito que a relação entre as duas artes, nesse trecho do texto que focaliza o cinema documental, efetua-se também pelo que, tanto a pintura, como as imagens dos documentários, possuíam, na interpretação de Mário, de representação realista e latência poética, simultaneamente.

Segundo o escritor, o cinema inglês teria criado o “movimento *neo-realista* do filme *documental*” (grifos meus), ao aconselhar-se com o “racionalismo ingênito da raça”³⁹⁵, que em outra passagem Mário interpreta como resultado do “senso prático, tão apegado à inteligência lógica e também ao senso-comum”³⁹⁶ do povo da Inglaterra. As palavras em itálico reforçam o comprometimento dessas imagens de cinema com o registro fiel da realidade, em consonância com a inteligência lógica do inglês e sua consequente busca pela representação naturalista nas artes. Por esse ângulo, as pinturas de Constable e o filme documental inglês também se assemelhariam. Em outro trecho de “Arte Inglesa”, o pintor é considerado um artista representativo do “naturalismo [...] que buscou a pintura paisagística”³⁹⁷, decorrente, na argumentação de Mário de Andrade, do “apego da arte inglesa à inteligência consciente”. A esse respeito, o escritor pondera que

³⁹⁴ ELLIS Jack C. e MACLANE Betsy, *A new history of documentary film*. In: <http://books.google.com.br>, p. 62.

³⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, p. 17. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

³⁹⁶ Idem. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 176.

³⁹⁷ Ibidem, p. 195.

“na plástica assim que as artes contemporâneas se divorciaram do assunto e do seu público com os vários cubismos e purismos, dissolvida paradisiacamente na pesquisa estética, a Inglaterra perdeu qualquer importância coletiva.”³⁹⁸

O ideal de representação mimética da realidade, preconizado pela “inteligência lógica”, que Mário atribui à psicologia do inglês, perde o seu sentido, com o novo modelo de representação defendido pelas vanguardas: “com a plástica moderna, a Inglaterra não pode mais concorrer à vida universal com um Turner, um Whistler [...] e um Constable [...]”³⁹⁹. Ainda nesse parágrafo, a propósito do apego da plástica inglesa ao naturalismo, Mário cita Sheldon Cheney que “conclui numa síntese lapidar: ‘England’s serious art is of the camera-eye and the brain [...]’”⁴⁰⁰. A declaração de Cheney foi retirada do seu livro *A world history of art* (MA-BMA: E/3/c/70). O trecho citado em “Arte Inglesa” foi assinalado por Mário, com traços duplos, escritos a grafite. A expressão “camera-eye”, aludindo à fidelidade do registro fotográfico ou cinematográfico, é usada por Cheney para ilustrar o naturalismo plástico da pintura inglesa do século XIX. Em “Arte Inglesa”, a citação parece antecipar a associação que será posteriormente efetuada, entre cinema documental e artes plásticas. Enquanto Cheney recorre, nessa passagem citada no ensaio, a uma metáfora de cinema para pensar a pintura, Mário lança mão de uma imagem de pintura para descrever uma imagem de cinema. No filme documental inglês reconheceu uma atualização dessa tendência mimética da arte do país, um “neo-realismo” encontrado, quase como uma vocação nacional, no momento em que o cinema inglês se aconselha com o “racionalismo ingênito da raça”. Georges Sadoul observa que essa tendência já estaria presente nos filmes ingleses desde o início do século XX, marcadas por “um certo realismo social”. Cita, como exemplos, *Crueldades em alto mar* e *Explosión de grisú*, filmes nos quais Alfred Collins denuncia maus tratos aos marinheiros e o drama da vida dos mineiros e *Recolectores de lúpulo*, documentário de Hepworth. Segundo Sadoul, “este gusto por el realismo [...] esta tendencia hacia los temas sociales [...] [que] caracterizan al cine inglés de 1902 [...] después de 1930, tendrá rasgos análogos cuando

³⁹⁸ ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 192.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 193.

⁴⁰⁰ CHENEY, Sheldon apud ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 193.

los esfuerzos de los documentaristas contribuyan a su renacimiento”. Esse “realismo naturalista que pinta al pueblo y los obreros e elige sobre todo sus héroes entre los delincuentes e los bandidos.” é decorrente, segundo o historiador de cinema, da “permanencia de ciertas tradiciones nacionales em Gran Bretaña”.⁴⁰¹

Em relação a Constable, cujo ideal de representação paisagística naturalista Mário vê espelhado nas imagens do documentarismo inglês, há também várias passagens assinaladas, nesse livro de Cheney, que parecem reverberar em opiniões externadas em “Arte Inglesa”, e auxiliam a entender a aproximação entre as telas de paisagens e as imagens campestres, litorâneas e de estações ferroviárias, registradas nos documentários citados por Mário. Em parágrafo destacado pelo autor, à margem, com um “x” escrito a grafite, Cheney observa que Constable “dwells with loving care upon every least detail of the picturesque countryside”⁴⁰², enquanto em “Arte Inglesa”, Mário enxerga na tela *The Haywain* (reproduzida no livro de Cheney), o “cuidado miniaturístico do pormenor” e o “realismo impressionante”⁴⁰³ do pintor. No mesmo parágrafo destacado por Mário em *A world history of art*, após focar o cuidado com a minúcia na pintura de Constable, Cheney não deixa de ressaltar que o artista teria “enough of genius to convey [the] atmosphere and spirit”⁴⁰⁴ das paisagens tipicamente inglesas, e que

“He sticks to the topographic truth – he would not be essentially British if he greatly violated it – but he had an eye for the large effect of storm, of light-and-shade movement under scurrying clouds, of contrasted dark woods and sunny open fields.”⁴⁰⁵

Em “Arte Inglesa”, de forma semelhante, Mário sublinha que, ao realismo de Constable alia-se “inesperadamente um senso vigoroso da psicologia paisagista, na descrição de ventos, de efeitos de sol, nuvens carregadas, tempestades.”⁴⁰⁶ A filiação do Impressionismo a Constable, que reforça a sua capacidade de representação fiel da realidade, em seus efeitos de luz e cor, aparece em frase do texto de Cheney, destacada por Mário com traços duplos, escritos à margem. Cheney escreve, nessa passagem, que

⁴⁰¹ SADOUL, Georges. *Historia del cine*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1960, v. 1, p. 50-51.

⁴⁰² CHENEY, Sheldon. *A world history of art*. Ed. cit., p. 781.

⁴⁰³ ANDRADE, “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 195.

⁴⁰⁴ CHENEY, op. cit., p. 781.

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 781-782.

⁴⁰⁶ ANDRADE, op. cit., p. 195.

“Constable was one of the earliest artists to insist that landscapes be painted from nature, and his storm pictures are perhaps the earliest to warrant the name ‘impressions’”⁴⁰⁷. Em “Arte Inglesa”, Mário afirma que o pintor seria um “colorista admirável”, cuja influência estendeu-se aos “paisagistas românticos, ao mesmo tempo que as suas idéias e o mais sutil da sua maneira foram retomados pelo Impressionismo.”⁴⁰⁸

Em *O olho interminável: cinema e pintura*, Jacques Aumont afirma que os espectadores das vistas Lumière deslumbravam-se, na verdade, com a “profusão de efeitos de realidade”. Procurando na pintura uma equivalência, Aumont a identifica no “caráter acabado do detalhe”, na “precisão” e na “impecabilidade” que caracterizaram o “valor pictórico”⁴⁰⁹ do século XIX, mas não apenas desse, identificando em “pintores tão importantes e tão diferentes quanto Poussin, Velázquez ou Chardin, entre muitos outros”, os esforços para “mostrar o tremor nas folhas, ou a atmosfera dos fins de tarde, ou o brilho tranquilo dos objetos cotidianos.”⁴¹⁰ Em passagem subsequente, Aumont cita Constable como representante desse “esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidio e qualquer”, decorrente de “uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência.”⁴¹¹ O cinema não deixa de concretizar esse ideal de cópia do real. Mas, por outro lado, trabalha a imagem plasticamente, através do uso da luz como recurso para moldar a imagem e criar contrastes, e dos enquadramentos.

Embora naturalisticamente pintada, a paisagem de Constable, de acordo com Mário de Andrade, possuiria uma psicologia. De forma semelhante, a imagem do documentário inglês, comparada ao ideal plástico do pintor, embora decorrente de um senso racional de observação e representação, conseguiria “revelar a doçura grave e a humanidade da vida rural inglesa” (grifo meu) e a “satisfação da ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês”⁴¹². Esse segundo aspecto, Mário localiza nos desenhos de Seymour-Haden. Afirma que “as águas-fortes milhoreas de Seymour-Haden revelam a paisagem inglesa, por assim dizer, na

⁴⁰⁷ CHENEY, Sheldon. *A world history of art*. Ed. cit., p. 782.

⁴⁰⁸ ANDRADE, “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit. p. 195.

⁴⁰⁹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.33.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.34.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 51.

⁴¹² ANDRADE, Mário de. *Arte Inglesa*, primeira versão datiloscrita, p. 17. Arquivo Mário de Andrade. Manuscritos MA: *O baile das quatro artes*. IEB-USP.

intimidade”⁴¹³ e que nas “suas manchas negras nucleando a distribuição do branco e preto na prancha, ele é mestre em segredar o que a paisagem tem de mais humano, mestre dessas terras de ninguém”⁴¹⁴. Afirma ainda que certas gravuras do desenhista despertam “em um russo como [em] um brasileiro [...] o *longing* pelas suas terras rústicas.”⁴¹⁵

Há nas críticas aos documentários, na biblioteca do escritor, exemplos do reconhecimento da poesia encontrada no realismo das imagens, e no caso dos filmes ingleses, a constatação do potencial das mesmas em ilustrar o típico da paisagem do país. Em 1934, a revista *Le Mois*, no número 43, de julho/agosto, publica uma resenha do *O homem de Aran*, de Robert Flaherty. Elogia no filme a naturalidade e espontaneidade (“Pas d’étoiles de Hollywood, pas de trucs, et presque pas de sujet”), assim como os “admirables acteurs” encontrados “parmi les pêcheurs d’Aran” e a “épopée” de suas vidas cotidianas⁴¹⁶. Defende a beleza das imagens que transcenderiam o mero registro: “D’aucuns seront tentés d’appeler ce film documentaire. [...] mais c’est beaucoup plus qu’un document.” Isso porque as fotografias do cotidiano dos moradores da ilha comportariam “une telle beauté que le seul regret que l’on emporte de cette heureuse sirée est de ne pas avoir pu les contempler plus à loisir.”⁴¹⁷

A questão da nacionalidade aparece dois anos antes, no livro *Cinema: ieri e oggi* (MA-BMA: E/3/f/11; MA-MMA-48-5452), de 1932, no qual Ettore Margadonna distingue o potencial narrativo como um dos traços definidores de uma nacionalidade inglesa: considera que a nação ofereceria ao cinema “le più propizie condizioni di sviluppo”, devido à “mirabile tradizione dell’arte narrativa e teatrale inglese”, e também à “vita avventurosa di un popolo di esploratori e di marinai”. Margadonna surpreende-se com o fato de que “nella nazione marinara per eccellenza il cinema non sa scoprire il più banale motivo per celebrare la quotidiana avventura del mare, la fatica dei porti, il lavoro di questo popolo che regna dovunque”. Reconhece em *Drifters*, “splendido documentario sulla pesca atlantica delle aringhe”, um exemplo de tratamento bem realizado, pelo cinema, da “epopea oceanica”⁴¹⁸ inglesa. Em *O cinema e sua influência na vida moderna* (MA-BMA: 12º/6/III/d), publicação da conferência de Aníbal Machado, proferida pelo escritor em 6 de fevereiro de 1941, no auditório da Associação

⁴¹³ ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. Ed. cit., p. 195.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 195-196.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 196.

⁴¹⁶ s/a. Le film des îles Aran. *Le Mois*, Paris, nº 43, jul./ago. 1934, p. 228-229.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 229.

⁴¹⁸ MARGADONNA, Ettore. M. *Cinema: ieri e oggi*. Milão: Editoriale Domus, 1932, p.184.

Brasileira de Imprensa, a qual compareceram “personalidades destacadas dos círculos intelectuais [...] o sr. Carlos Drummond de Andrade [...] Mário de Andrade [...] Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz [...], Raul Bopp [...]”⁴¹⁹, relata o autor que o princípio de expor “os fatos e as formas em movimento na sua objetividade impessoal e no seu máximo de expressividade” vinha sendo praticado na Inglaterra “por um grupo de cineastas de talento”. Cita como exemplos dessas produções *Vozes de Ceilão* e *Nanuk, o esquimó*, “obra prima no gênero”, “verdadeira epopéia das zonas árticas”. Segundo Machado, “Flaherty, como Van Dyke, como Ivis Jorens, são mestres desse gênero de cinema”⁴²⁰. Na opinião de Machado, salientam-se a conjugação entre objetividade e expressividade da imagem e a idéia do documentário como epopéia, saga de um povo. Embora não partilhe dessa opinião de Aníbal Machado, Mário não deixa de recorrer à imagem do viajante inglês, fatigado e saudoso da paisagem de sua ilha e do recato de seu lar. Essa possível psicologia do inglês irá nortear a leitura de Mário de Andrade sobre a arte inglesa e mesmo influencia sua interpretação do cinema documentário do país que, segundo ele, irá oferecer paisagens tributárias das pinturas de Constable e dos desenhos de Seymour-Haden, no que estes plasmaram de típico a esse povo.

⁴¹⁹ s/a. “Ambiente”. In: MACHADO, Aníbal. *O cinema e sua influência na vida moderna*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, p. 9.

⁴²⁰ MACHADO, op. cit., p. 30.

6. O cinema na *Paulicéia desvairada* e Carlitos-foliões no “Carnaval Carioca”

Referências ao cinema frequentam a poesia de Mário de Andrade desde *Paulicéia desvairada* (1922), livro que tem na cidade de São Paulo o seu mote. Em “A escalada”, por exemplo, a dicção lírica alinha-se ao olhar desencantado da obra, sugerindo uma ambiência de arrivismo, na qual aqueles que desejam chegar no “píncaro mais alto” de uma “São Paulo [que] é trono”, teriam que enfrentar “as imensidões das escadarias”. O topo desse alpinismo social torna-se uma aspiração sempre renovada, pois “não há ponto final no morro das ambições.” Nessa escalada, “as bebedeiras do vinho dos aplaudires” sugerem bajulações, e “empurrões dos braços em segredo” remetem a ações ilegítimas. O poeta sentencia: “Principiarás escravo, irás a Chico-Rei!”, apontando para possibilidades de ascensão sócio-econômica. A palavra “empurrões”, citada na segunda estrofe, repercute em um outro verso, no momento que o cinema entra em foco: “(Há fita de série no Colombo,/O Empurrão na Escuridão. Film nacional.)”⁴²¹ A expressão “fita de série”, que denomina o filme em episódios, cujos desfechos em aberto, “ganchos”, preparam o espectador para a continuidade da trama, na produção seguinte, sugerem situações em suspenso. Essa fita de circunstâncias não resolvidas é um “Film nacional”, híbrido de estrangeirismo e do adjetivo que o nacionaliza, e que circunscreve a terras brasileiras a ação dessa trama. As escolhas que compõem esses versos sobre cinema ecoam a crítica às “escaladas”, metáfora dos esforços por se destacar em São Paulo, e se coadunam com a visada negativa lançada sobre a metrópole, espaço de ganância (“não há ponto final no morro das ambições”) e ações suspeitas (“empurrões dos braços em segredo”, “O Empurrão na Escuridão”).

Outra referência ao cinema, em *Paulicéia desvairada*, que se articula à desconfiança em relação à grande cidade, encontra-se no poema “Ode ao burguês”, no qual, em meio às invectivas lançadas, Mário reserva espaço para sentenciar: “Morte ao burguês-mensal!/Ao burguês-cinema! Ao burguês-tílburi!”⁴²² A segunda expressão, caso invertida para “cinema burguês”, propõe uma pergunta: haveria, para Mário de Andrade, um cinema identificado com os valores burgueses, desenvolvidos na metrópole moderna, espaço de afirmação dessa classe?

⁴²¹ ANDRADE, Mário de. “A escalada”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 84.

⁴²² Idem, “Ode ao burguês”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 89.

A última estrofe de “Domingo”, décimo primeiro poema do livro de 1922, é dedicada ao cinema, em versos nos quais são mencionados atores, uma sala de exibição e características dos filmes projetados, à época, em São Paulo. Todas as estrofes do poema terminam com o verso “Futilidade, civilização”, aproximando-o da visada crítica em relação à modernidade. As imagens que constituem “Domingo” são contemporâneas à época de sua escrita, o início da década de 1920. É a chamada poesia de circunstância, na qual referências prosaicas, coetâneas ao tempo do escritor, são incorporadas ao texto. No livro de 1922, nomes de estabelecimentos comerciais e de atores do cinema mudo, são alguns exemplos dessa poesia marcada pelo presente de quem a escreve. O esclarecimento dos dados de época faculta recuperar e aprofundar o significado dessas imagens, e lançar hipóteses a respeito do emprego das mesmas, inclusive no que concerne ao cinema.

Procuro, neste capítulo, investigar as imagens poéticas na estrofe que focaliza cinema, em “Domingo”. Recorro aos textos sobre a sétima arte, compulsados na biblioteca do escritor, como suporte à análise dessas referências, considerando que a sedimentação do conhecimento sobre o assunto talvez tenha repercutido na maneira como essas referências são tematizadas e formalizadas no poema. As leituras empreendidas por Mário de Andrade, contendo julgamentos críticos sobre cinema e discussões sobre sua linguagem, algumas anotadas pelo leitor brasileiro, não se constituem matrizes diretas para a sua criação poética. Entretanto, são documentos que fazem conhecer o fermento de um processo de aquisição de informações e de constituição de juízos críticos que poderiam, por sua vez, ter inoculado a poesia do autor. A partir dessa mesma perspectiva, lanço mão das críticas de filmes escritas por ele, sempre que esse material ampliar a interpretação da estrofe em discussão.

Após a análise de “Domingo”, volto-me para a referência à personagem Carlitos, em um dos versos do poema “Carnaval carioca”, do livro *Clã do jabuti* (1927). O poema é resultante da inimaginável “prodigalidade de sons, luzes, cores, perfumes, pândegas, alegria”⁴²³, observados por Mário como folião do carnaval no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1923. O entendimento dessa inserção também é favorecido por suas opiniões a respeito de Chaplin, divulgadas em periódicos.

⁴²³ ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 84.

“Domingo”: a missa, o futebol, o corso e o cinema

“Domingo”, décimo primeiro poema de *Paulicéia desvairada*, é composto por 34 versos, distribuídos em quatro estrofes, cada qual tendo como foco uma atividade dominical da cidade: uma missa em Santa Cecília, uma partida de futebol no Jardim América, o corso carnavalesco, e sessões de cinema. Transcrevo o poema:

“Domingo

Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos...
Tantos telegrafos sem fio!
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no ‘Confiteor’ ... Contrastar!
- Futilidade, civilização...

Hoje quem joga?... O Paulistano.
Para o Jardim América das rosas e dos ponta-pés!
Friedenreich fez goal! Corner! Que juiz!
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...
E o meu xará maravilhoso!...
- Futilidade, civilização...

Mornamente em gasolinas... Trinta e cinco contos!
Tens dez milréis? Vamos ao corso...
E filar cigarros a quinzena inteira...
Ir ao corso é lei. Viste Marília?
E Filis? Que vestido: pele só!
Automóveis fechados... Figuras imóveis...
O bocejo do luxo... Enterro.
E também as famílias dominicais por atacado,
entre os convenientes perenemente...
- Futilidade, civilização.

Central. Drama de adultério.
 A Bertini arranca os cabelos e morre.
 Fugas... Tiros... Tom Mix!
 Amanhã fita alemã... de beijos...
 As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...
 As romas de Petrônio...
 E o leito virginal... Tudo azul e branco!
 Descansar... Os anjos... Imaculado!
 As meninas sonham masculinidades...
 Futilidade, civilização.”⁴²⁴

Antes de deter-me na última estrofe, descrevo brevemente as anteriores, nas quais acredito encontrar um denominador comum que, por sua vez, recorre nos poemas que compõem *Paulicéia Desvairada*: o já aludido olhar crítico sobre São Paulo. Esse tom, muitas vezes, reveste-se de ironia, como na primeira estrofe de “Domingo”, na qual se descreve um ofício religioso na Igreja de Santa Cecília. As expressões usadas por Mário de Andrade pouco têm relação com a religiosidade: as missas são “de chegar tarde”, e os olhares, “acrobáticos”, não se dirigem ao altar, e se traduzem em “telégrafos sem fio” (índice de modernidade que desponta no poema). Esse aspecto foi observado por Telê Ancona Lopez, ao considerar as “missas de chegar tarde” como ilustração “da visão burguesa do Cristianismo que o apequena em aparências.”⁴²⁵ A crítica à religiosidade de ostentação, ou o uso de termos religiosos deslocados para um contexto com o qual, em tese, não se coadunariam, manifesta-se em outros poemas do livro. Em “A escalada”, Mário aproxima o empenho em ascender socialmente a uma *via-crucis*, nos versos que utilizam expressões pertencentes à fé cristã para metaforizar a cobiça: “Estas cruces, estas crucificações da honra!.../-Não há ponto final no morro das ambições. [...]/-Queres te assentar no píncaro mais alto? Catedral?...”⁴²⁶ Em “Ode ao burguês”, a religiosidade de fachada é referendada nos versos: “Morte ao burguês de gíolhos,/Cheirando a religião e que não crê em Deus!”⁴²⁷ Contraditoriamente de joelhos em um genuflexório, ou subindo “ladeiras sem conto”, como quem paga uma promessa, arrivista ou burguês, esses personagens típicos das grandes cidades deformam a autêntica religiosidade, na visão do poeta, pois têm em mira uma crucificação da honra.

⁴²⁴ ANDRADE, Mário de. “Domingo”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 91.

⁴²⁵ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Dua Cidades, 1972, p. 40.

⁴²⁶ ANDRADE, Mário de. “A escalada”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 84.

⁴²⁷ Idem, “Ode ao burguês”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 89.

Confrontado a esses poemas, nos quais o exercício da religiosidade encontra-se deturpado, *Paulicéia desvairada* apresenta “Religião”, uma definição da verdadeira fé católica. Nesse décimo nono poema do livro são reforçadas a “importância da humildade e a intolerância para com os cismas e o aparato do culto”, assim como se critica “Benedito Calixto, como representação da pompa exterior nos versos ‘Catolicismo! Sem pinturas de Calixto!...’”⁴²⁸

A religiosidade dominical da Paulicéia civilizada, exercida sob o signo da futilidade, no poema “Domingo”, insere-se nesse contraste, recorrente no livro, entre catolicismo autêntico e ornamental, que por sua vez, reverbera o tom de crítica à superficialidade da metrópole. A adversativa “mas”, que inicia o verso seis desse poema, somada à exclamação final “Contrastar!”, do sétimo, contrapõem ao desfile de corpos lavados e vestidos de rendas, em Santa Cecília, duas imagens caras à liturgia católica: Jesus no deserto e o *Confiteor*. A primeira refere-se aos quarenta dias que Jesus viveu no deserto antes de iniciar sua pregação. Reporta-se à idéia de recolhimento, privações e superação de tentações. Já a segunda diz respeito à oração da liturgia católica na qual sacerdote e fiéis se reconhecem como pecadores diante de Deus (a frase “mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa” sendo parte dessa prece). É bastante elucidativo das intenções do poeta contrapor a superficialidade da multidão de fiéis de Santa Cecília, marcada pelo desfile de “rendas” (atente-se, aliás, para a duplicidade desta palavra: tecido e rendimento) às duas imagens relacionadas à ascese e moral cristãs. Revela-se, nessa passagem de “Domingo”, o “sentido de compromisso” de Mário de Andrade, que compreende que “teoria e a prática cristãs haviam-se tornado duas realidades completamente diferentes da doutrina de Cristo, pois a primeira se transformara numa interpretação facciosa e a segunda, numa distorção.”⁴²⁹ Levando em consideração essa visada desencantada em relação à frivolidade de certa prática religiosa, constante nos poemas da *Paulicéia desvairada*, não parece acaso o fato da missa em Santa Cecília iniciar um poema que versa a respeito de diversões dominicais de uma cidade grande.

Alguns versos do poema apontam para a formação cosmopolita da cidade de São Paulo: a diva do cinema italiano Francesca Bertini, o mocinho de *western* Tom Mix e as “fitas alemãs de beijos”. A presença estrangeira, a propósito, comparece em outras partes do livro, nos quais Mário de Andrade procura definir a sua cidade nos versos

⁴²⁸ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Ed. cit., p.42.

⁴²⁹ *Ibidem*, p.12.

“Perfumes de Paris... Arys!” e “Galicismo a berrar nos desertos da América”⁴³⁰, em “Inspiração”; e em “Minha Londres das neblinas finas...”⁴³¹, em “Paisagem nº 1”. Acerca da origem européia no futebol, em “Domingo”, afirma o historiador Bernardo Borges Buarque de Hollanda que o esporte, para Mário de Andrade, “significava mais uma moda fútil entre as inúmeras que aportavam da Europa”, e que o poeta, apesar de captar “a empolgação dos que assistem a uma partida [...] não deixa de realçar a violência e o traço elitista do esporte, permeado de expressões estrangeiras.”⁴³² Informações sobre o caráter de classe do início do futebol talvez expliquem a etiqueta de “futilidade” que Mário não deixa de atribuir a ele, apesar de apreciá-lo:

“Praticado a princípio nos ambientes fechados dos chamados clubes elegantes de São Paulo e do Rio de Janeiro, sobretudo os que congregavam colônias estrangeiras, não demorou para que o jogo se difundisse nas várzeas. O futebol, de qualquer maneira, custou a se popularizar. Clubes como América, Fluminense, Rio Cricket, Germania, Paulistano e São Paulo Athletic, que participaram dos campeonatos principais das duas cidades, tinham entre seus jogadores apenas filhos de boas famílias, com título de doutor e pele invariavelmente branca.”⁴³³

Porém, não há repúdio absoluto à sua prática em “Domingo”. Os versos “Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô.../E o meu xará maravilhoso!...” enunciam a identificação com o esporte não apenas pelo eu-lírico, mas pelo próprio Mário de Andrade (escritor) que se insinua no verso “E o meu xará maravilhoso”: trata-se de Mário Andrada. Outro nome, mencionado no poema, e que merece comentário, é Friedenreich, pois constitui uma exceção aos jogadores brancos: era mestiço, filho de uma lavadeira mulata com um comerciante alemão. É quem, a propósito, faz o gol no décimo primeiro verso. O mesmo Friedenreich marca o gol em “Franzina” (“Friedenreich!/Goal!/Delírio-vinho!”⁴³⁴), poema que, segundo Marcos Antonio de Moraes, em “Mário, o futebol e um poema esquecido”, “uma vez publicado na revista italiana de São Paulo, *La Paga*,

⁴³⁰ ANDRADE, Mário de. “Inspiração”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 83.

⁴³¹ Idem, “Paisagem nº 1”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 87.

⁴³² HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. “Gols de letra”. In: *Nossa História*, ano I, nº 6, abr. 2004.

⁴³³ MARANHÃO, Carlos. “Arthur Friedenreich, El Tigre”. In: *Revista Placar*, s/p, s/d. Coleção Carlos Alberto Passos. IEB-USP.

⁴³⁴ ANDRADE, Mário de. “Franzina” apud MORAES, Marcos Antonio de. “Mário, o futebol e um poema esquecido”. In: *Letras*, nº 7, Universidade Federal de Santa Maria, 1993, p. 76.

ficará guardado entre os recortes de jornais, certamente considerado pelo autor como poema menor.”⁴³⁵

A leitura de Bernardo Borges Buarque de Hollanda, que percebe nessa estrofe de “Domingo”, a apreensão do futebol, por Mário de Andrade, como mais uma moda européia, aponta para uma das linhas de força da poesia desse livro de Mário de Andrade: a desconfiança no que se refere à modernização de São Paulo, orientada, em grande parte, pela adoção de uma cultura estrangeira. Não apenas a européia, mas também a norte-americana, como demonstra a presença do *cow-boy* na última estrofe.

Também o curso é encarado sob o ângulo da “futilidade, civilização”, na terceira estrofe do poema: “o bocejo do luxo” aponta para o tédio e a indiferença diante da ostentação de “figuras imóveis” que desfilam em “automóveis fechados”, e de Marfílias e Filis que se exibem em vestidos, de pele só, assim como as fiéis ostentam rendas na missa de Santa Cecília. Curiosamente, muitas das primeiras produções do cinema brasileiro, já a partir da primeira década do século XX, espelharam, em seus temas, as atividades dominicais descritas por Mário no poema. O levantamento empreendido por Jean-Claude Bernardet no jornal *O Estado de S. Paulo*, pesquisa que resultou no livro *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*, revela que em 17 de fevereiro de 1909, o cine Édén exibia *Curso do Botafogo no Rio*. Em 27 de fevereiro do mesmo ano, o público paulista pôde ver “inúmeras pessoas conhecidas do nosso mundo social” e o “carnaval do Brás e do Triângulo”, em *A fita de carnaval*. Nesse anúncio jornalístico, o carnaval revela-se uma oportunidade de ostentação para as elites, e o cinema, espécie de vitrine que a propaga. Os filmes de carnaval tornam-se frequentes. A cada ano, operadores “tiram” cenas que destacam “o movimento das ruas do Triângulo na terça-feira, lutas com serpentinas, lança-perfumes”, como descreve o texto sobre a fita *O carnaval de São Paulo de 1910*. O filme *Curso de carnaval na Avenida Paulista* mostrava “os cavalheiros, senhoritas e exmas. senhoras que tomaram parte nesse grandioso curso”⁴³⁶, como atesta a descrição do filme, tirado no domingo de carnaval de 1912, e lançado no cinema Bijou em 28 de fevereiro do mesmo ano. A demanda popular, seguramente, justificava a existência desses filmes, rodados em um dia e exibidos pouco tempo depois, ou mesmo no dia seguinte. Além do carnaval, o que se projetava nas telas paulistanas, com frequência, era o movimento da bola no campo. Os

⁴³⁵ MORAES, Marcos Antonio de. “Mário, o futebol e um poema esquecido”. In: *Letras*, nº 7, Universidade Federal de Santa Maria, 1993, p. 75.

⁴³⁶ BERNARDET, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1979.

anos de 1910 testemunham sete produções nacionais sobre futebol⁴³⁷. Trechos das partidas são “tirados” e prontamente exibidos, na maioria das vezes no dia seguinte, às vezes no mesmo dia, revelando a popularidade do esporte. Embora na última estrofe de “Domingo”, Mário não se refira a essas produções cinematográficas, focaliza o carnaval e o futebol nas anteriores. Citei os filmes que registraram esses espetáculos com o intuito de mostrar que o poeta elege formas de entretenimento que passam a mobilizar o interesse da população urbana.

O poeta passeia, assim, pelo domingo da Paulicéia, realizando a sua *flânerie* e acentuando, nos versos, a ociosidade de sua burguesia, composta por figuras imóveis, em automóveis, entre confetes, ou em *matches* de futebol, e em salas de cinema. Personagens que povoam uma cidade cuja modernidade desvela-se em um espaço forjado como “arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo”⁴³⁸, como observam Leo Charney e Vanessa Schwartz, na introdução à coletânea de ensaios *O cinema e a invenção da vida moderna*. Como reage o eu-lírico de “Domingo” diante dessa modernidade e suas opções de lazer? Em “Os cortejos”, terceiro poema de *Paulicéia desvairada*, Mário escreve que as cidades são horríveis, os seus olhos de poeta são ricos, e os homens neles refletidos parecem uns macacos:

“Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades. [...]
Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos.”⁴³⁹

Se, como afirma Walter Benjamin, “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”⁴⁴⁰, no caso de Mário de Andrade e sua *Paulicéia desvairada*, a descrição dos habitantes desses espaços públicos (rua, igreja, estádio ou cinema) resvala, muitas

⁴³⁷ BERNARDET, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*. Ed. cit.

⁴³⁸ CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. “Introdução”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 22.

⁴³⁹ ANDRADE, Mário de. “Os cortejos”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 84.

⁴⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 35.

vezes, para a ironia e a crítica moral e social, o que se aplica também ao cinema e suas imagens. A última estrofe de “Domingo”, dedicada ao cinema, revela o imaginário do início de uma década, povoado por divas, *cow-boys*, melodramas e filmes históricos. A estrofe em questão apresenta dois nomes de atores do cinema mudo: Francesca Bertini e Tom Mix. A primeira aparece no verso “A Bertini arranca os cabelos e morre”, e exemplifica cena de um “drama de adultério”.

Francesca Bertini foi uma das principais divas do cinema silencioso italiano. A sua popularidade no Brasil não foi pequena, tendo sido “cognominada a Regina indestronável pela imprensa paulista.”⁴⁴¹ Sua interpretação, nas décadas de 1910 e 1920, como de grande parte dos atores do cinema mudo, caracterizava-se pelo gestual exagerado “que se adaptasse ao mutismo do *écran*, capaz de exprimir nele todas as nuances, todas as riquezas, todas as emoções.”⁴⁴² Inicia sua carreira cinematográfica em *O mercador de Veneza*, de 1910, produção da “Film d’arte italiana”, responsável pela produção de “films interprétés par des stars nationales du théâtre”⁴⁴³. Essa adaptação da obra de Shakespeare para o cinema contou com “le grand acteur de théâtre Ermete Novelli entouré d’autres membres de sa compagnie auxquels vint se joindre Francesca Bertini.”⁴⁴⁴ No mesmo ano, participa de outra adaptação cinematográfica de uma peça de Shakespeare, dessa vez *Rei Lear*. Ao longo de sua carreira, Bertini atua em outras transposições de peças e romances para o cinema: *Odette* (1915), da peça de Victorien Sardou, filme que, segundo Aldo Bernardini, “offre a Francesca Bertini une excellente occasion d’affirmer ses qualités de comédienne, et de renforcer du même coup sa réputation de ‘diva’”⁴⁴⁵; *Assunta Spina* (1915), da obra de Salvatore de Giacomo; *La signora dalle camelie* (1915), de Dumas; e *Maddalena Ferat* (1920), a partir do romance de Emile Zola, filme no qual “la vie éprouvante d’une jeune femme que le souvenir d’un amour hereux, antérieur à son mariage, conduira au suicide.”⁴⁴⁶ Dentre as adaptações citadas, somente *Odette* é uma comédia. Um ano antes, em *Histoire d’un Pierrot* (1913-1914), a atriz já havia mostrado seu talento para a comicidade, mas os melodramas constituem a maioria dos seus filmes: *Nelly la gigolette* (1914), no qual

⁴⁴¹ MANFIO, Diléia Zanotto. “Paulicéia desvairada e seu presente” In: Revista do Brasil, nº 11, dez. 1990, p. 31.

⁴⁴² LANGLOIS, Henri. “Destino do cinema italiano”. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p. 31.

⁴⁴³ CAMERINI, Claudio. “Les formes italiennes du ‘divisme’: les années du muet”. In: *Le cinéma italien*. Aldo Bernardini e Jean A. Gille (direção). Paris: Éditions de Centre Pompidou, 1986, p. 61.

⁴⁴⁴ BERNARDINI, Aldo. “Trois cents films italiens (1896-1945)”. In: *Le cinéma italien*. Ed. cit., p. 191.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 207.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 214.

“l’actrice y confirma son goût pour les mélodrames appuyés”⁴⁴⁷; *Sangue blu* (1914), “histoire passionnelle d’amour et de mort construite autour de la figure de la princesse Elena”, cujo “temps fort” seria o “tango de la mort”, que ofereceu “un rôle écrit sur mesure pour Francesca Bertini”⁴⁴⁸; e *La serpe* (1919), “drame passionnel”⁴⁴⁹. Os dramas de adultério, um dos quais, nesse poema, Francesca Bertini protagoniza, eram recorrentes na produção cinematográfica italiana da época. Aldo Bernardini observa que estes “dramas morais”

“contavam histórias de amor e paixão passadas nas vivendas e salões da alta-burguesia e da aristocracia [...]. Era todo um mundo artificial de boas maneiras e paixões desenfreadas [...] onde os sentimentos e os acontecimentos mais trágicos apareciam descarnados [...] transferidos para a sugestiva dimensão do melodrama [...] sob o signo do erotismo e da morte.”⁴⁵⁰

Destaco, nos filmes de Bertini citados, as fontes literárias que os inspiraram e o fato dos atores virem do teatro. Essa procedência, aliada à necessidade de carregar os gestos para compensar a ausência de palavras, conferia à interpretação um traço teatral, sempre próximo ao exagero. Em conferência proferida em 1 de junho de 1917, Antonio Ferro elogia três das mais representativas atrizes do cinema italiano (Lyda Borelli, Francesca Bertini e Pina Menichelli), reconhecendo que “a arte das atrizes do *écran* [...] tem qualquer coisa de divino, de sagrado... Falam, sim, mas não com os lábios [...] Falam, rezam com os olhos, com os próprios cílios, com o alongar dos dedos, com as atitudes do corpo.” Impressionado, aos dezenove anos, com os gestos e olhares das divas, em meio ao “príncipe Silêncio, [...] expressão mais bela de toda arte”, o jovem conferencista pondera ser “difícil exagerar um gesto sem o tornar ridículo”, sendo necessário “dar-lhe tanta estilização, tanta beleza, para que ele seja natural no seu exagero”, que ele chega “a duvidar da existência real das grandes trágicas do animatógrafo.”⁴⁵¹ Cinco anos depois (aliás no ano da publicação da *Paulicéia*), momento em que, segundo Luís de Pina, “essa grandeza da pose [...] essa lenta

⁴⁴⁷ BERNARDINI, Aldo. “Trois cents films italiens (1896-1945)”. In: *Le cinéma italien*. Ed. cit., p. 204.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 205.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 213.

⁴⁵⁰ BERNARDINI, Aldo. “O primeiro boom do cinema italiano” In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Ed. cit., p. 58.

⁴⁵¹ FERRO, Antonio. “As grandes trágicas do silêncio”, 1 jun. 1917. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Ed. cit., p.125.

exposição do drama [...] esse artifício calculado veio a ceder lugar diante da ação, da naturalidade e do dinamismo do cinema americano”⁴⁵², o conteúdo da conferência é publicado por H. Antunes Lelo, no Rio de Janeiro, “em segunda edição antecedida por uma introdução do autor, escrita em 1922.”⁴⁵³ Nesse texto, Ferro não hesita em reavaliar as posições adotadas em 1917, e lançar críticas acerbas às atrizes, afirmando que as mesmas “conviveram tanto com as ruínas, brincaram tanto com elas, que acabaram por se fossilizar nos seus gestos repetitivos... Fazem hoje parte das ruínas da Itália.”⁴⁵⁴ Conforme nos informa Pina, os estúdios de cinema na Itália, na época, eram sugestivamente conhecidos como “teatro de pose”⁴⁵⁵. Nesse sentido, a terminologia usada para referir-se aos atores, na constituição do *divismo* italiano, é emblemática dessa herança cênica, visto que “le cinéma se hâte de reprendre la classification en vigueur dans le théâtre dramatique: [...] ‘primo attore’ [...] ‘prima donna’”⁴⁵⁶. A mudança na opinião de Antonio Ferro assinala o desgaste desse modelo de interpretação. Ainda que Francesca Bertini tenha representado um avanço em direção a uma atuação mais naturalista, o seu gestual enquadrava-se em um padrão considerado pouco apropriado à modernidade do cinema, à sua autonomia como linguagem, e ao realismo de seu registro.

A filiação do cinema italiano desse período com os palcos, o que resultava em cenas de forte apelo ao dramático e ao gestual, aventa a possibilidade de que esse traço teatral nas cenas de Francesca Bertini tenha sido percebido por Mário de Andrade e se constitua um aspecto relevante no verso “A Bertini arranca os cabelos e morre.”, no qual a atriz é apresentada em ação melodramática. O “r” do seu nome ressoa nas aliterações nos verbos que marcam o patético do ato.

Essa cena de cinema, vista por Mário e traduzida em palavras, diferencia-se, em termos formais e temáticos, do verso posterior: “Fugas... Tiros... Tom Mix!”, no qual o ator de *western* é aludido. Ao contrário do precedente, este verso sugere dinamismo e velocidade, através de palavras soltas, e da idéia de deslocamento em “Fugas” e de disparo, rapidez, em “Tiros”. O cotejo desses versos aponta para um possível contraste, na poesia de Mário de Andrade, entre um cinema tributário ao teatro, no que diz

⁴⁵² PINA, Luís de. “Esses corpos celestes”. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Ed. cit., p.108.

⁴⁵³ s/a. *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Ed. cit., p. 115.

⁴⁵⁴ FERRO, “As grandes trágicas do silêncio”, 1 jun. 1917. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Ed. cit., p. 117.

⁴⁵⁵ PINA, op. cit., p.107.

⁴⁵⁶ CAMERINI, Claudio. “Les formes italiennes du ‘divisme’: les années du muet” In : *Le cinéma italien*. Ed. cit., p. 62.

respeito ao plano fixo e à afetação dos atores; e outro, comprometido com a agilidade, o corte e a sucessão de imagens. Essa linguagem fragmentada fez parte do gênero *western* no cinema, desde Edwin Porter, diretor de *The great train robbery*, que “pensaba que un verdadero film debía explotar el movimiento, las idas e venidas de los personajes”, sendo conveniente “llevar a cabo esta dinámica de planos que mantiene en el espectador la tensión mental”, “jugando [...] con la perspectiva y con el ritmo”, rodando “al aire libre, fuera de todo entorno teatral, utilizando panorámicas, primeros planos y planos generales”⁴⁵⁷, como observam Georges-Albert Astre e Albert-Patrick Hoarau, em *El universo del western*. Porter, pioneiro do gênero, segundo os autores, “había comprendido maravillosamente que era necesario ante todo traumatizar, golpear afectivamente al espectador, y todo esto en un lapso de tiempo excepcionalmente corto.”⁴⁵⁸ Tom Mix, o *cow-boy* citado, foi “realizador, autor y estrella” de fitas de *western*, orientando o gênero “hacia lo que es [...] en su propio origen: una dramatización idealizada e moralizadora de la conquista del Oeste”⁴⁵⁹ Percebe-se que o filme de *far-west*, ambientado em espaços amplos, repletos de dinamismo, prestavam-se melhor a exemplificar os atributos de velocidade, simultaneidade e corte atribuídos ao cinema, e que o diferenciam do espaço fechado do teatro, e da cena sem cortes realizada nos palcos.

Em relação às diferenças entre cinema e teatro, Mário de Andrade deixou anotações no livro *Verso una nuova arte: il cinematografo* (MA-BMA: B/VI/c/86; MA-MMA-48-5448), de Sebastiano Arturo Luciani, publicado em 1920, notas que demonstram o seu interesse por essa questão. Recupero essas informações, anteriormente discutidas no segundo capítulo desse trabalho, tendo em vista que, tanto os trechos destacados, quanto uma das anotações de leitura, permitem esclarecer a inserção desses atores nos versos dois e três de “Domingo”. Mário de Andrade escreveu na página de ante-rosto desse livro, a grafite, as seguintes indicações autógrafas: “pg 12 –/teatro e cinema pg 11/cinema e romance pg 11/(11-12) Central 1921-Lourenço”. Em uma das passagens designadas por Mário, Luciani contrasta o teatro, “essenzialmente verbale e statico”, com o cinematógrafo, “essenzialmente visivo e dinamico”. Enquanto o primeiro “tende al movimento esteriore (il che costituisce la teatralità)”, o cinema tenderia, “con la successione rapida di innumerevoli scene ed episodi che si integrano nel tempo, a

⁴⁵⁷ ASTRE, Georges-Albert e HOARAU, Albert-Patrick. *El universo del western*. Madri: Editorial Fundamentos, 1986, p. 149.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 151.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 161.

costituire una sorta di lirismo che potremo dire visivo.”⁴⁶⁰ A poesia do cinema, segundo Luciani, estaria no encadeamento de imagens. Em outro trecho, no qual o autor volta a abordar as diferenças entre cinema e teatro, Mário deixou, também, intervenções a grafite. Nessa passagem, Luciani destaca o recurso expressivo do cinema de “alternare rapidamente scene differenti che realizzano una specie di divisionismo scenico”, impossível de ser concretizado no teatro. A partir da expressão “divisionismo scenico” (sublinhada a grafite), Mário desenha um traço, que vai até o rodapé da página, diante do qual, também a grafite, escreve “simultaneidade”. Revela-se, no pensamento do leitor brasileiro, a equivalência entre o termo escrito, conceito-chave na definição da sua poética, e a expressão cunhada por Luciani, para indicar, no cinema, a justaposição de cenas que ocorrem em espaços diferentes, e que permite, além disso, “seguire da per ogni dove un personaggio, cogliendo i suoi gesti più significativi”.⁴⁶¹

A simultaneidade é um termo presente no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia desvairada*, no momento da definição do verso harmônico. Recorrendo à linguagem musical, Mário define harmonia como “combinação de sons simultâneos” e, em seguida, conceitua o verso que ela adjectiva: “palavras [que] não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.”⁴⁶² Palavra que se destaca no verso por seu “insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM.” Cita, ainda, a simultaneidade, a propósito de poesia e música, contando que Victor Hugo, “depois de ouvir o quarteto de Rigoletto, exclamou: ‘Façam que possa combinar simultaneamente várias frases e verão de que sou capaz.’”⁴⁶³ Afirma também que diante de “um acontecimento forte, imprevisto”, o cérebro é afetado por um “tumulto desordenado de muitas idéias [...] reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra”, idéias que “não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma”, formando, assim, “pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades”⁴⁶⁴. Interessante perceber como “sucessão rapidíssima” aproxima-se de “*successione rapida* di innumerevoli scene ed episodi” (grifo meu), expressão usada por Luciani na página, indicada por Mário, de *Verso una nuova arte: il cinematografo*. A semelhança semântica sugere o passeio de Mário de Andrade pelas páginas de um livro sobre cinema e um possível

⁴⁶⁰ LUCIANI, Sebastiano Arturo. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Roma: Ausonia, 1920, p. 11.

⁴⁶¹ Ibidem., p. 12.

⁴⁶² ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 68.

⁴⁶³ Ibidem, p. 69.

⁴⁶⁴ Ibidem, p.70-71.

aproveitamento, ou um exemplo da leitura que instaura a latência e que a escrita retrabalha. Por fim, Mário cita a simultaneidade, mais uma vez, em nota de rodapé do “Prefácio Interessantíssimo”, ao comentar que Jean Epstein, na revista *L’Esprit Nouveau*, “continuando estudo ‘O fenômeno literário’ observa o harmonismo moderno, a que denomina simultaneísmo.”⁴⁶⁵

Enquanto o verso harmônico ancora-se na busca da simultaneidade, por meio da aproximação de “palavras em liberdade”, o melódico, o qual Mário chama “o mesmo que melodia musical”, conformaria uma inteligibilidade sintática, “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.” Segundo o escritor, “a poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica.”⁴⁶⁶ Também aqui, duas manifestações artísticas são avizinhas no pensamento do autor: música e poesia interrelacionam-se na migração de conceitos da primeira para a segunda, com o intuito de definir dois tipos de versos. A simultaneidade, resultante da justaposição de sons e da combinação de palavras soltas, materializa-se na nota de leitura, deixada por Mário, referente à expressão usada por Luciani, para indicar a sucessão de cenas diferentes. Máquina de registro, mas não menos de recomposição do real, o cinematógrafo teria na capacidade de sequenciar e combinar imagens, um recurso adequado aos propósitos de uma poética da modernidade, desdobrada da experiência da fragmentação, do choque, da velocidade e do simultâneo. Seria esse lirismo da modernidade que o verso harmônico, “refletindo a vocação supraracional da expressão artística moderna”, conseguiria plasmar; já o melódico, na reflexão do autor, corresponderia à “arte poética tradicional, baseada no verso como pensamento inteligível em sons sucessivos”⁴⁶⁷.

Ao nos voltarmos para o poema “Domingo”, percebemos que o verso melódico e o harmônico, abrigam, respectivamente, a diva, com seus gestos exagerados e interpretação teatral, apresentada em frase sintaticamente inteligível, e o *cow-boy* Tom Mix, após duas palavras curtas, disparadas, que não se materializam em sentença. Do plano geral de “Fugas”, passamos para o primeiro plano dos “Tiros” e, em seguida, para o ator do *western*. Sintético e elíptico, o verso lembra o espaço-tempo cinematográfico, no que se refere à alternância da escala dos planos, que decupa a cena, em oposição ao

⁴⁶⁵ ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 72.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁶⁷ MERQUIOR, José Guilherme. “Em torno de Mário de Andrade poeta”. In: *Colóquio-Letras*, nº 72, mar. 1983, p. 53.

espaço fixo, estático, cenicamente indivisível do teatro, ou, do teatro filmado. Poderíamos pensar também, como paradigma de inspiração para o verso, nos anúncios de cinema, publicados em jornais na época: textos dinâmicos, fragmentados, concisos. De qualquer forma, parece existir no poema a tentativa de mimetizar, através da inclusão de Francesca Bertini no verso melódico, e de Tom Mix no harmônico, a contradição entre frase sintaticamente encerrada e palavras em liberdade, teatralidade e cinematograficidade, passadismo e modernidade.

As críticas e referências ao cinema, escritas por Mário de Andrade na década de 1920, posteriores à produção de “Domingo”, parecem repercutir algumas das questões percebidas a partir da análise do poema até o momento. O primeiro número de *Klaxon*, de 15 de maio de 1922, por exemplo, apresenta também a dicotomia passadismo/modernidade, em texto atribuído a Mário de Andrade, no qual se afirma que “Pérola White é preferível à Sarah Bernhardt”, pois a primeira seria representativa do “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”, enquanto que a segunda estaria associada à “tragédia, romantismo sentimental e técnico”. Justifica a preferência afirmando que “a cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.”⁴⁶⁸ Embora no poema não se afirme que Tom Mix seja mais emblemático do cinema e da modernidade que Francesca Bertini, parece-me viável, ao considerarmos essas posições adotadas em *Klaxon*, relacionar o primeiro à galeria de artistas como Pearl White, e a segunda à Sarah Bernhardt.

Acredito, entretanto, que a inserção do *cow-boy* de cinema em “Domingo” pode ser lida por esse viés, mas não apenas por ele. Quando atentamos para o fato de que as estrofes são concluídas pelos versos “Futilidade, civilização”, uma possível adesão acrítica à agilidade do cinema norte-americano, na figura de Tom Mix, deve ser relativizada. Também o herói do *far-west* permanece sob o signo da superficialidade dos entretenimentos de uma metrópole “civilizada”. Dessa forma, a futilidade poderia estar localizada tanto na artificialidade dos gestos da Bertini, quanto na agilidade de Tom Mix. Deve-se levar em conta que Tom Mix tem sua função em “clima de optimismo, de dinamismo heroico y expansionista”⁴⁶⁹, estando “asociado íntimamente a esta furia conquistadora [...] y al agresivo expansionismo del proprio Theodore Roosevelt.”⁴⁷⁰ A referência à figura do mocinho do *western* em outros textos de Mário de Andrade,

⁴⁶⁸ ANDRADE, Mário de. “Klaxon”. In: *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 2.

⁴⁶⁹ ASTRE, Georges-Albert e HOARAU, Albert-Patrick. *El universo del western*. Ed. cit., p. 159.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 161.

poéticos e jornalísticos, são ferramentas para problematizar o assunto. Escritas posteriormente à publicação do livro de 1922, essas alusões apontariam um adensamento da posição crítica de Mário em relação ao cinema norte-americano e a uma de suas personagens mais relevantes, o *cow-boy*, que não deixa de afirmar o caráter aculturador do cinema, questão que não passou despercebida a Mário de Andrade, como tentarei demonstrar. Trecho do poema “VIII” de *Losango cáqui* (1926) é ilustrativo desse aspecto, tendo em vista que coloca a personagem do Oeste norte-americano, em uma chave mais crítica, e sinaliza o processo de mimetismo cultural:

“O apito mandachuva chicoteia o lombo dele.
O tenente é um cow-boy da Paramount.
O potro corcoveia
Prisca,
Relinchos surdos,
Tine tiririca esporeado no orgulho,
Mas parou porque o cow-boy fê-lo parar.

A fita continua.

E Paulicéia em frente
Recostada no espigão do horizonte
Aplauda o domador doiradamente
Batendo a mão do Sol na mão da Terra.”⁴⁷¹

Nesse poema de *Losango cáqui*, livro de 1926, “assim como foi composto em 1922”⁴⁷², Mário de Andrade relata sua experiência de serviço militar. O primeiro poema da obra dá o tom da negatividade em relação ao militarismo: “Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento...”⁴⁷³ No poema “VIII”, percebe-se essa crítica na equivalência entre tentente e *cow-boy*, e o mandonismo da personagem de cinema projeta-se na atitude do tenente e a “fita continua”⁴⁷⁴, saltando da tela para a vida, e aproximando ficção e realidade, Paramount e Paulicéia. No poema de *Losango cáqui*, o *cow-boy* exerce domínio sobre o cavalo, apesar dos relinchos. A cidade (a Paulicéia),

⁴⁷¹ ANDRADE, Mário de. “VIII”. *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 129-130.

⁴⁷² Idem. “Advertência”. *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 121.

⁴⁷³ Idem. “I”. *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 123.

⁴⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “VIII”. *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 129.

como um espectador de cinema, “Recostada no espigão do horizonte/ Aplauda o domador doiradamente/ Batendo a mão do Sol na mão da Terra.”, de maneira semelhante ao “esfusante *clown*”, que no poema “O domador”, de *Paulicéia desvairada*, aplaudia “[...] um filho de imigrante,/ Louramente domando um automóvel”⁴⁷⁵, este último, seguramente já na época, símbolo de poder.

Vale lembrar aqui a “Crônica de Malazarte III”, anteriormente discutida neste trabalho, divulgado em dezembro de 1923, no qual a intenção da personagem Malazarte em proclamar-se “modernizante”, o leva a rejeitar as sombras de *O gabinete do Dr. Caligari*, e louvar a solaridade e a agilidade da “alegria muscular dos *cow-boys*”⁴⁷⁶. A identificação com o *western* explica-se, no caso de Malazarte, como uma tentativa de identificação acrítica com as vanguardas, o que não deixa de caracterizar mimetismo cultural. No caso dos poemas “Domingo” e “VIII”, a inserção do personagem do *western* pauta-se por uma visada crítica, tendo em vista o adjetivo “futilidade”, que finaliza as estrofes no primeiro, e a imitação insinuada no verso do segundo, na afirmação de que o tenente é um *cow-boy* da Paramount. Em verso posterior, a figura de cinema sobrepõe-se ao do tenente: “Mas parou porque o *cow-boy* fê-lo parar.”⁴⁷⁷

Recupero também o elogio ao *western*, no texto “Cinéma” (MA-BMA: A/II/e/43; MA-MMA-48-5446), escrito por Louis Delluc, presente na biblioteca de Mário, e publicado no quarto número da *L’Esprit Nouveau*, em janeiro de 1921, no qual refere-se a William Hart nos seguintes termos: “Cet athlète, simple comme bonjour, semble porter sur ses épaules de ‘Western boy’ tout le poids de la future beauté du cinéma. Muscles. Horizons salubres.”⁴⁷⁸ No mesmo ano, Jean Galtier-Boissière, no número de novembro da *Le Crapouillot*, justifica o estranhamento inicial em relação ao *Gabiente do Dr. Caligari*, em função do fato dos espectadores apreciarem, nos filmes de *far-west*, “la beauté des paysages naturels et goûtons, en revoyant Hart ou Tom Mix, les joies et les surprises du voyage”⁴⁷⁹. Popular não apenas entre os vanguardistas, a personagem prototípica do pioneirismo e coragem do norte-americano ganha relevo, na década de 1920, época da escrita dos versos, pela penetração do cinema dos Estados Unidos, decorrente do amadurecimento de um processo que se inicia

⁴⁷⁵ ANDRADE, Mário de. “O domador”. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 92.

⁴⁷⁶ Idem, “Crônica de Malazarte”, *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923. Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos. IEB-USP.

⁴⁷⁷ Idem, “VIII”. *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 129.

⁴⁷⁸ DELLUC, Louis. Cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, n° 4, jan. 1921, p. 481.

⁴⁷⁹ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinématographique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du Docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921, p. 2.

“no momento em que se aproxima a Primeira Guerra Mundial [e que] já desenvolve mais decisivamente seu caráter industrial [...]. A divisão entre exportadores e importadores de filmes adquire os contornos de um sistema de relações comerciais caracterizado pela dominação de um centro exportador sobre uma periferia importadora.”⁴⁸⁰

A supremacia econômica traduz-se em relações culturais de assimilação, presentes nas imagens estrangeiras que povoam a tela do poema “Domingo”: exageros de divas italianas, fugas de heróis norte-americanos e fitas alemães de beijos. A que civilização refere-se, então, Mário de Andrade, em “Domingo”, quando fala do cinema? À hegemônica, que exporta imagens, ou a que, mimética e futilmente, as incorpora a seu imaginário de “periferia importadora”? A produção nacional, a propósito, segundo Mário de Andrade, pecava pela adoção equivocada de imagens de um repertório estrangeiro, como assinala resenha ao filme *Do Rio a São Paulo para casar*, publicada em *Klaxon*, em 15 de junho de 1922. Nesse texto, o autor usa o verbo “macaquear” para se referir ao mimetismo na fita de José Medina:

“Acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são nossos. [...] É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los.”⁴⁸¹

Há, nos versos de “Domingo”, um exemplo de imitação que tem como matriz não as fitas norte-americanas, mas as alemães, e que se objetiva, não nas características dos filmes nacionais, e sim no comportamento da platéia: “Amanhã fita alemã... de beijos.../As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...” No primeiro verso, a expressão “de beijos” se destaca, após reticências, em um recurso que parece remeter ao primeiro plano dos lábios, imagem de forte apelo erótico. A repetição de palavras nos dois versos (fita/alemã/beijos) é o termo de um percurso iniciado pelo comportamento das personagens, na tela, e absorvido pela platéia feminina, que o repete, mordendo os beijos.

⁴⁸⁰ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 27.

⁴⁸¹ ANDRADE, Mário de. “Do Rio a São Paulo para casar”. In: *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

Luiz Nazário afirma que no começo da Primeira Guerra Mundial “o filme alemão já conquistara 30% do mercado cinematográfico nacional” de seu país e que o mesmo “beneficiou-se ainda mais com a guerra pela interrupção da importação do filme estrangeiro”⁴⁸². Dentre os temas recorrentes das produções alemãs desse período, encontram-se “comédias despreziosas, séries de mistérios, filmes de aventuras e, sob influência dos épicos italianos, fantasias históricas chamadas *Kostümfilme*”⁴⁸³. A guerra cria também, segundo Nazário, o filme de propaganda, estratégia “para contra-atacar o rancor anti-alemão que se generalizava”, motivando, em 1916, a fundação da DLG, “com o objetivo de divulgar no exterior a cultura alemã, a beleza das cidades e das paisagens [...] e os progressos da economia [...], incluindo sua indústria de armamento”⁴⁸⁴. Em 1917, o Estado funda a Ufa, “que passou a centralizar toda a produção, distribuição e exibição de filmes”, tornando-se “o maior truste cinematográfico da Europa, cuja produção agora ficava atrás apenas da americana”. Em meio a esse incremento à produção, Ernst Lubistch dirigiu a atriz Pola Negri, fazendo-a “encarnar mulheres fatais em dois dramas exóticos, *Die Augen der Mumie Mô* (1918) e *Carmem* (1918) [...] e projetou seu mito no drama histórico mais ambicioso já realizado na Alemanha: *Madame Dubarry* (1919) [...] abrindo à Ufa o mercado internacional”. O final da guerra testemunha uma indústria cinematográfica alemã fortalecida, que produziu “sucessos internacionais e seus artistas passaram a ser disputados.”⁴⁸⁵ Sigfried Kracauer, em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, inclui *Madame Dubarry* em uma série de mais três filmes do diretor (*Ana Bolena*, 1920; *Sumurum*, 1920 e *Amores de Faraó*, 1921), que, segundo o autor, deram nascimento a “numerosos filmes históricos que invariavelmente adotaram o enredo uniformizado que Lubitsch e seus colegas haviam tornado moda”⁴⁸⁶. São os filmes de Lubitsch, ainda segundo Kracauer, as primeiras produções do pós-guerra a serem exibidas no exterior, filmes que “no final de 1920, começaram a aparecer nos Estados Unidos, recebidos entusiasmamente”, e cujo “impressionante realismo histórico [...] todos os críticos foram unânimes em elogiar”⁴⁸⁷.

⁴⁸² NAZÁRIO, Luiz. “A Revolta Expressionista”. In: *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p.139.

⁴⁸³ Ibidem.

⁴⁸⁴ Ibidem, p.141.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 143.

⁴⁸⁶ KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988, p. 66.

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 67.

No poema “Domingo”, o verso “As romas de Petrônio” parece referir-se a um filme histórico, alemão ou italiano. É provável que se trate de uma produção germânica, pois vem logo depois do verso que descreve as meninas mordendo os beijos ao pensarem em fita alemã. Em São Paulo, as fitas alemãs disputavam as salas de exibição com as norte-americanas e italianas. Na edição crítica de *Paulicéia Desvairada*, Diléa Zanotto Manfio comenta, a respeito dos dados de circunstância do poema “Domingo”, que “na década de 1920, os cine Colombo, no Largo da Concórdia, e o Mafalda, passavam frequentemente filmes alemães com Pola Negri, Hedda Vernon, Asta Nielsen e seriados como *Mefistófoles*”⁴⁸⁸. Nas páginas de *Papel e Tinta*, revista “que nasce em maio de 1920 e dura até 1921 [e] congrega, em São Paulo, escritores e artistas plásticos desejosos de renovar”⁴⁸⁹, e na qual Mário “desenlancha [...] [como] cronista, contista, autor de esquetes e crítico”⁴⁹⁰, a importância do cinema alemão é atestada por artigos pertencentes à coluna “A arte muda”. O terceiro número traz “Nos cinemas” (MA-BMA: B/V/i/115), sem assinatura, no qual se afirma que “aí está de novo a Alemanha convalescente; a concorrência da arte tedesca há de pôr em brios os grandes fabricantes de ‘film’ dos Estados Unidos”⁴⁹¹. O assunto volta à baila no número seguinte da revista, na mesma coluna, em artigo sem título e assinado por G. (MA-BMA: B/V/i/116). Escreve o articulista:

“com a terminação da guerra, reapareceu a produção alemã. E reapareceu barulhenta, porquanto dentro de pouco tempo conseguiu alastrar-se por toda a parte e fazer-se séria concorrente à americana, até então intacta no seu apogeu [...] O reaparecimento dos filmes alemães, contudo, não veio ‘matar’ os americanos, uma simples ilusão de momento. Estes ainda vivem, no seu esplendor, a dominar o nosso público, que goza com os tiros de William Hart, as façanhas de Tom Mix e as diabruras de George Walsh.”⁴⁹²

A página ao lado desse artigo de *Papel e Tinta* ilustra, sintomaticamente, uma foto da diva Pina Menichelli, representante da não menos significativa parcela do

⁴⁸⁸ MANFIO, Diléa Zanotto. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. cit., p. 501.

⁴⁸⁹ LOPEZ, Telê Ancona. “Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921”. In: *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade-1920-1921*. São Paulo: SESC/SENAC/IEB, p. 16.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.18.

⁴⁹¹ s/a. “Nos cinemas”. In: *Papel e Tinta*, São Paulo, nº 3.

⁴⁹² s/a, s/t. In: *Papel e Tinta*, São Paulo, nº 4.

cinema italiano, que disputava espaço na preferência dos paulistanos. Essas informações são reveladoras da busca pela hegemonia de mercado, por parte dos grandes exportadores de imagens. A guerra aguça as rivalidades e a consciência do poder de influência da nova arte, o cinema, que veicula modas e valores. Em “Domingo”, as referências a Bertini, Tom Mix e às fitas alemães atestam a presença das três cinematografias nas telas paulistanas e evocam a recorrência, no livro, da presença estrangeira na formação da mentalidade dos habitantes de São Paulo. No poema em questão, o cinema é emoldurado como um complexo dinâmico que inclui não apenas o filme projetado, mas também a reação da platéia. A sala escura é o lugar para a projeção de sonhos e desejos, para fitas de beijos protagonizadas, provavelmente, por *vamps*, mas também o local de punição desses mesmos impulsos, em “dramas de adultério”, nos quais o suicídio da mulher é o desfecho moralizador.

A civilização descrita por Mário de Andrade parece mesmo incluir desejo e culpa. Recuperar os versos que se referem à missa em Santa Cecília, a partir desse ângulo, ajuda-nos a perceber que além da falsa religiosidade, eles apontam para o desejo, enviesadamente exercido (“telégrafos sem fio”, “olhares acrobáticos”) que se insinua em meio a uma liturgia de culpa (“sacrilégios picturais”, “Jesus Cristo nos desertos”, o *mea culpa* do Confiteor). Se na Igreja há a necessidade de realizar volteios com o olhar, no cinema, esses mesmo olhares se projetam nas imagens da tela, e as meninas, protegidas pela escuridão, se permitem sonhar masculinidades.

“Carnaval carioca”: Carlitos e arlequins

“Carnaval carioca”, poema do livro *Clã do jabuti* (1927), teve por inspiração uma experiência de Mário de Andrade, como folião, em um carnaval no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1923. Em carta ao amigo Manuel Bandeira, conta que, embora a princípio tenha ficado “enojado” diante de “tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto, tantíssimo ridículo”⁴⁹³, aos poucos compreendeu que “o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca [...] pula e canta e dança quatro dias sem parar. [...] O carnavalesco legítimo [...] é um puro. Nem lascivo, nem sensual.” Esse entendimento o extasia e “sem comprar um lança-perfume, uma rodela de confete, um rolo de serpentina”,

⁴⁹³ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, fev. 1923. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 84.

diverte-se “quatro noites inteiras e o que dos dias me sobrou do sono merecido.”⁴⁹⁴ Embora, por causa do deslumbramento com a festa e sua “prodigalidade de sons, luzes, cores, perfumes, pândegas, alegrias”⁴⁹⁵, o poeta tenha deixado de visitar parentes e não tenha passado o dia com Bandeira, em Petrópolis, relata não ter perdido

“[...] a máquina fotográfica, antes cinematográfica de 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 se 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.”⁴⁹⁶

A vivência de folião desencadeia o processo de feitura do poema, que o diálogo epistolar, estabelecido com Manuel Bandeira, evidencia em suas sucessivas etapas. Mário envia o poema, Bandeira manda sugestões de reparos, e algumas são acatadas. “Carnaval carioca”, conforme publicado em 1927, reflete a generosidade de estímulos descrita, em carta, pelo poeta, e traduzida em sinestésias nos versos que o iniciam: “A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos/ Bulhas de cor bruta aos trambolhões,/ Setins sedas cassas fundidas no riso febril...” No decorrer do poema, a “frieza de paulista”, os “policiaamentos interiores” e os “temores de exceção” do eu lírico dissolvem-se diante do “excesso goitacá pardo selvagem”, das “cafrarias desabaladas” e do “sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”⁴⁹⁷. Em meio à profusão de impressões diante do carnaval carioca, a “máquina cinematográfica” do subconsciente do poeta traz à tona a figura da personagem de Carlitos, que surge em uma passagem na qual eclodem imagens cristãs:

“Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar
Um derrame no verde mais claro do vale,
Arrebanharei os cordões do carnaval
E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins

⁴⁹⁴ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, fev. 1923. Ed. cit., p. 85.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 84.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 85.

⁴⁹⁷ ANDRADE, Mário de. “Carnaval carioca”. *Clã do jabuti*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 163.

Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite
Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,
Dessas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os cabelos o
[teu chão...]⁴⁹⁸

Os versos descritos acima dão seguimento a uma passagem que principia por: “O cabra enverga fraque de setim verde no esqueleto./ Magro magro asceta de longos jejuns difícilimos.” A visão desse carnavalesco, aparentemente fantasiado de faquir ou profeta, que “[...] gesticula fala canta./ Prédicas de meu Senhor...”⁴⁹⁹, leva Mário a evocar antigos evangelizadores:

“Quedele o tempo em que Felipe Neri
Sem fraque de setim verde no esqueleto
Agarrava a contar as parábolas lindas
De que os padres não se lembram mais?
Por onde pregam os Sumés do meu Senhor?”

A partir da constatação da inexistência de pregadores de parábolas, pede um retorno da divindade, iniciando uma súplica em meio às descrições do carnaval, marca do sagrado que se conjuga ao profano, traço que será adensado em versos subsequentes: “Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar./ Grande sobre a alegria e o esquecimento humano./ Vem de novo em nosso rancho, Senhor!” A palavra “rancho” pode referir-se tanto aos grupos das Folias de Reis, festa religiosa, quanto aos carnavalescos. Essa ambiguidade sinaliza que sagrado e profano não seriam universos estanques em “Carnaval carioca”, e sim intercambiáveis. A relação entre as duas festas estabelece-se, inclusive, pela hipótese, levantada por folcloristas, de que o rancho carnavalesco descenderia dos ranchos das Festas de Reis. No poema de Mário, a mescla dessas esferas amplifica-se nas exortações aos sons de diversos instrumentos, provenientes de manifestações populares, para louvar o sagrado. A variedade de ritmos está, também, em sintonia com o projeto nacionalista de representação da colcha de retalhos da cultura do país, presente em *Clã do jabuti*:

⁴⁹⁸ ANDRADE, Mário. “Carnaval carioca”. *Clã do jabuti*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 170.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 168.

“Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros do tantã,
Louvemô-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!
Louvemô-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas [imigrantes,
Louvemô-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos de [serestas ambulantes!
Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos [gozos ilegítimos!”⁵⁰⁰

Em seguida a essas convocações, nas quais o profano, lado a lado ao virtuoso, não deixa de conformar um dos traços de Deus (o louvor dirige-se a(O) que “permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos”), o poeta propõe-se a descobrir um “derrame no verde mais claro do vale”, em plena Serra do Mar, para que Cristo profira, para os cordões do carnaval, aparentemente, um novo sermão da montanha. Entre os foliões-ouvintes, encontram-se alguns Carlitos, acompanhados por marinheiros, gigoletes e arlequins. O plural justifica-se pelo uso de “Carlito” nos textos jornalísticos de Mário de Andrade, além do fato das outras personagens estarem flexionadas em número.

Há, nessa irrupção da religiosidade em meio ao carnaval, o retorno a uma simplicidade cristã, uma aproximação dos desvalidos que, desde muito cedo, esteve no horizonte literário de Mário de Andrade. A religiosidade observada nesses versos de “Carnaval carioca” assemelha-se à que já se manifestava em sua estréia poética em 1917, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, e “que repercutirá em toda a trajetória do poeta e do intelectual [...]: a procura do cristianismo integral, ligado a uma reformulação do homem e da sociedade.”⁵⁰¹ Interessa ao poeta destacar o caráter agregador e popular do cristianismo primitivo, elegendo como ouvintes dessas parábolas, personagens que transitam na margem, dentre os quais inclui os “carlitos”, foliões fantasiados que multiplicam, na avenida, a personagem do Vagabundo, pária celebrizado nas telas de cinema. Essa prática cristã pressupõe a compaixão pelo sofrimento humano que, nesse poema de *Clã do jabuti*, precipita-se em meio à visão de

⁵⁰⁰ ANDRADE, Mário de. “Carnaval carioca”. *Clã do jabuti*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 169.

⁵⁰¹ LOPEZ, Telê Ancona. “Arlequim e modernidade”. In: *Mariodeandradeando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p. 18.

“[...] Baco num carro feito de ouro e de mulheres/ E dez pares de bestas imorais”, na imagem da indignação:

“... Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a Terra
há-de comer
Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas
A mais nova amamentava o esqueletinho.
Quatro barrigudinhos sem infância,
Os trastes sem aconchego
No lar-de-todos da rua...
O Solzão ajudava a apoteose
Com o despejo das cores e calores...”⁵⁰²

Quando começa a elaboração de “Carnaval carioca”, em 1923, Mário já havia externado seu juízo a respeito da evolução de Carlitos. A aprimoração artística da criação chapliniana, segundo o autor, estaria calcada na humanização, decorrente da superação da comicidade exagerada dos primeiros filmes. Segundo Mário, desde *O vagabundo*, o sofrimento havia humanizado e depurado a personagem.⁵⁰³ Esse traço, identificado por Mário como sinal de evolução artística, ajuda a compreender a inserção dos “carlitos” nos versos desse poema. A personagem cinematográfica comparece com um “c” minúsculo, sinal de aparente humanização que transforma o “Carlito” da tela em “carlitos” foliões que, por sua vez, convertem-se em ouvintes das histórias do Senhor. Simetricamente contrapostos aos arlequins, os carlitos evocam, inevitavelmente, a figura do Pierrô.

Essas personagens da *commedia dell'arte*, a propósito, são discutidas em uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, que coincide com o período de elaboração do poema “Carnaval carioca”. O primeiro comenta as impressões a respeito de uma obra Bandeira, intitulada, coincidentemente, *Carnaval* (1919). Mário conta ao amigo, nessa missiva de 5 de agosto de 1923, que se surpreendeu quando uma de suas alunas do Conservatório Dramático e Musical lhe apresentara *A cinza das horas* (1917), estréia poética de Manuel Bandeira que ele desconhecia até então: “Imagina o meu

⁵⁰² ANDRADE, Mário de. “Carnaval carioca”. *Clã do jabuti*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 171.

⁵⁰³ Em *Klaxon*, nº 3, em 15 jul. de 1922, escreve Mário: “[...] Carlito, com seus exageros magníficos, compreendera a vida como uma estesia. Estesia burlesca, naturalmente. Era um erro. [...] Mas um dia o genial criador apresentou *O vagabundo*. Pouco tempo depois *O garoto*. E tornou-se imenso e imortal. [...] O genial inovador humanizava-se. Sofria.”

alvorço. Tomei-lhe emprestado o livro”⁵⁰⁴. A leitura traz à memória de Mário o *Carnaval*, outro livro de poemas do amigo pernambucano, e o desejo de lê-lo novamente, pois percebera, nesse rápido cotejo entre as duas obras, como o poeta mudara “o sentimento de tua dor pessoal”. Mário considera que, em *A cinza das horas*, “começavas por onde devias acabar: calmo, solícito para com a tua inevitável e legítima amargura”. Enquanto que em *Caranaval*, livro posterior, Mário de Andrade pensa que o escritor estava “a esconder tua alma”⁵⁰⁵. Nessa carta, o autor de “Carnaval carioca” define o Arlequim como “vida em que ‘não posso crer que se conceba do amor senão o gozo físico’” e “inconsciência transcendental”⁵⁰⁶, considerando que a aparente opção de Bandeira, em *Carnaval*, pela personagem, encobriria a “parte de Deus” do livro, “parte [que] sempre aparece e surpreende o próprio artista”⁵⁰⁷, e que teria optado por Pierrô:

“[...] o teu espírito realmente opta no livro por Arlequim. Mas Deus optou por Pierrot. É a parte dEle. É a parte de Lenau, romântico Pierrot. Tua alma entremostrou-se, porque Deus fez a alma.”⁵⁰⁸

Em trecho anterior dessa mesma carta, que se relaciona a essa argumentação na qual Arlequim e Pierrô são confrontados, Mário refuta uma afirmação de Manuel Bandeira, que em outra missiva teria se proclamado “sarcasticamente tísico”:

“Não o és mais. [...] Nem o foste nunca, propriamente. [...] quem escreve ‘Os meninos carvoeiros’ e a ‘Rua do Sabão’ não é mais sarcasticamente tísico, é amorosamente tísico. E o ‘Bonheur lyrique’? Eis aí, meu amigo, onde estamos hoje, tu e eu.”⁵⁰⁹

Logo em seguida, afirma Mário, dessa vez referindo-se explicitamente ao *Carnaval*: “Queres a parte de Deus? Lá está. Tu te queres sarcástico. E o és muitas

⁵⁰⁴ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, 5 ago. 1923. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 99.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁵⁰⁹ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, 5 ago. 1923. Ed. cit., p. 100.

vezes. Mas como sarcástico optarias por Arlequim.”⁵¹⁰ Na linha de raciocínio do escritor, sarcasmo, gozo físico e inconsciência são atribuídos ao Arlequim. O Pierrô, ao contrário, reveste-se dos atributos de romantismo e sofrimento, que talvez se adequassem mais ao humanitarismo cristão que tinge a poesia do escritor, e faz mesmo com que ele se reconheça (“Eis aí, meu amigo, onde estamos hoje, tu e eu”) em alguns poemas do amigo, nos quais a dor e a pobreza são focalizadas.

As considerações externadas nessa carta, a respeito dessas figuras, constituem indícios de que, enquanto escrevia “Carnaval carioca”, Mário tinha em mente essa contraposição de atributos na conceituação de arlequins e pierrôs. Curioso perceber que, em um período de trabalho sobre um poema intitulado “Carnaval carioca”, a reflexão a respeito dessas personagens tenha sido suscitada pela leitura de um livro denominado *Carnaval*. Até que ponto o olhar crítico de um poeta lançado sobre a criação de outro, em especial quando há a identificação com um traço dessa obra, não se constituiria um aspecto revelador da poesia de quem lança esse olhar? Se no *Carnaval* de Manuel Bandeira, o Pierrô, na interpretação de Mário de Andrade, é uma figura paradigmática, embora passível de identificação nas entrelinhas, ou por trás da máscara do arlequim, no seu “Carnaval carioca”, não mesmo sugestiva é a proximidade dos carlitos aos arlequins, evocando a figura dos pierrôs, até mesmo em função do quanto o sofrimento configura-se, à época, na leitura de Mário de Andrade, um aspecto relevante na composição da personagem cinematográfica, como revelam as resenhas escritas por ele em *Klaxon*.

Além desse lado triste de Carlitos, estampado em sua máscara de pierrô, irá freqüentar a poesia de Mário de Andrade, também, o seu traço brulesco. Esse aspecto cômico é aludido em uma estrofe de “Fleming”, poema do livro *Losango caqui* (1927), no qual o passo celebrizado pela personagem no cinema quebra a formalidade na descrição dos movimentos da ave:

“Quimera viva! Vlan! Lança pelo infinito.
O bico em curva e o vôo arca sobre o deserto.
Desce no areal. Heraldo e alto perfil inquieto
Real... E a ridicez do passo de Carlito.”⁵¹¹

⁵¹⁰ ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, São Paulo, 5 ago. Ed. cit., p. 101.

⁵¹¹ ANDRADE, Mário de. “Fleming”. *Losango cáqui*. In: *Poesias completas*. Ed. cit., p. 142.

Nessa estrofe, destaco a palavra “heraldo”, termo que, de certa maneira, irá guiar uma aparente reavaliação de Mário em relação a Chaplin, em “Arte Inglesa”, ensaio no qual o autor refrere-se a um Carlitos de rosto lívido e aristocrático. Nesse poema, da década de 1920, ainda é o ridículo do passo em contraste à sisudez do flamingo que interessa ao poeta, imagem de cinema que invade o verso, quebrando a linguagem arrevesada.

7. Biblioteca, tela e folha: considerações finais

Crítico de cinema bissexto, Mário de Andrade tem nessa parcela de sua produção jornalística, o respaldo de leituras e estudos efetuados. O cotejo dos seus textos sobre cinema com os artigos, ensaios e livros sobre o assunto, lidos por ele, alguns anotados, revelou ou sugeriu vinculações entre sua crítica de cinema e a biblioteca, no que esta se constituiu matriz para sua reflexão.

A produção de críticas de cinema, por parte de Mário de Andrade, iniciou-se, ao que tudo indica, em 1922, na revista *Klaxon*. O diálogo com terceiros estabeleceu-se, a princípio, superficialmente, pela menção a Jean-Galtier Boissière, no artigo “*The kid-Charles Chaplin*”, publicado em *Klaxon*, nº 2, em 15 de junho de 1922, e adensou-se em “*Ainda O garoto*”, texto divulgado no quinto número da revista, em setembro de 1922, no qual Mário externa suas discordâncias em relação à opinião de Céline Arnould sobre a seqüência do sonho de *O garoto*. O exemplo da menção a Galtier-Boissière encontra, conforme demonstrado, em uma designação de leitura no documento “Cinema” (MA-MMA-48: 5446), do *Fichário Analítico*, a localização do texto no qual Mário colheu informações sobre o diretor de *Le Crapouillot*, para citá-lo em *Klaxon*. Essa indicação ressalta, também, para uma pesquisa de busca por matrizes na biblioteca de um escritor, a relevância de documentos cuja elaboração se realiza, no caso de Mário de Andrade, paralela à leitura dos textos alheios, ou à escrita dos seus.

A utilização, nas críticas de cinema de *Klaxon*, de termos semelhantes a expressões usadas nos textos lidos por Mário de Andrade, sinalizou, para a pesquisa, hipóteses de repercussão das idéias alheias. Recupero, aqui, o exemplo de “evolução”, usado por Mário de Andrade na revista, em “Uma lição de Carlito”, para caracterizar o enriquecimento artístico de Chaplin, (“*A evolução de Charlie Chaplin [...]*”⁵¹²), termo que poderia ter reverberado “*une étape nouvelle de son évolution*”⁵¹³ (grifos meus), do texto de Tokine, estampado no primeiro número da *L’Esprit Nouveau*; e o de “*genre mixte*”, descrito por Gaultier-Boissière em *Le Crapouillot*, em 1921, para referir-se à mescla de tragicidade e comicidade (“*[Chaplin] a créé aujourd’hui un genre mixte [...]*”

⁵¹² ANDRADE, Mário de. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 14.

⁵¹³ TOKINE, B. L’esthétique du cinéma. *L’Esprit Nouveau*, Paris, nº 1, out. 1920, p. 88.

tantôt burlesque, tantôt sensible”⁵¹⁴), e que poderia ter repercutido em “gênero inteiro novo”⁵¹⁵, utilizado por Mário de Andrade, no primeiro número de *Klaxon*, para referendar a arte de Chaplin.

Também indiciou uma possibilidade de diálogo, ainda em *Klaxon*, a semelhança entre as idéias defendidas por Sebastiano Arturo Luciani, no livro *Verso una nuova arte: il cinematografo*, no que se refere à condenação dos letreiros explicativos e às diferenças entre cinema e teatro; e o texto publicado no sexto número da revista paulistana, sob o título de “Cinema”. As notas deixadas por Mário de Andrade em *Verso una nuova arte: il cinematografo*, apontando páginas e assuntos, nas quais se desenvolvem questões parecidas às abordadas em *Klaxon*, reiteram o estatuto do livro de Luciani como documento de processo.

A filiação da produção crítica de Mário de Andrade sobre cinema com alguns desses livros e revistas poderia desdobrar-se de um reconhecimento, uma descoberta de concepções que se formavam concomitantemente à leitura, ou haviam se constituído anteriormente a ela. A esse respeito, é ilustrativa a carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond, em março de 1925, na qual o primeiro afirma que “muitas vezes um livro revela prá gente um lado ainda nosso desconhecido [...] tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente”⁵¹⁶. Em “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais”, José Luís Jobim escreve, a respeito do conteúdo dessa carta, que:

“a ‘revelação da gente própria’, que pode surgir de uma leitura, é exatamente esta concepção do que, na obra do outro, pode ser incorporado ao projeto próprio do leitor, mas que ainda não havia ganhado uma verbalização que o configurasse de forma a tornar-se claro para este leitor, desvelando o próprio dele através do texto alheio.”⁵¹⁷

⁵¹⁴ GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921, p. 3.

⁵¹⁵ ANDRADE, Mário de. *The kid* – Charles Chaplin. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Ed. cit., p. 16.

⁵¹⁶ ANDRADE, Mário de apud JOBIM, José Luís. “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic 2008* (no prelo).

⁵¹⁷ JOBIM, José Luís. “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais”. Ed. cit.

Além das identificações, assimiladas e transformadas pela sua escrita, Mário de Andrade estabeleceu discordâncias com esses autores, dentre as quais destaquei as interlocuções com Céline Arnauld e Blaise Cendrars. No primeiro caso, Mário transcreve, para dele divergir, um trecho do texto da poeta dadaísta, colhido na revista *Action*. Em relação a Cendrars, a discordância acontece em “Crônica de Malazarte III”, artigo publicado em *América Brasileira*, em dezembro de 1923, no qual o escritor dialoga com o poeta de *Kodak* a respeito de *O gabinete do Dr. Caligari*. Nesses exemplos na década de 1920, o avizinhamento entre cinema e modernismo é levado a cabo, pelo autor brasileiro, com dois poetas da vanguarda européia. Em ambos, enfoca-se a relação entre representação cinematográfica e psicologia das personagens. Mário discorda do que considera, nas idéias de Arnauld, “intenção de modernidade”: propor pierrôs enfarinhados e aeroplanos para a seqüência do sonho de *O garoto*. Ao contrário de Arnauld, Mário avalia a passagem como adequada, porque desenvolvida a partir da psicologia da personagem, e por isso, “um dos passos mais humanos da sua obra, é por certo o mais perfeito como psicologia e originalidade.”⁵¹⁸ Em relação à deformação dos cenários em *O gabinete do Dr. Caligari*, o escritor sai em defesa do recurso final do filme, que explica toda a estilização anterior como perspectiva de um louco. Embora concorde com Cendrars que tal expediente desacreditaria a arte moderna, justifica o seu emprego no filme de Weine. Ressalta-se que, nos dois casos, o debate sobre cinema tangencia questões vinculadas aos rumos do modernismo. O exemplar de *Action* no qual Mário leu a resenha de Arnauld, matriz mencionada pelo autor no seu texto, não foi localizada em sua biblioteca. No caso de Cendrars, apenas autor e idéias são aludidos. O texto de Cendrars, conforme assinalado, foi lido por Mário no nº 26 de *Les Feuilles Libres*, em abril/maio de 1922.

As críticas de cinema escritas por Mário de Andrade na década de 1930 remetem, também, à biblioteca e ao arquivo como espaços de criação. Em 1932, publica na revista carioca *Espírito Novo*, o artigo “Caras”, que poderia ter tido na ficha “Carlito”, uma de suas ferramentas de trabalho. Esse documento contém textos, publicados em revistas européias entre 1922 e 1931, sobre a personagem, seus filmes e seu criador. As páginas do exemplar de *Espírito Novo* que publicam “Caras” apresentam rasuras que, conforme sugerido, pretenderam marcar a diferença entre Carlitos (personagem) e Chaplin (criador). Essas rasuras poderiam articular-se ao fato

⁵¹⁸ ANDRADE, Mário de. Ainda *O garoto*. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 set. 1922, Ed. cit., p. 14.

de que, para Mário de Andrade, Chaplin revela-se um criador artístico, em meio ao indisfarçável desencanto do brasileiro pelo cinema, já identificável, a partir das críticas de 1922, na revista *Klaxon*. Nessa publicação, não foram as possibilidades de expressão artística do cinema, mas sim os filmes exibidos, em suas vinculações com a indústria e o mercado, que motivaram a decepção do escritor.

Embora no primeiro número de *Klaxon*, Mário defina o cinema como arte emblemática da modernidade, “a criação artística mais representativa da nossa época”, cabendo “observar-lhe a lição”, e elogie, nos números subseqüentes, filmes como *Esposas ingênuas* e *O médico e o monstro*, e artistas como Chaplin, Conrad Veidt e John Barrymore, as avaliações a respeito do estado de coisas do cinema, externadas por ele nesse periódico, são bastante desfavoráveis. No sexto número, por exemplo, em quinze de outubro de 1922, condena nas fitas americanas “a complicação, que imprime a quase todas um caráter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital”, e os “dizeres, muitas vezes pretensiosamente líricos ou cômicos”, concluindo que “a cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte”, pois “as empresas produtoras de fitas [...] não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutível que atraíam o maior número de basbaques possível.”⁵¹⁹ Essa constatação, todavia, não exclui as expectativas do autor em relação às potencialidades expressivas do cinema, como esclarece no número duplo 8/9, correspondente a dezembro de 1922 e janeiro de 1923: “o cinema deve ser encarado como algo mais que um mero passatempo”, tendo em vista que teria “evoluído e se tornado arte”⁵²⁰.

No ano de 1928, Mário escreve três artigos no *Diário Nacional*, nos quais problematiza o binômio arte e indústria, que parece inextrincável do discusso de avaliação de grande parte da crítica, tendo em vista as condições de produção dos filmes, envolvendo grande mobilização de capitais. Na segunda resenha, transcreve um trecho de Charles Lalo, que evidencia, mais uma vez, a escrita sobre cinema auxiliada por um livro de sua biblioteca. A discussão vem à tona em uma resenha ao filme *O gato e o canário*, de Paul Leni, escrita em 15 de março de 1928, na qual Mário reconhece uma “virtuosidade espantosa”, mas ao qual faltaria “a base do conceito artístico que está na criação lírica”. Em consequência, o filme “inda não é ‘arte’, não, porém como ‘artifício’, como técnica para arte-fazer, é extraordinário”. Admite que, nesse aspecto

⁵¹⁹ ANDRADE, Mário de. Cinema. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 6, 15 out. 1922, Ed. cit., p. 14.

⁵²⁰ Idem. Cinema. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 8/9, dez. 1922/jan. 1923, Ed. cit., p. 31.

técnico, os americanos seriam superiores aos europeus, e que, embora os últimos tenham “inventado mais processos cinegráficos”, quem melhor possuiria “virtuosidade” e “perfeição na realização” seriam “mesmo os norte-americanos”. Por isso, elogia em *O gato e o canário*, a fotografia “duma nitidez admirável”, “os movimentos duma exatidão matemática” e a “câmera móvel”. Na avaliação final, “se *O gato e o canário* não atinge propriamente o domínio da arte, é pelo menos uma obra-prima de técnica”⁵²¹.

Lalo será citado no *Diário Nacional*, ainda no mês de março, em “Arte e cinema”, artigo no qual Mário corrige o uso da palavra “técnica”, empregada na resenha sobre o filme de Leni. A retificação vem a propósito da leitura, por parte de Mário, das idéias do autor: “Depois daquele artigo em que falei que *O gato e o canário* se não chegava a ser arte era pelo menos uma obra prima de técnica, li uma distinção bem feita por Carlos Lalo entre técnica e ofício.” Ofício, tradução de Mário para *métier*, seria, segundo Lalo, em trecho traduzido e transcrito por Mário:

“a parte material da arte, a prática tradicional e banal que a gente ensina para os principiantes e os artesãos: mecanismo indispensável, porém, insuficiente [...] por causa de ser rígido e se mostrar mal adaptado em cada caso particular”

A técnica, por sua vez, seria “um *métier* vivo, adaptado, em evolução perene, é a consciência integral de todas as relatividades de cada valor artístico, compreendidas as mais sutis que o ofício não pode ensinar porque mudam a cada situação e cada personalidade.” Lalo definiria ainda o virtuosismo como o “triunfo do *métier*”, “acrobacia desinteligente, mecânica e insensível.”⁵²² Mário de Andrade colheu essa diferenciação no livro *Esthétique*, publicação de 1925, e a parte traduzida e transcrita encontra-se anotada com traço à margem, a grafite. Na resenha sobre *O gato e o canário*, Mário contrapunha o “virtuosismo cinegráfico” e a “perfeição na realização” à ausência, no filme, de uma contraparte artística, a qual chama de “invenção lírica”. Por isso, o filme seria apenas refinamento de virtuosismo que se traduziria em “efeitos prodigiosos”. No artigo que segue a resenha, a partir da leitura de Lalo, que Mário traduz e divulga, esse refinamento da imagem e das possibilidades do cinema (fotografia nítida, exatidão matemática dos movimentos, câmera móvel) passa a ser

⁵²¹ ANDRADE, Mário de. *O gato e o canário*. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 mar. 1928. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

⁵²² Idem. Arte e cinema. *Diário Nacional*, São Paulo, mar. 1928. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

designado *métier* ou ofício. “Técnica” passa a definir, tomando de empréstimo a distinção de Lalo, “*métier* em evolução perene”, posto que submetido às “relatividades de cada valor artístico”, mudando “a cada situação e cada personalidade”. Após a distinção, Mário propõe-se “a concertar umas opiniões de outro dia”:

“Eu falei que os europeus é que inventavam processos de expressão cinematográfica mas que os norte-americanos, possuidores de mais técnica, pegavam nesses processos e os realizavam bem. Com efeito. Mas carece mudar a palavra ‘técnica’ por ‘ofício’ e daí fica certo.”⁵²³

Escrita menos de um mês depois, por Mário de Andrade, e divulgada no *Diário Nacional*, a resenha a *Fausto* pode ser lida em contraste à essa avaliação do filme de Leni. A adaptação de Murnau, pondera o escritor, “não tem dúvida que é uma obra de arte excelente”, mas os seus defeitos levam-no a questionar também “no porquê esses filmes admiráveis que fogem da cinegrafia realista nunca não satisfazem por completo.” Mário encontra na carência técnica uma resposta: “As cenas irreais não satisfazem porque podiam ser mais bem feitas tecnicamente ou melhoradas como invenção.” A fragilidade de invenção objetiva-se no compromisso com a “retórica tradicional” na representação de anjos e demônios. O diabo, “figura mais que sabida e sem veracidade nenhuma”, é descrito, por Mário, no filme, como “Pé-de-pato elegante. Para quê o emprego do Mefistófeles tão diabólico? Foi uma descaída grave na criação do personagem”⁵²⁴. Como alternativa para a ilustração desses seres, Mário oferece algo próximo ao cinema puro:

“Porque agora um arcanjo e um diabo gente, quando eles discutem entre si, puros espíritos? Imagine-se por exemplo só efeitos de luta entre luz e sombra. O que aliás já é metáfora literária, porém, não é empregada ainda. Efeitos puros de formas abstratas em claro-escuro tais como as que empregou Max Ernest num filme recente. Dir-me-ão que esses efeitos não são para o público em geral. Não sei, não. Só sei que são para arte e isso basta para a tese que defendo.”⁵²⁵

⁵²³ ANDRADE, Mário de. Arte e cinema. *Diário Nacional*, São Paulo, mar. 1928. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

⁵²⁴ Idem. *Fausto*. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 abr. 1928. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

⁵²⁵ Ibidem.

A argumentação de Mário de Andrade afigura-se pioneira na defesa de um cinema possível, calcado na invenção, tendo em vista a carência de recursos. Cenas “mais bem feitas tecnicamente ou melhoradas como invenção”: na impossibilidade da primeira, deveria recorrer-se à segunda, como sinônimo de criação, originalidade e superação de um obstáculo técnico. É claro que, nesse caso, os recursos de claro-escuro e abstrações são instrumentos articulados à narração, metaforizando as figuras do arcanjo e de Mefistófeles. Não se pode falar, por isso, em uma identificação com um cinema puro, mas sim na defesa de um recurso plástico próprio a esses filmes de vanguarda. As razões que levam Mário a elegê-lo, entretanto, parecem-me reveladoras da sua percepção de que, em cinema, dificuldades e carências técnicas, deveriam levar à criação artística. Para enfrentar uma arte cuja tecnologia parece concentrar-se cada vez mais nas mãos de grandes indústrias, seria necessário criar.

Dentre os grandes criadores em cinema, Mário de Andrade destaca, no começo da década de 1930, a figura de Charles Chaplin. Segundo Mário, o diretor de *Em busca do ouro* seria anticinegráfico por plasmar sua cara cômica recorrendo ao repouso. Entretanto, “voluntariamente” anticinegráfico, como especifica a rasura deixada, a caneta preta, sobre versão datiloscrita do artigo “Caras”, talvez na década de 1940, em função de uma republicação do texto na *Revista Acadêmica*. Fruto de uma escolha artística, a imobilidade da máscara de Carlitos seria um exemplo de criação, ao contrário das outras caras próximas a dele, em movimento, definidas como caras de cinema comércio.

O ano de 1941 apresenta, no ensaio “*Fantasia* de Walt Disney”, exemplos da acentuação desse descontentamento do autor com o cinema que “ainda não conseguiu (o conseguirá nunca?...) de dividir em arte e comércio, com franqueza”. Atendendo a “exigências não-artísticas” e “comerciais”, lançou-se mão do “encomprimento de *Fantasia*”, da parte do Bem e do Mal, “tão cara a certas mães de família” e do “absurdo econômico do cinema, arte de todos, arte contemporânea das coletividades, cobrar dez mil réis pra assistir *Fantasia*. Quem pode gastar dez mil réis prá ver *Fantasia*?”. Na resposta, Mário faz uma alusão à seqüência do *Aprendiz de feiticeiro* no filme, na qual Mickey dorme enquanto um exército de vassouras faz o seu serviço: “Sr. Mickey Mouse, dormindo porque arranjou quem trabalhe pra ele, só quem tem dez mil réis sobrando pode ver *Fantasia*!”. Mas se o olhar crítico sobre as “exigências não-

artísticas” do cinema aguça-se nesse ensaio, nesse mesmo texto Mário irá abrandar a radicalidade de sua posição em relação à visualização da música, como revela a supressão do trecho no qual se define antivisualizador violento. *Fantasia* se constitui, apesar de todos os defeitos que Mário enxerga nele, um exemplo, em várias seqüências, de expressão artística bem realizada pela conjugação de música e cinema.

Por fim, o ensaio “Arte Inglesa”, escrito em 1942, oferece mais um exemplo da relação entre cinema e outras artes. As rasuras manifestam associações que brotam na escrita do autor, entre a sétima arte, a pintura e o bordado. Nesse texto, percebe-se também uma mudança significativa em relação à figura de Chaplin, que parece metaforizar o próprio desencanto de Mário em relação aos rumos do cinema. Se nas décadas de 1920 e 1930, Carlitos será considerado a criação genial do artista inglês, na década de 1940, seu rosto será friamente comparado a uma cara lívida e heráldica.

Bibliografia

Obras de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: *Obra imatura*. Aline Nogueira Marques (Estabelecimento do texto). Telê Ancona Lopez (Coordenadora da edição). Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Amar: verbo intransitivo*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.
- _____. *Ainda O Garoto*. *Klaxon*, nº 5, 15 set., 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. “Arte Inglesa”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- _____. *Caras*. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934.
- _____. *Cinema*. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 8/9, dez. 1922/jan. 1923. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Cinema sincronizado*. *Diário Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1930. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- _____. *Circo de cavalinhos*. *Diário Nacional*, São Paulo, 2 ago. 1931. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- _____. *Crônica de Malazarte I*. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1923. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- _____. *Crônica de Malazarte II*. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1923. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- _____. *Crônica de Malazarte III*. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- _____. *Do Brasil ao far-west – Piolim*. *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, a. 1, nº 3, 27 fev. 1926.
- _____. *Do Rio a São Paulo para casar*. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Esposas Ingênuas*. *Klaxon: mensário de arte moderna*, nº 7, São Paulo, 30 nov. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. “*Fantasia de Walt Disney*”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- _____. *Kaethe Kollwitz*. *Diário de São Paulo*, [09 jun. 1933].

- _____. Klaxon. *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- _____. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *The Kid*-Charles Chaplin. *Klaxon*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Uma lição de Carlito. *Klaxon*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

Obras sobre Mário de Andrade

- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- ESCOREL, Eduardo. “A décima musa-Mário de Andrade e o cinema”. In: *Adivinhadores de água*. São Paulo, CosacNaify, 2005.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- JOBIM, José Luís. “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic 2008* (no prelo).
- LOPEZ, Telê Ancona. “Arlequim e Modernidade”. In: *Mariodeandradeando*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- _____. “Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921”. In: *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade-1920-1921*. São Paulo: SESC/SENAC/IEB,
- _____. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972.
- MARQUES, Aline Nogueira. “Restituir *Obra imatura*”. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Aline Nogueira Marques (Estabelecimento do texto). Telê Ancona Lopez (Coordenadora da edição). Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Em torno de Mário de Andrade poeta”. In: *Colóquio-Letras*, nº 72, mar. 1983.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2007.

_____. “Mário, o futebol e um poema esquecido”. In: *Letras*, nº 7, Universidade Federal de Santa Maria, 1993.

Epistolografia de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda, 1934-1945*. Ed. prep. por Raúl Antelo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., intr. e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, Edusp, 2001.

_____. *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Ed. prep. por Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

_____. & ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

_____. & ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Organização e notas de CDA e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

Obras sobre Modernismo

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo, Ática, 1984.

BRITO, Mário da Silva. *Diário Intemporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. “O alegre combate de *Klaxon*”. In: *Klaxon: mensário de Arte Moderna*, edição fac-similar. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.

BUSATTO, Luiz. *O modernismo antropofágico no Espírito Santo*. Vitória, UFES, Secretaria de Cultura, 1992.

FABRIS, Annateresa e FABRIS, MariaRosario. “Cinema e Modernidade em *Klaxon*”. In: *Porto Alegre*. Porto Alegre, v.3, nº 6, dez. 1992.

LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

Obras sobre cinema

- ALMEIDA, Alberto Soares de. *Fantasia. Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941.
- ALMEIDA, Guilherme de. Guilherme de Almeida-*O Estado de S. Paulo* - 3-9-41. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941.
- ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcadia, 1961.
- ASTRE, Georges-Albert e HOARAU, Albert-Patrick. *El universo del western*. Madri: Editorial Fundamentos, 1986.
- AUDISIO, Gabrile. *La melodie du monde. La Revue Musicale*, a. 11, nº 103, abr. 1930.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AURIOL, Henri. Boileau et le cinéma. *L'Esprit Nouveau*, Paris, nº 6, mar. 1921.
- BALÁZS, Béla. "A face do homem". In: *A experiência do cinema*. XAVIER, Ismail (Org.). Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilmes, 1983.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006.
- BERNARDET, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1979.
- BERNARDINI, Aldo. "O primeiro boom do cinema italiano" In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- _____. "Trois cents films italiens (1896-1945)". In: *Le cinéma italien*. Aldo Bernardini e Jean A. Gille (direção). Paris: Éditions de Centre Pompidou, 1986.
- BEUCLER, André. Charlie Chaplin et *La ruée vers l'or*. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, nº 146, 01 nov. 1925.
- _____. *Le cuirassé Potemkine*. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, a. 14, nº 159, 1 dez. 1926.
- CAMERINI, Claudio. "Les formes italiennes du 'divisme': les années du muet". In: *Le cinéma italien*. Aldo Bernardini e Jean A. Gille (direção). Paris: Éditions de Centre Pompidou, 1986.
- CAVALCANTI, Alberto. "A comédia". In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967.
- CENDRARS, Blaise. *Le cabinet du Docteur Caligari*. *Les Feuilles Libres*, abr./maio, 1922.
- CHAPLIN, Charles. *My autobiography*. Londres: Penguin Books, 1996.

- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. “Introdução”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CLAESSENS, Bob. *Caligari, El Dorado, Le rail*. Lumière, s/d, s/p.
- COEUROY, André. Le film sonore: *La vie d'un poète*, de Cocteau-Auric. *La Revue Musicale*, a. 12, n° 111, jan. 1931.
- _____. *Parade d'amour*. *La Revue Musicale*, a. 11, n° 103, abr. 1930
- CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: Ensaio-Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- COUSTET, Ernest. *Le cinéma*. Paris: Librairie Hachette, 1921.
- CRÉMIEUX, Benjamin. *Charlot et Les lumières de la ville*. *La Nouvelle Revue Française*, n° 212, 1 maio 1931.
- DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921.
- _____. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, Paris, n° 3, dez. 1920.
- _____. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, Paris, n° 4, jan. 1921.
- EISENSTEIN, Sergei. Le principe cinématographique et la civilisation japonaise. *Cahiers d'art*, Paris, a. 5, n° 1, 1930.
- ELLIS Jack C. e MACLANE Betsy, *A new history of documentary film*. In: <http://books.google.com.br>.
- FAURE, Elie. *Charlot*. *L'Esprit Nouveau*, n° 6, mar. 1921.
- FINCH, Christopher. *The art of Walt Disney*. Burbank: Walt Disney Productions, 1973.
- FERRO, Antonio. “As grandes trágicas do silêncio”, 1 jun. 1917. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. L'art cinématographique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse (The kid)* de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Chaplin é cinema?”. In: CONY, Carlos Heitor. *Ensaio-Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Contra Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n° 5, out. 1941.
- HERRING, Robert. The Talkies: *The jazz singer, The terror, The singing fool, Movietone subjects*. *The London Mercury*, vol. 19, n° 110, dez. 1928.
- KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- LANDRY, Lionel. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, a. 8, n° 4, 1 fev. 1927.

- LANGLOIS, Henri. “Destino do cinema italiano”. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- LUCIANI, Sebastiano Arturo. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Roma, Ausonia, 1920.
- MACHADO, Aníbal. *O cinema e sua influência na vida moderna*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos.
- MARGADONNA, Ettore. M. *Cinema: ieri e oggi*. Milão: Editoriale Domus, 1932.
- MAYR, W. La musique au cinéma . *Les feuilles libres*, nº 30, dez. 1922/jan. 1923.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- MILLIET, Sérgio. A propósito de *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, nº 5, out. 1941.
- MIRANDA, Carlos Alberto. *Cinema de animação: arte nova/arte livre*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- MITRY, Jean. *Charlot et la “fabulation” chaplinesque*. Paris, Editions Universitaires, 1957.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.
- MOUSSINAC, Léon. *Panoramique du cinema*. Paris: Au Sans Pareil, 1929.
- NAZÁRIO, Luiz. “A Revolta Expressionista”. In: *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- OBEY, André. Musique et cinema. *Le Monde Musical*, a. 36, nº 11/12, Paris, jun. 1925.
- ORTIZ, Carlos. *Romance do gato preto: história breve do cinema*. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil.
- PAULHAN, Jean. *Le cabinet du docteur Caligari*, *La Nouvelle Revue Française*, nº 104, maio 1922.
- PETIT, Raymond. Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry. *La Revue Musicale*, Paris, a. 7, nº 4, 1 fev. 1926.
- PINA, Luís de. “Esses corpos celestes”. In: *Cinema mudo italiano: 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PRÉVOST, Jean. Le film parlant. *La Nouvelle Revue Française*, a. 18, nº196 , 01 jan. 1930.
- PRIEUR, Jérôme (org.). *O espectador noturno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- PRUNIÈRES, H. La musique et le cinéma . *La Revue Musicale*, a. 2, nº 10, 1 ago. 1921.
- ROBINSON, David. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, London, BFI Publishing, 2004.

- ROMERO, Emílio. História cómica. *Revista Presente*, s/nº, [jul. 1930].
- RONDOLINO, Gianni. *Storia del cinema d'animazione*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1974.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, v. 1, 1960.
- SCHAEFFNER, André. La musique et l'écran. *La Revue Musicale*, Paris, a. 9, nº 6, 1 abr. 1928.
- SCHLOEZER, B. De. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, Paris, a.8, nº 4, 1 jun. 1927.
- SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal, 1990.
- SOUPAULT, Philippe. "Charlie Chaplin". *Europe*, nº 71, 15 nov. 1928.
- THIBAUDET, Albert. Charlot. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, nº 212, 1 maio 1931.
- TOKINE, B. L'esthétique du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, nº 1, out. 1920.
- _____.Ivan Goll. *L'Esprit Nouveau*, Paris, nº 14, jan. 1921.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre, L&PM, 1996.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.
- _____.*Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- À PROPOS DU CIRQUE DE CHARLOT. *Cahiers d'art*, Paris, a. 3, nº 1, 1928.
- DESTINS DU CINÉMA. *Le Mois*, Paris, nº 23, 01 nov./01dez. 1932.
- CINÉMA. *Le Mois*, nº 26, 01 fev./01 mar. 1933.
- LE DESSIN ANIMÉ ET LA MUSIQUE. *Le Mois*, nº 49, 1 jan /1 fev. 1935.
- LA MUSIQUE ET LE CINÉMA. *Le Mois*, nº 22: Paris, 1 out./1 nov. 1932.
- L'ESTHÉTIQUE DU FILM. *Le Mois*, Paris, nº 16, 01 abr./01 maio 1932.
- NOS CINEMAS. *Papel e Tinta*, São Paulo, nº 3.
- s/a, s/t. *Papel e Tinta*, São Paulo, nº 4.

Obras de crítica genética

- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora UFGRS, 2007.

- HAY, Louis. *A literatura dos escritores. Questões de crítica genética*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: ZULAR, Roberto (org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo, FAPESP/Illuminuras/CAPES, 2002.
- PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. “Crítica genética e outros campos do conhecimento”. In: PINO, Claudia Amigo (org). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas/Capes, 2007.
- WILLEMART, Philippe. *Unviverso da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Obras gerais

- ARMSTRONG, Walter. *Histoire générale de l'art: Gde Bretagne e Irlande*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1910.
- BENJAMIN, Walter. “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1922.
- CASTRO, Alice Viveiros de Castro. *O elogio da bobagem*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CHENEY, Sheldon. *A world history of art*. Nova York: Viking Press, 1937.
- CLAIR, Jean. “Parade and Palingenesis: of the circus in the work of Picasso and others”. In: *The great parade: portrait of the artist as clown*. New Haven and London, Yale University Press, 2004.
- GUADFROY-DEMOMBYNES, J. L'influence de la musique sur la peinture symboliste. *La Revue Musicale*, Paris, a. 18, nº 171, jan. 1937.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. “Gols de letra”. In: *Nossa História*, ano I, nº 6. abr. 2004.
- LANDRY, Lionel. La musique et ses “lois”. *La Revue Musicale*, Paris, a. 7, nº 6.
- MARANHÃO, Carlos. “Arthur Friedreich, El Tigre”. In: *Revista Placar*, s/p, s/d. Coleção Carlos Alberto Passos. IEB-USP.

MILLIET, Sérgio. *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1932.

PANTANO, Andreia Aparecida. *O personagem palhaço*. São Paulo: Editra Unesp, 2007.

WEIDLÉ, Wladimir. Un peintre-musicien: Nicolas Tchourlionis. *Le Mois*, Paris, nº100, abr./maio 1939.