

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. 2

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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. 2

Paulo José da Silva Cunha

Bolsista FAPESP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas 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

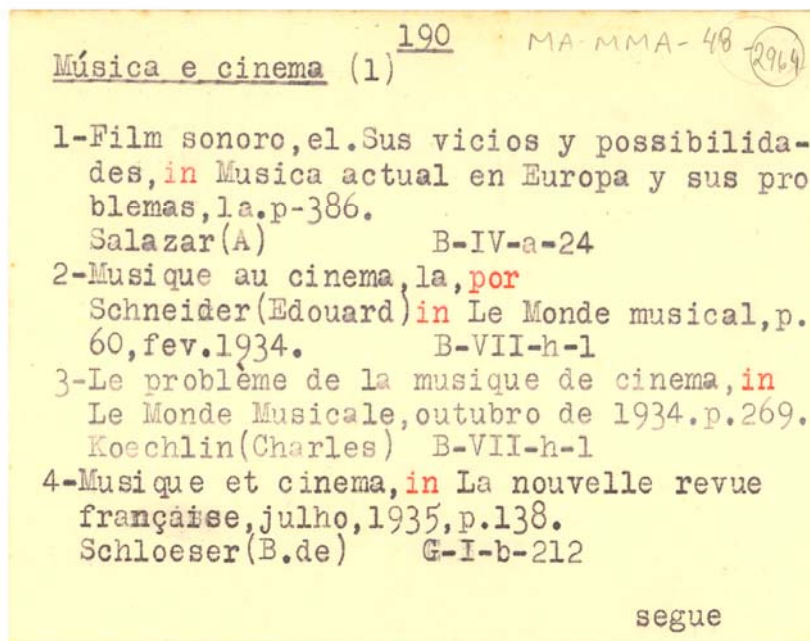
2009

Sumário, volume 2

Anexo 1: Documentos do <i>Fichário Analítico</i>	4
Anexo 2: Índice de leituras.....	36
Anexo 3: Notas MA.....	114
Anexo 4: Produção jornalística.....	127
Anexo 5: Documentos de processo/Artigo “Caras”.....	167
Anexo 6: Documentos de processo/Ensaio “ <i>Fantasia</i> de Walt Disney”.....	191
Anexo 7: Documentos de processo/Ensaio “Arte Inglesa”	247

Anexo 1

Documentos do *Fichário Analítico*



Verificação:

SALAZAR, Adolfo. “El film sonoro. Sus vicios y posibilidades”. In: *La musica actual en Europa y sus problemas*. Madri: J. M^a Yagües, 1935, p. 386-390.

SCHNEIDER, Edouard. La musique au cinéma. *Le Monde Musical*, a. 45, n^o 2. Paris, 28 fev. 1934, p. 60.

KOECHLIN, Charles. Le problème de la musique de cinéma. *Le Monde Musical*, a. 45, n^o 10. Paris, 31 out. 1934, p. 269-271.

SCHLOEZER, B. de. Musique et cinéma. *La Nouvelle Revue Française*, a. 23, n^o 262. Paris, 1 jul. 1935, p. 138-141.

MA-MMA-48-2965

Musica e cinema (2) ¹⁹⁰

5-Le dessin animé et la musique, in Le mois
nº 49, p. 252. G-I-b-...

6-Music for the films.
Sabaneev, Leonid. C-I-f-19

7- Musica nel film (Riv. Mus. It. 1936, fasc. 5º
6º, 538)
Ghisi, Federico B-VI-f-

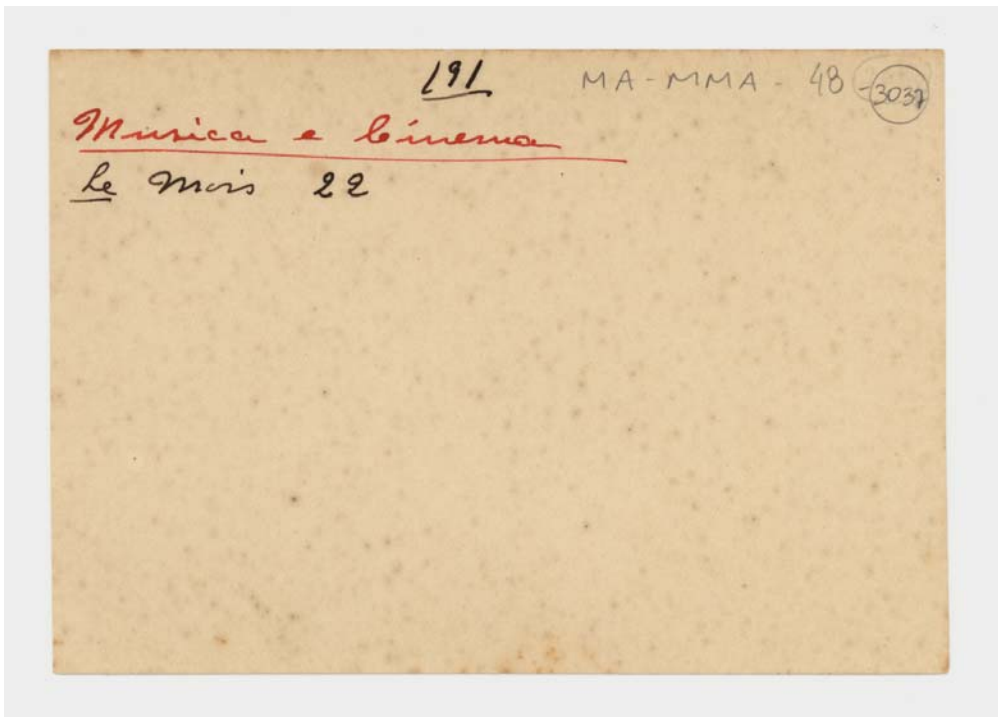
Verificação:

LE DESSIN ANIMÉ ET LA MUSIQUE. *Le Mois*, nº 49. Paris, 1 jan./1 fev. 1935, p. 252-260.

SABANEEV, Leonid. *Music for the films: a handbook for composers and conductors*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.

GHISI, Federico. Musica nel film. *Rivista Musicale Italiana*, a. XL, 5º/6º fascículos. Milão, 1936.

Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP
Manuscritos MA: *Fichário Analítico*
Documento: “Música e Cinema” (MA-MMA-48-3037)



Transcrição:

191

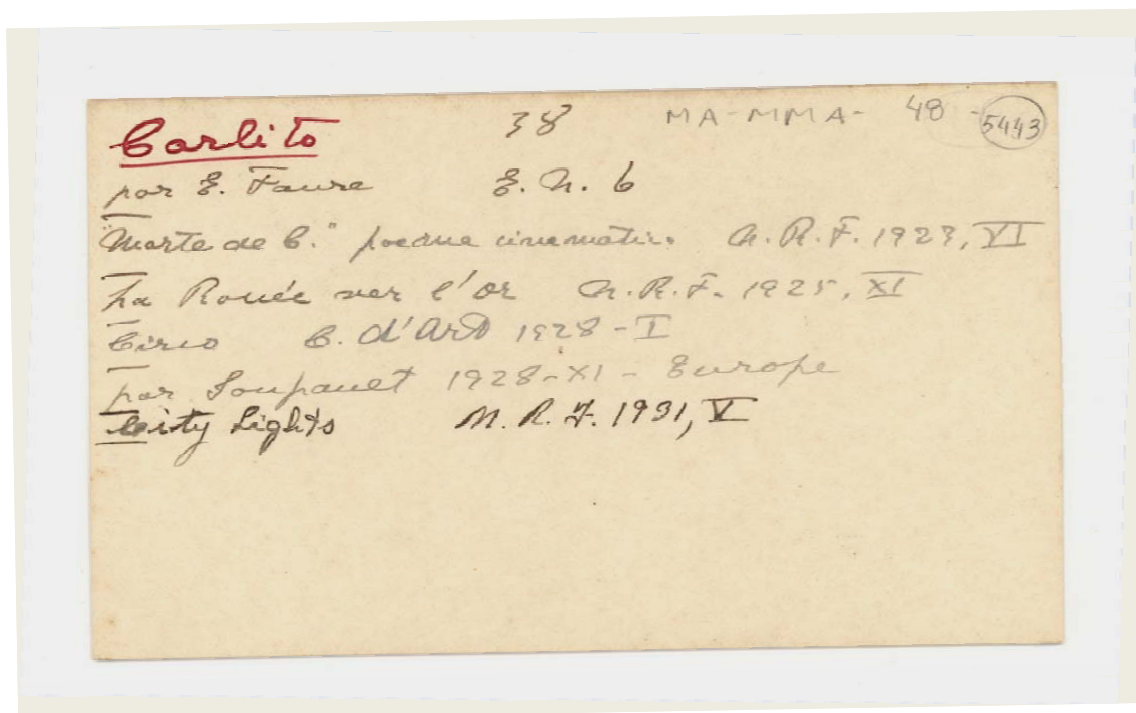
Música e Cinema

Le Mois 22

Verificação:

LA MUSIQUE AU CINÉMA. *Le Mois*, nº 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 230.

LA MUSIQUE ET LE CINÉMA. *Le Mois*, nº 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 245-253.



Transcrição

Carlito 38

—
p[o]r E. Faure E. N. 6

—
“Morte de C.” poema cinematográfico N. R. F. 1923, VI

—
La Rouée ver l’or N. R. F. 1925, XI

—
Circo C. d’Art 1928 – I

—
por Soupault 1928 – XI – Europe

—
City Lights N. R. F. 1931, V

Verificação:

FAURE, Elie. Charlot. *L’Esprit Nouveau*, nº 6. Paris, [mar. 1921], p. 657-666. (Notas MA)

COHEN, Albert. Mort de Charlot. *La Nouvelle Revue Française*, a. 10, nº 117. Paris, 1 jun. 1923, p. 883-889.

BEUCLER, André. Charlie Chaplin et *La ruée vers l'or*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 13, n° 146. Paris, 1 nov. 1925, p. 632-635.

À PROPOS DU *CIRQUE DE CHARLOT*. *Cahiers d'art*, a. 3, n° 1. Paris, jan. 1928, p. 39-44.

SOUPAULT, Philippe. Charlie Chaplin. *Europe*, n° 71. Paris, 15 nov. 1928, p. 378-393.
(Nota MA)

CRÉMIEUX, Benjamin. Charlot et *Les lumières de la ville*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 19, n° 212. Paris, 1 maio 1931.

TELAS E PALCOS

DEZ PREMISSAS SOBRE O SILENCIOSO E O SONORO

O debate que o poeta Vinicius de Moraes iniciou já há algum tempo, tem esta coisa curiosa que é um poder de atração enorme, atração não muda, como queria Otávio de Faria, mas sonora, falada e bem falada. É que vai dando cécegas na gente, como disse outro dia Willy Lewin, até que não se pode mais, e lá vem o pronunciamento, a carta aberta, a “adesão”, o isto, o aquilo. Agora lá vai mais um, que não resistiu às cécegas, e resolve também dar o seu palpite. Talvez o autor não seja cineasta, mas, jogador de poker antigo, sabe que os palpites quasi sempre saem dos pirus. Então empirou no jôgo Vinicius x Ribeiro Couto, e vai largar o palpite dele.

É um palpite meio cabotino, porque é em premissas. (Será mesmo que o nome flisto é premissa?). É em premissas para resumir, para não fazer uma longa metragem. Vai tentar um shortzinho, “pequena produção”, só pra não deixar de dar o palpite.

* *

1.º—Há uma máquina e uma técnica de filmar. Desta máquina e desta técnica de filmar, muita coisa se pode tirar: aproveitamento Artístico (Arte-Poesia), Aproveitamento Cultural (filmes científicos, conferências ilustradas, filmes em que se vê o desabrochar das plantas, a transformação das crisálidas, a fecundação do ovo, etc. Científico: Microcinematografia, Cinematografia submarina, documentação de casos clínicos, Tipos de marcha, Medicina legal). Roentnecinetomatografia, processo de Manuel de Abreu, etc. — Sportivo: (Olimpiadas, provas de goals duvidosos, los. lugares das corridas de cavalos, maratonas, etc.) — Documentário (conferências de chanceleres, Munichs, close ups de pactos, mãos de Presidentes assinando declarações de

guerra, visões da guerra, lançamento de couraçados ao mar, etc.) — Divulgativo (orquestras, Bing Crosby, Fred Astaire, revistas, operetas, etc.) — Educacional. Aproveitamento para o Teatro impossível (“Roman d'un tricheur”, de Sacha Guitry, etc.), e assim por diante. A casa do cinema afinal de contas é o grande anfiteatro da nossa época.

2.º — Da máquina de filmar, e seu aproveitamento Artístico (sempre compreendendo “artístico” como pesquisa do belo e do poético) constata-se a existência de duas formas distintas de Arte, que designaremos por Arte A, e Arte B. Arte A é forma em movimento. Exemplo: “Encouraçado Potemkin”, Chaplin, etc. Arte B: forma, movimento mais som. Necessidade de um ritmo dos elementos forma e som. Emoção global, do conjunto formosom, numa percepção única.

3.º — As possibilidades de uma e outra arte são igualmente grandes, e evidentemente não há “superioridade” da arte A, sobre a arte B, consideradas em si. Do mesmo modo que não há superioridade da arte que trata unicamente da forma (desenho) sobre a que trata da forma e da cor (pintura).

4.º—O desenvolvimento “histórico” do Cinema silencioso para o Sonoro. Esta passagem primitivamente só interessando à parte “técnica”, coincide com a realização artística, que abandona a arte A, por sujeição ao público. O menino que descobre a caixa de lapis de cor, abandona o carvão com que fez garatuja.

5.º — A dificuldade de realização técnica da Arte B é grande. Necessidade de estúdios isolados, técnicos de som, material especializado, etc. Daí necessidade de capital monetário, e a Arte B se sujeitar a cair nas mãos do industrial, que a explora com finalidades financeiras, e não artísticas.

6.º — A consequente vulgaridade dos exemplares comuns da Arte B. Edgard Wallace

vende muito mais que Proust, e os editores preferem Edgard Wallace. Mas a Literatura, o Romance, não deixa com isto de ser arte. Igual raciocínio para a Arte B. Casos excepcionais: “Terra dos Deuses”, “Cavaleiros de Ferro”, alguns filmes franceses.

7.º — O valor da Arte B não reside como alguns pensam profundamente errados, no “tom de realismo” que o som possibilita, e sim no ritmo som, forma e nas equivalências sensoriais do som e movimento. Ligeira citação de Baudelaire:

“Dans une tenebreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”

Lembrar certas experiências abstracionistas de Arn Hoser e Henri Valensi. Lembrar igualmente Rimbaud, em “Les voyelles”.

O sonoro do desenho animado não pode ser justificado pelo mesmo “tom de realismo”, mas de qualquer forma é necessário, enquanto arte B.

8.º — Na arte B a forma em

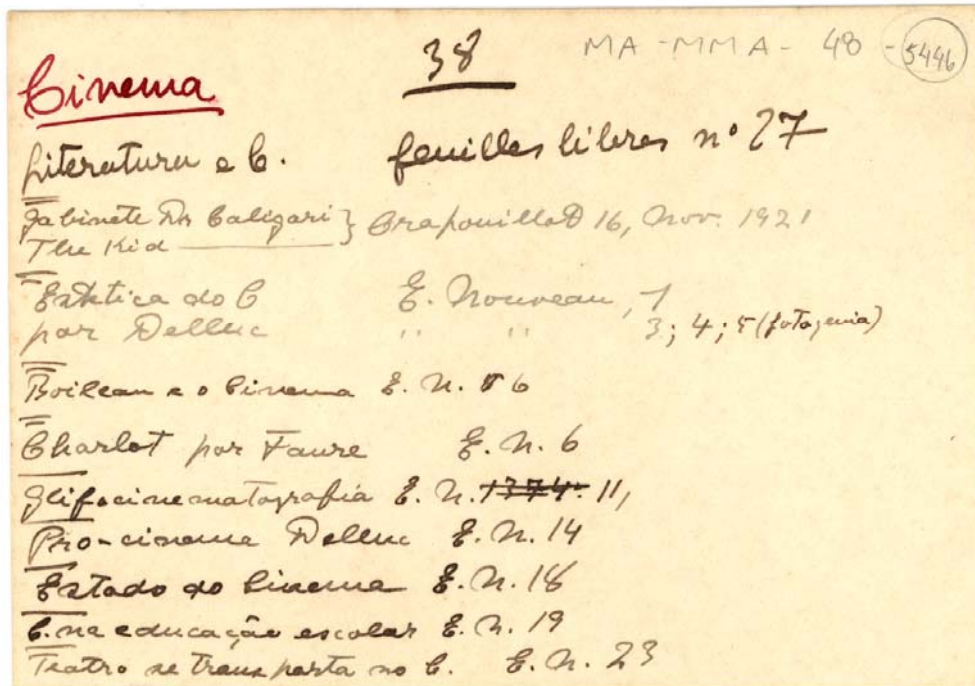
movimento está para o mesmo elemento na Arte A como o som sincronizado, ritmado e buscando harmonia, está para a Música.

9.º — Cinema Silencioso não é puro nem nunca foi, porque não prescinde da parte conceptual, das idéias e do enredo. Porque não é só forma em movimento, é também emoção em movimento (fenômeno afetivo). Isto se vê na utilização dos planos máximos, que exige um crescendo emocional simultâneo, e na arte B um crescendo sonoro.

10.º — A discussão deve ser entre Cinema Silencioso e Cinema Sonoro. O diálogo quer mudo, quer falado, não é cinema. E sendo assim, é indiferente a qualquer grupo. Na Arte A, qualquer elemento de som, mesmo sem gravação, deve ser eliminado. Poristo os gestos de abrir e fechar a boca de Rudolf Valentino, deante da tela, são errados, e aquilo sempre foi cinema falado, Arte B, faltando o desenvolvimento técnico. Sempre houve as duas formas de Arte. Apenas a forma B não se realizava por falta de elementos técnicos. — OTAVIO DE FREITAS JUNIOR.

Verificação:

FREITAS JR., Otávio de. Dez premissas sobre o silencioso e o sonoro, s/d, s/p.



Transcrição:

Cinema 38

Literatura e C. feuilles libres n° 27

—

—

Gabinete Dr. Caligari

The Kid _____ } Crapouillot 16, Nov. 1921

—

—

Estetica do C E. Nouveau, 1

p[o]r Delluc " " 3; 4; 5 (fotogenia)

—

—

Boileau e o Cinema E. N. 6

—

—

Charlot p[o]r Faure E. N. 6

—

Glifocinematografia E. N. ~~1374~~ 11,

—

Pro-cinema Delluc E. N. 14

—
Estado do Cinema E. N. 18

—
C. na educação escolar E. N. 19

—
Teatro se transporta no C. E. N. 23

Verificação:

MAYR, W. Littérature et cinéma. *Les Feuilles Libres*, a. 4, n° 27. Paris, jun./jul. 1922, p. 211-215.

GALTIER-BOISSIÈRE, Jean. 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*, n° especial. Paris, 16 nov. 1921, p. 2-4.

TOKINE, B. Esthétique du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 1. Paris, [out. 1920], p. 84-89.

DELLUC, Louis. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 3. Paris, [dez. 1920], p. 349-351.

DELLUC, Louis. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 4. Paris, [jan. 1921], p. 480-482.

DELLUC, Louis. Photogénie. *L'Esprit Nouveau*, n° 5. Paris, [fev. 1921], p. 589-590.

AURIO, Henri. Boileau et le cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 6. Paris, [mar. 1921], p. 624.

FAURE, Elie. Charlot. *L'Esprit Nouveau*, n° 6. Paris, [mar. 1921], p. 657-666.

(Notas MA)

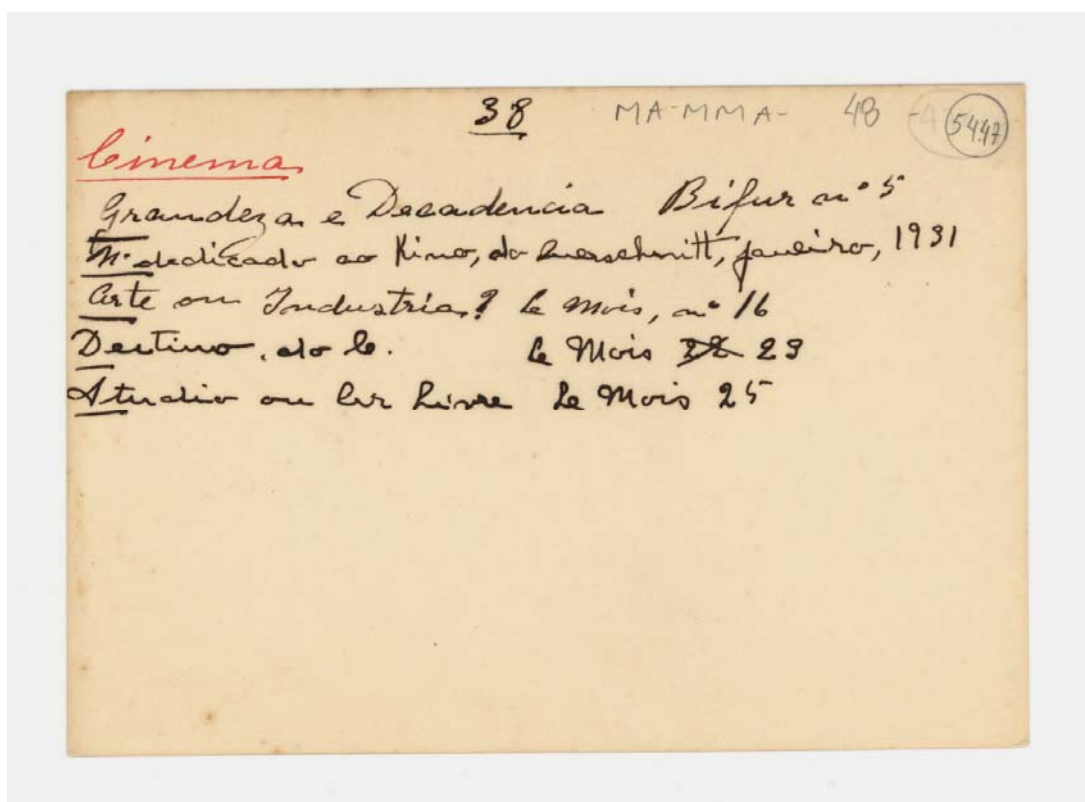
RECHT, Paul. La glyphocinématographie. *L'Esprit Nouveau*, n° 11. Paris, [out. 1921], p. 1375-1376.

DELLUC, Louis. Pro Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 14. Paris, [jan. 1922], p. 1666-1668.

COURTRY, Henry de. État du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 18. Paris, [ago. 1923], p. 81-82.

HOLLEBECQUE, Marie. Le rôle des images dans l'éducation scolaire. La part du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 19. Paris, [set. 1923], p. 253-260.

HOLLEBECQUE, Marie. Le théâtre est-il transposable au cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 123. Paris, [abr. 1924], p. 221-224.



Transcrição:

38

Cinema

Grandeza e Decadencia Bifur nº 5

—
Nº dedicado ao Kino, da Querschnitt, janeiro, 1931

—
Arte ou Industria? Le Mois, nº 16

—
Destino do C. Le Mois ~~22~~ 23

—
Studio ou Ar Livre Le Mois 25

Verificação:

FONDANE, Benjamin. Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma. *Bifur*, nº 5. Paris, maio 1930, p. 137-150.

CENDRARS, Blaise. Grub an den film. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 1-2.

FAY, Bernard. Der Tod des Kinos. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 3-8.

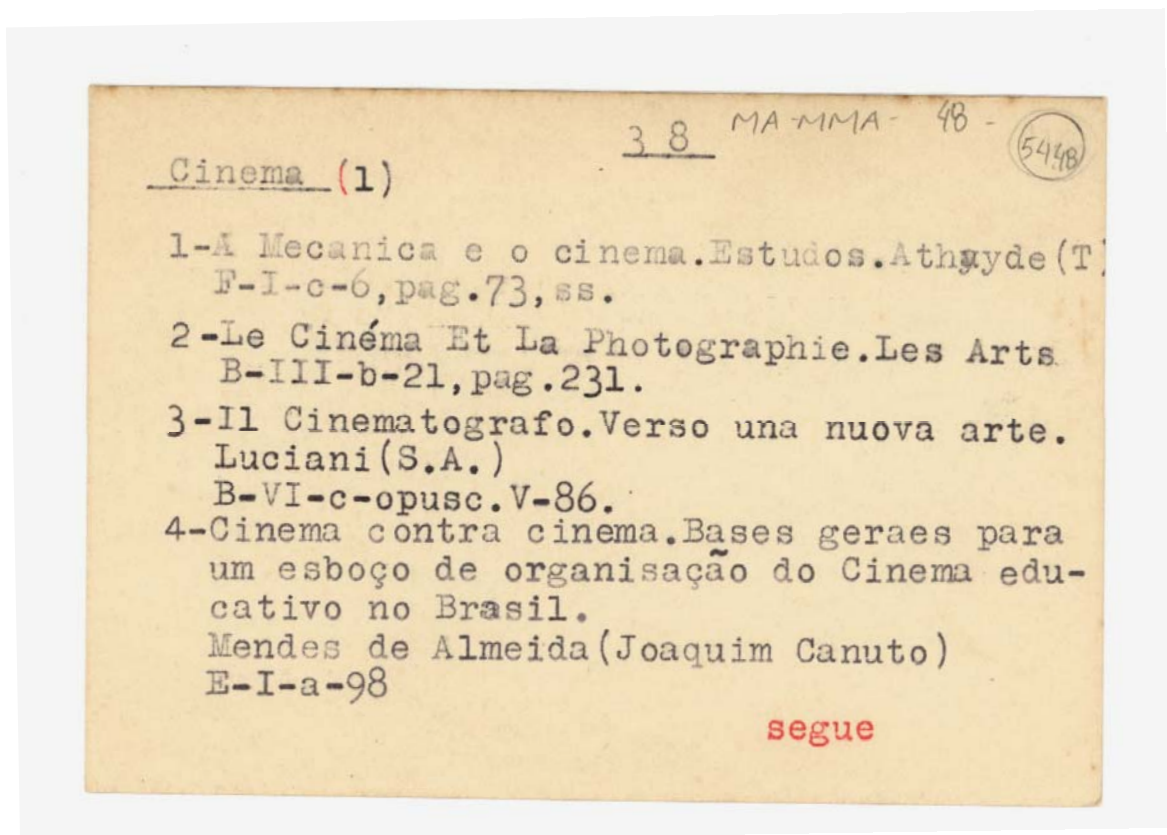
- DELTEIL, Joseph. Die Vorherrschaft des Auges. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 9-10.
- DUHAMEL, Georges. Die Maschinerie der Verdummung. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 11-13.
- GROSZ, George. Das feine Milljöh. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 14-17.
- SCHILLER, Paul. Titelsong des stummen Films. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 18.
- EISENSTEIN, Sergei. Der Kinematograph der Begriffe. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 19-21.
- CLAIR, René. Rhythmus. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 22-23.
- FEYDER, Jacques. Ich glaube an den sprechenden Film. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 24-26.
- DUPONT, E. A. Hinter dem Objektiv. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 27-28.
- WETTACH, Adrian. College Chaplin. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 29-30.
- CHAPLIN, Charlie. Sieben Sätze. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim jan. 1931, p. 31.
- RENOIR, Jean. Märchenhafte Begebenheit. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 32-33.
- MEDINA, Paul. Von Pahté Frères zu René Clair. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 34-37.
- KUH, Anton. Sach-Lexicon. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 38.
- ZUCKMAYER, Carl. Verfilmung. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 39-41.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. Musik in Kino. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 42-22.
- SCHNEIDER, Walther. Kurze Dramaturgie des Tonfilms. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 45.
- POMMER, Erich. Ditcher und Tonfilm. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 46.
- SIGMA. Was wird beim Film verdient? *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 47-50.
- SCHILLER, Paul. Traumbuch des Films. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 51.
- GILL, Al G. Warum. S. M. Eisenstein Hollywood Verliess. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 52.
- HOLLYWOOD ENTHÜLLUNGEN. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 53-55.
- ZIEGEL, Dorothea. Die "Clique". *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 56-57.
- KARINTHY, Friedrich. Der Bumerang von Burdonberg. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 58-59.
- NASCHÉR, P. G. Vom Zeitungsjungen zum-Ein Interview. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 60-61.
- ANTON. Antworten der Film-Redaktion. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 62.
- (Nota MA)
- GUTE BILANZ. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 63.
- BRIEFE AN EINE FILMGESELLSCHAFT. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 64.
- BRIEF AN EINEN FILMSCHAUSPIELER. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 65.
- BÜCHER-QUERSCHNITT. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 66-71.

FILMISCHE UND ANDRE SCHALLPLATTEN. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 72.

FÉJOS, Paul. L'alternative du cinéma: art ou industrie? *Le Mois*, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 209-212.

DESTIN DU CINÉMA. *Le Mois*, n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 252-258.

STUDIO OU PLEIN AIR? *Le Mois*, n° 25. Paris, 1 jan./1 fev. 1933, p. 244-247.



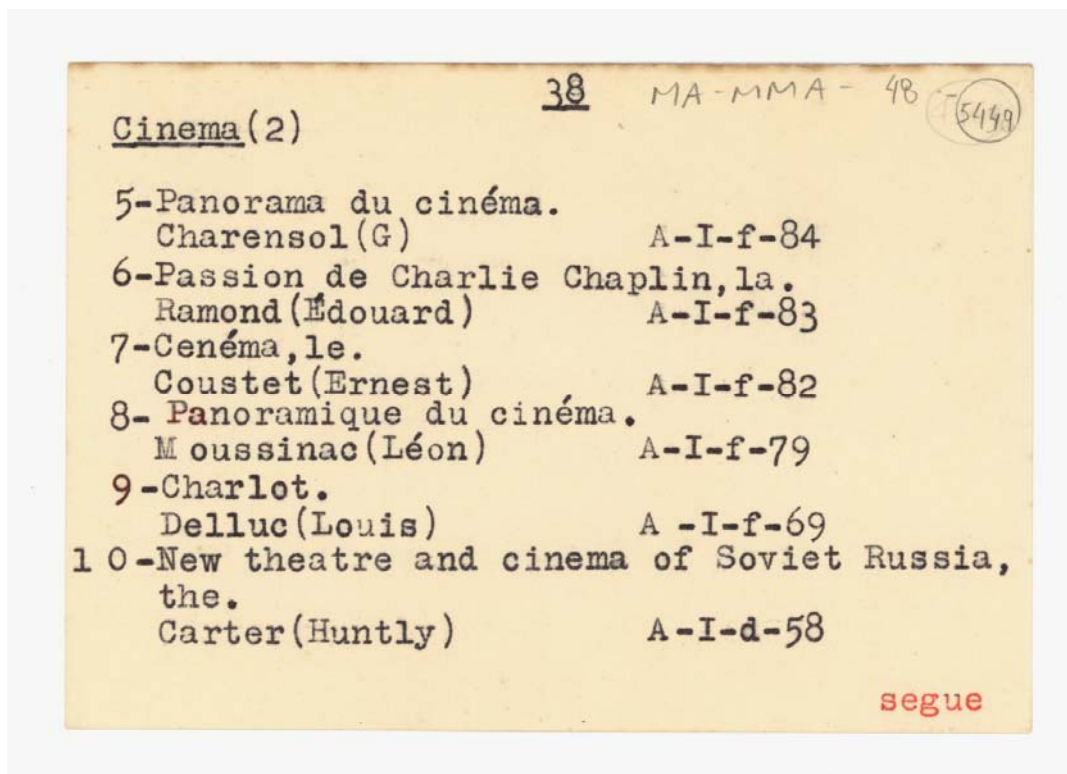
Verificação:

LIMA, Alceu de Amoroso. “A mecânica e o cinema”. In: *Estudos* (2ª série). Rio de Janeiro: Edição de Terra de Sol, 1928, p. 73-80. (Nota de terceiros)

2-Indicação não encontrada pela pesquisa.

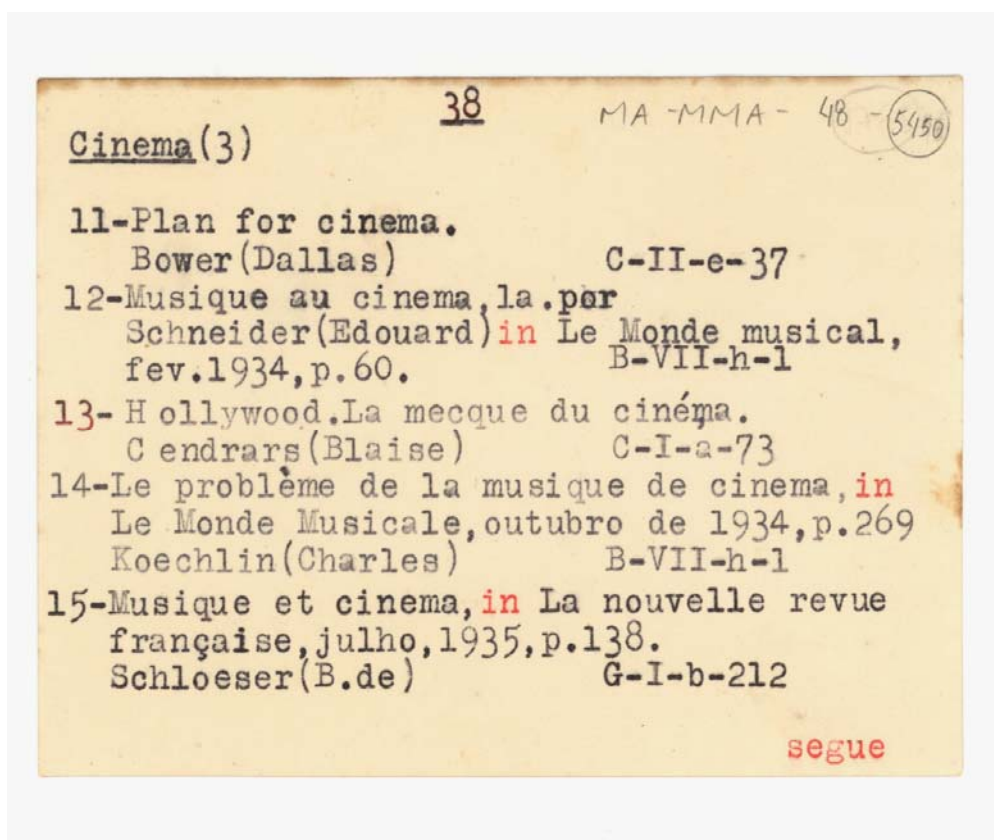
LUCIANI, Sebastiano Arturo. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Roma: Ausonia, 1920. (Notas MA)

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1931. (Nota de terceiros)



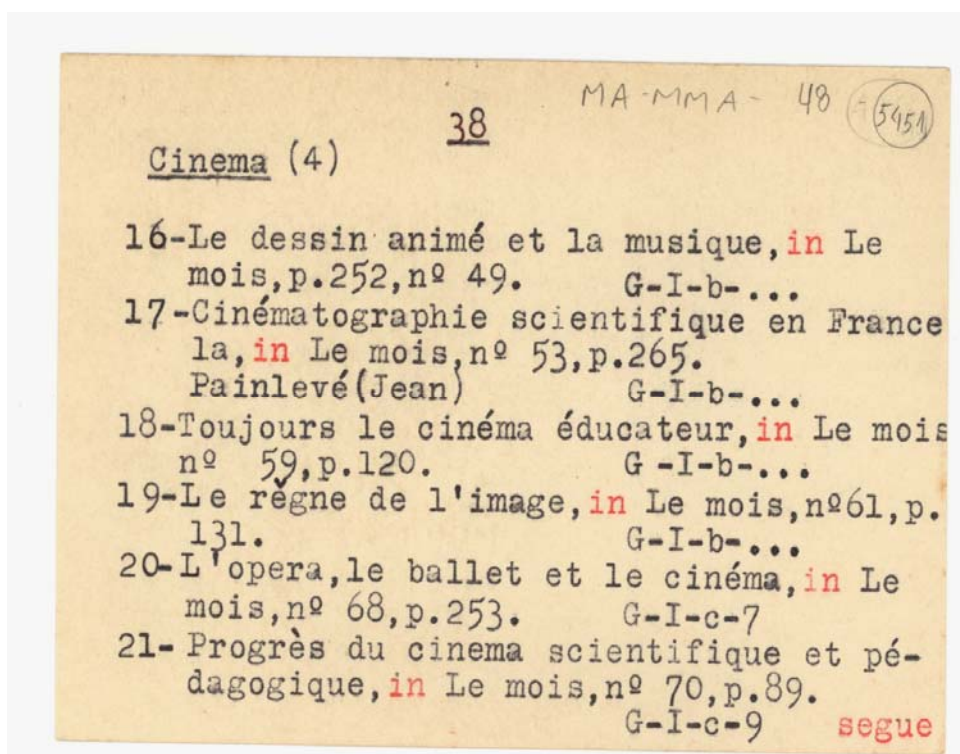
Verificação:

- CHARENSOL, Georges. *Panorama du cinéma*. Paris: Éditions Kra, 1930.
- RAMOND, Édouard. *La passion de Charlie Chaplin*. Paris: Librairie Baudiniere, [n.d.]
- COUSTET, Ernest. *Le cinéma*. [Paris]: Hachette, 1921.
- MOUSSINAC, Léon. *Panoramique du cinéma*. Paris: Au Sans Pareil, 1929. (Notas MA)
- DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Paris: M. de Brunoff, 1921. (Nota MA)
- CARTER, Huntly. *The new theatre and cinema of Soviet Russia*. Nova York: International Publishers, 1925.



Verificação:

- BOWER, Dallas. *Plan for cinema*. Londres: Dent, 1936. (Marginália apensa)
- SCHNEIDER, Edouard. La musique au cinéma. *Le Monde Musical*, a. 45, n° 2. Paris, fev. 1934, p. 60.
- CENDRARS, Blaise. *Hollywood: la mecque du cinéma*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1936. (Nota de terceiros) (Nota da pesquisa: livro fechado)
- KOECHLIN, Charles. Le problèm de la musique de cinéma. *Le Monde Musical*, a. 45, n° 10. Paris, 31 out. 1934, p. 269-271.
- SCHLOEZER, B. de. Musique et cinéma. *La Nouvelle Revue Française*, a. 23, n° 262. Paris, 1 jul. 1935, p. 138-141.



Verificação :

LE DESSIN ANIMÉ ET LA MUSIQUE. *Le Mois*, n° 49. Paris, 1 jan./1 fev. 1935, p. 252-260.

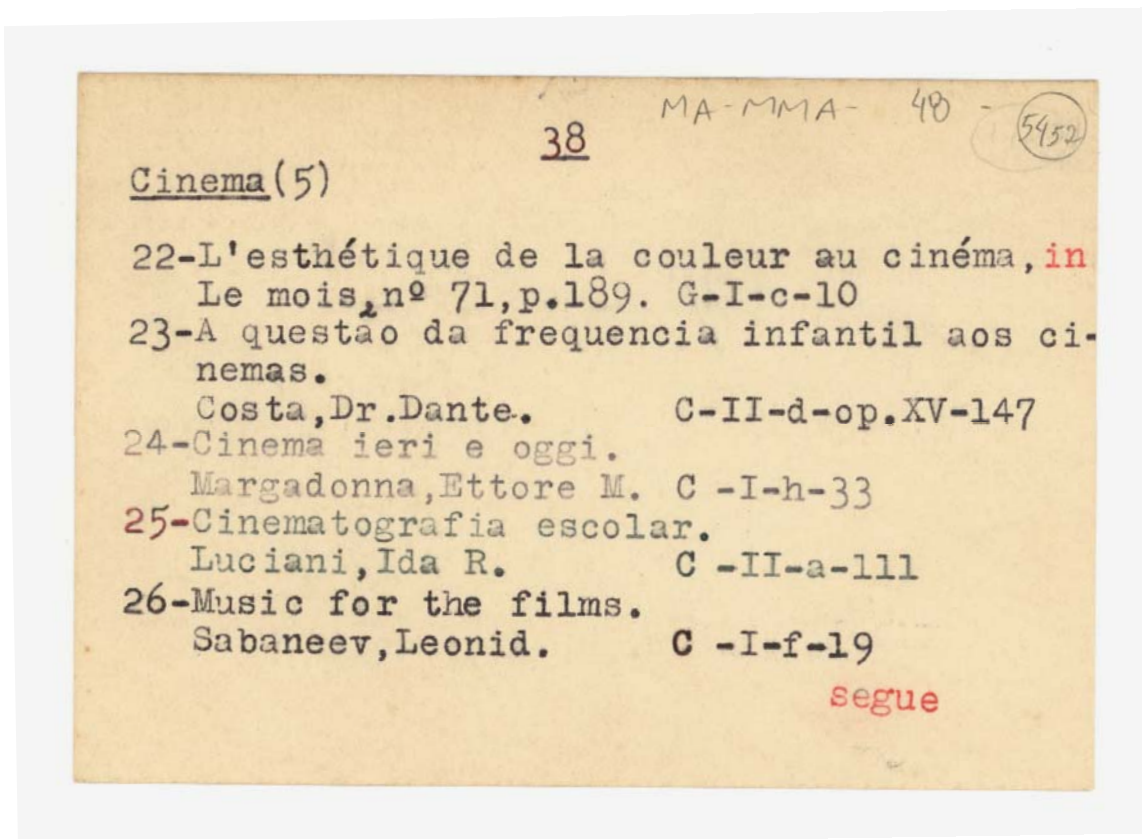
PAINLEVÉ, Jean. Le cinématographie scientifique en France. *Le Mois*, n° 53. Paris, 1 maio/1 jun. 1935, p. 265-271. (Nota MA)

TOUJOURS LE CINÉMA ÉDUCATEUR. *Le Mois*, n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 120-128. (Nota MA).

PROGRÈS ET LE MOEURS: LE RÈGNE DE L'IMAGE. *Le Mois*, n° 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 131-140.

L'OPÉRA, LE BALLET ET LE CINÉMA. *Le Mois*, n° 68. Paris, 1 ago./1 set. 1936, p. 253-254.

PROGRÈS DU CINÉMA SCIENTIFIQUE ET PÉDAGOGIQUE. *Le Mois*, n° 70. Paris, 1 out./1 nov. 1936, p. 89-98.



Verificação:

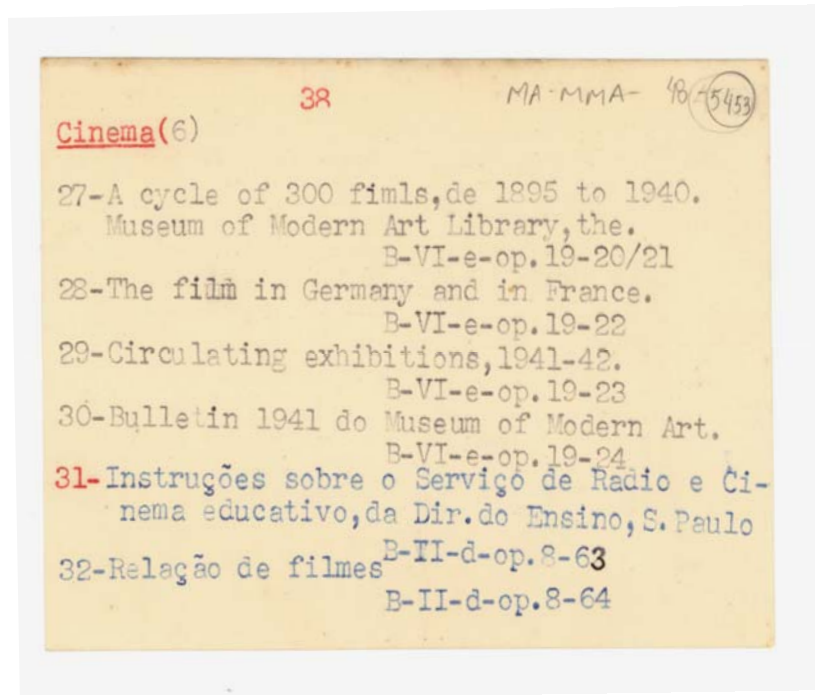
L'ESTHÉTIQUE DE LA COULEUR AU CINÉMA. *Le Mois*, nº 71. Paris, 1 nov./1 dez. 1936, p. 189-194.

COSTA, Dante. *A questão da frequência infantil aos cinemas*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1937. (Nota de terceiros)

MARGADONNA, Ettore M. *Cinema: ieri e oggi*. Milão: Editoriale Domus S.A., 1932. (Notas MA)

LUCIANI, Ida R. *Cinematografia escolar*. Buenos Aires: Editorial Moly & Lassere, 1937. (Nota de terceiros)

SABANEEV, Leonid. *Music for the films: a handbook for composers and conductors*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, 1935. (Notas MA)



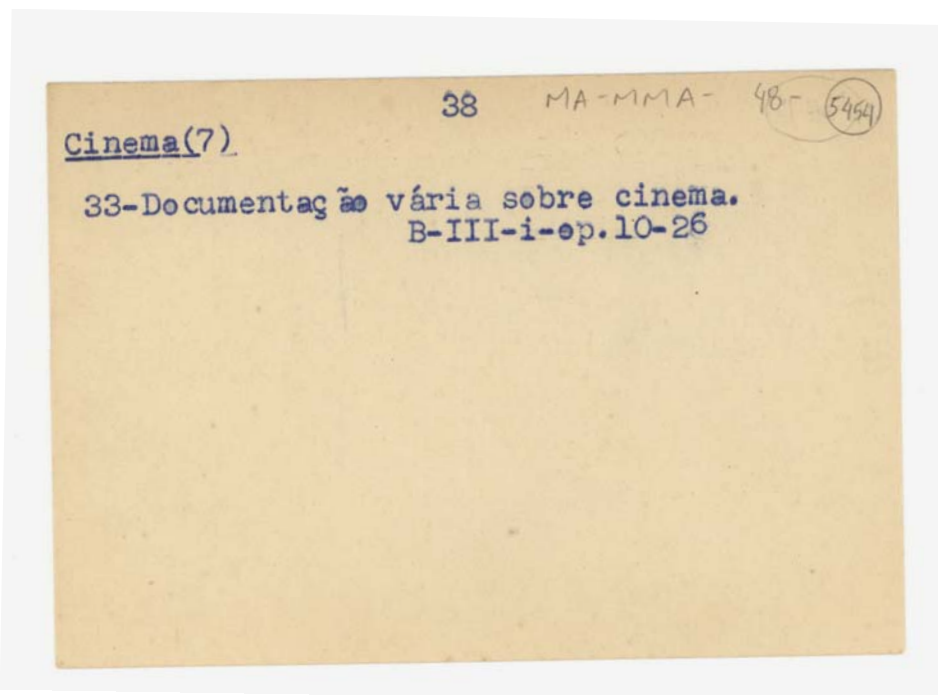
Verificação:

THE MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY BULLETIN 1941. Nova York, 1941 (corresponde à numeração de 27 a 30). (Nota MA)

CIRCULAR Nº 24: INSTRUÇÕES SOBRE O SERVIÇO DE RÁDIO E CINEMA EDUCATIVO. São Paulo (Est). Serviço de Rádio e Cinema Educativo, 1934.

32-Os documentos relacionados a esse número não foram localizados pela pesquisa.

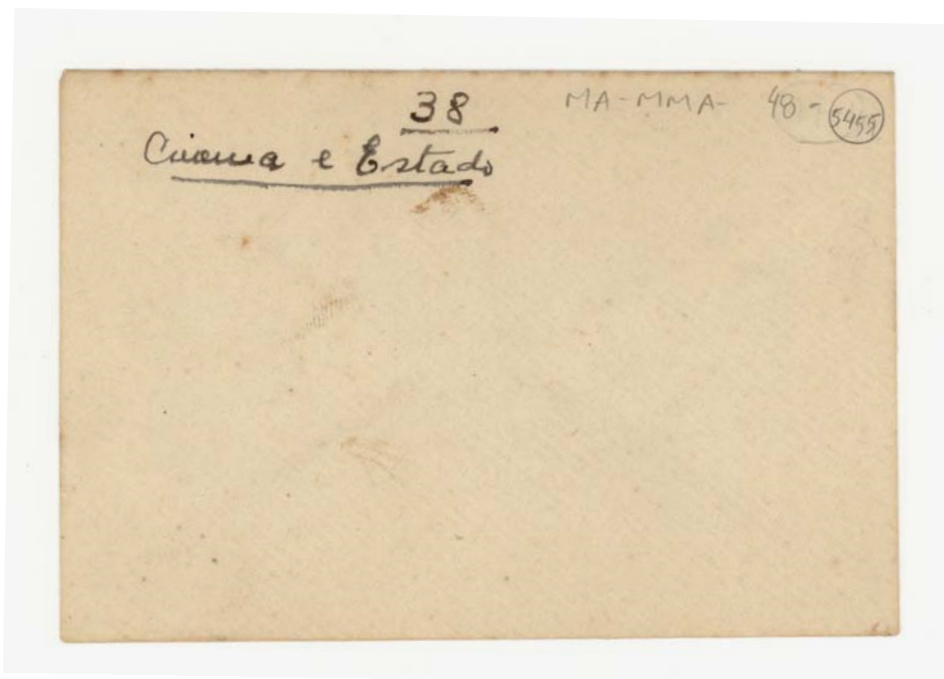
Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP
Manuscritos MA: *Fichário Analítico*
Documento: “Cinema (7)” (MA-MMA-48-5454)



Verificação:

Documentação não encontrada pela pesquisa.

Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP
Manuscritos MA: *Fichário Analítico*
Documento: “Cinema e Estado” (MA-MMA-48-5455)



Transcrição:

38

Cinema e Estado

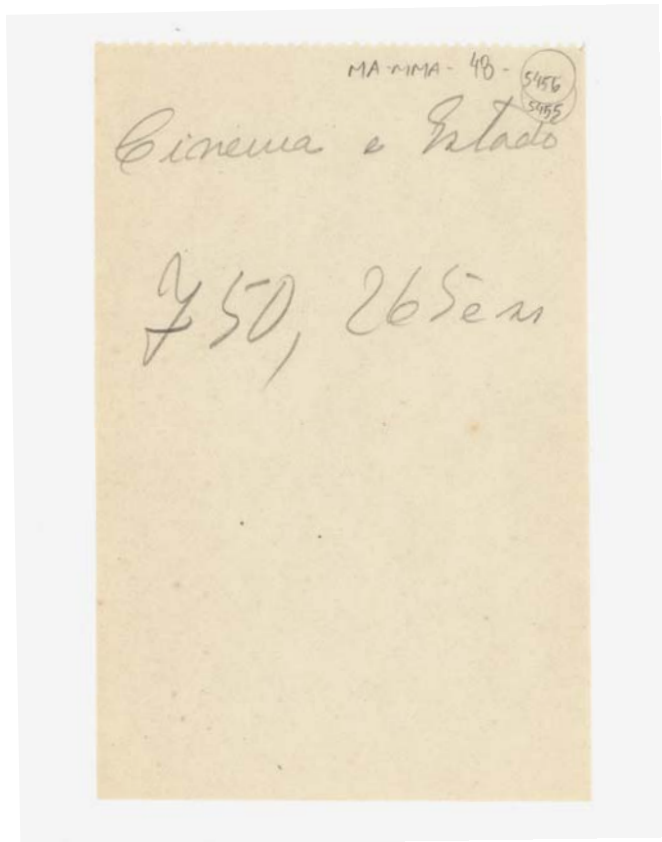
Verificação:

Ficha sem indicação de leituras.

Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP

Manuscritos MA: *Fichário Analítico*

Documento: “Cinema e Estado” (MA-MMA-48-5455/5456)



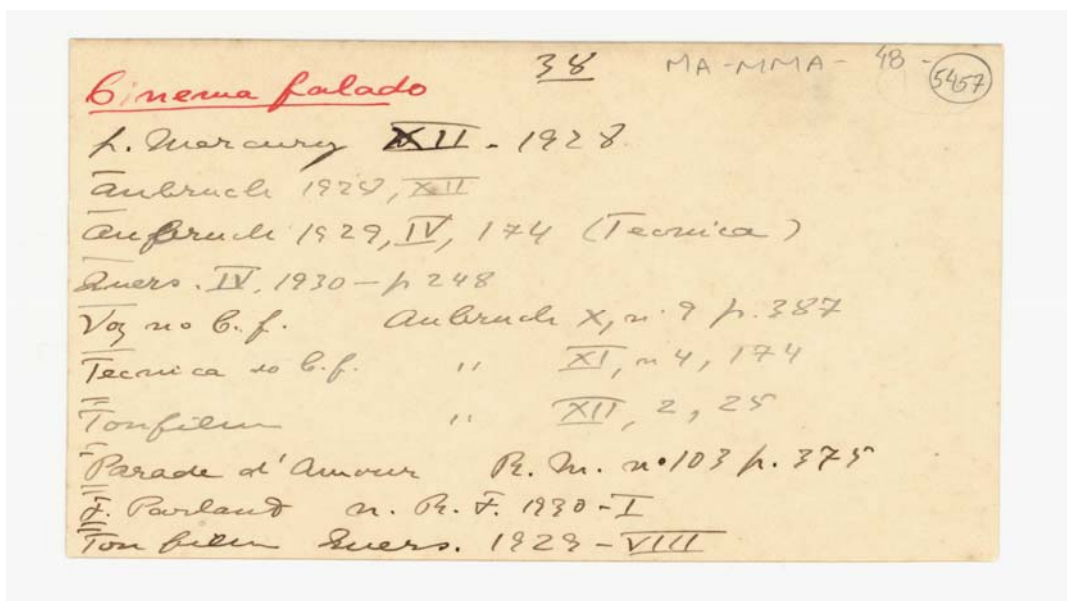
Transcrição:

Cinema e Estado

750, 265 [ex]

Verificação:

Indicação não foi decifrada pela pesquisa.



Transcrição:

38

Cinema falado

L. Mercury XII – 1928

—

Anbruch 1928, XII

—

Anbruch 1929, IV, 174 (Tecnica)

—

Quers. IV, 1930 – p 248

—

Voz no C. f. Anbruch X, n ° 9 p. 387

—

—

Tecnica do C. f. " XI, n 4, 174

—

—

Tonfilm " XII, 2, 25

—
—
Parade d'Amour R. M. n° 103 p. 375

—
—
F. Parlant N. R. F. 1930 – I

—
—
Ton film Quers. 1929 – VIII

Verificação:

HERRING, Robert. The talkies: *The jazz singer, The terror, The singing fool, Movietone subjects*. *The London Mercury*, vol. 19, n° 110. Londres, dez. 1928, p. 201-202.

WARSCHAUER, Frank. Die Stimme im Tonfilm. *Musikblätter des Anbruch*, vol. 10, n° 9/10. Viena, nov./dez. 1928, p. 387-392.

NOACK, F. Die Technik des Tonfilms. *Anbruch*, vol. 11, n° 4. Viena, abr. 1929, p. 174-176.

BALÁZS, Béla. Abschied von stummen Film. *Der Querschnitt*, n° 4. Berlim, abr. 1930, p. 248-250.

WARSCHAUER, Frank. Die Stimme im Tonfilm. *Musikblätter des Anbruch*, vol. 10, n° 9/10. Viena, nov./dez. 1928, p. 387-392.

NOACK, F. Die Technik des Tonfilms. *Anbruch*, vol. 11, n° 4. Viena, abr. 1929, p. 174-176.

HEINSHEIMER, Hans. Tonfilm am Jahresende. *Anbruch*, vol. 12, n° 1. Viena, jan. 1930, p. 25-27.

COEUROY, André. Le film sonore: *Parade d'amour*. *La Revue Musicale*, a. 11, n° 103. Paris, abr. 1930, p. 376-377.

PRÉVOST, Jean. Le film parlant. *La Nouvelle Revue Française*, a. 18, n° 196. Paris, 1 jan. 1930, p. 142-143.

MILHAUD, Darius. Apropos Tonfilm. *Der Querschnitt*, n° 8. Berlim, ago. 1929, p. 562.

Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP
Manuscritos MA: *Fichário Analítico*
Documento: “Cinema Falado (2)” (MA-MMA-48-5458)



Transcrição:

38

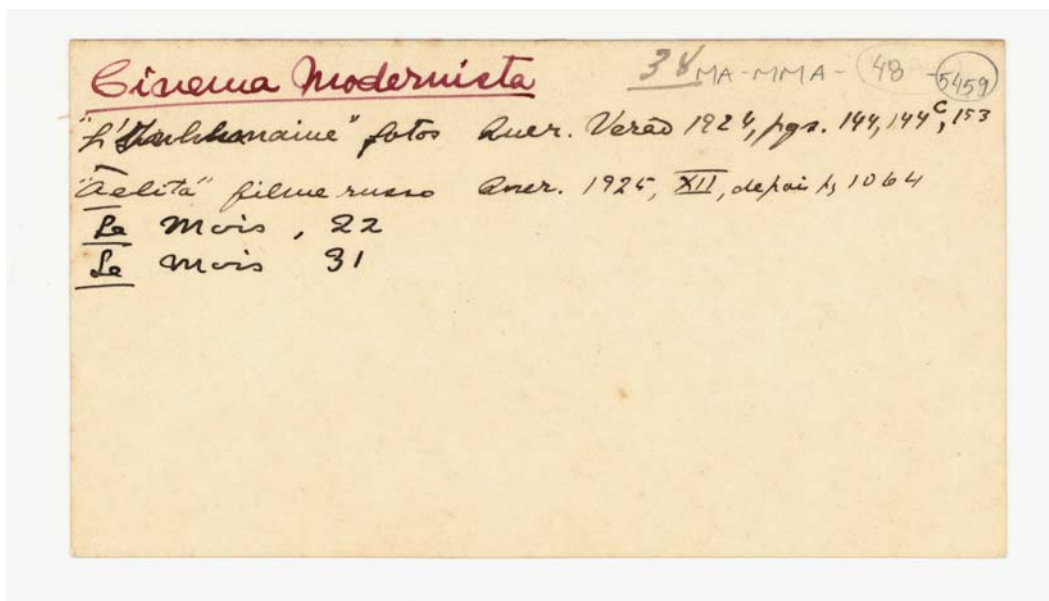
Cinema Falado (2)

Veja Bifur n° solto

—

Verificação

FONDANE, Benjamin. Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma. *Bifur*, n° 5. Paris, maio 1930, p. 137-150.



Transcrição:

Cinema Modernista 38

“L’Inhumaine” fotos Quer. Verão 1924, pgs. 144, 144c, 153

—

“Aelita” filme russo Quer. 1925, XII, depois pg 1064

—

Le Mois, 22

—

Le Mois 31

—

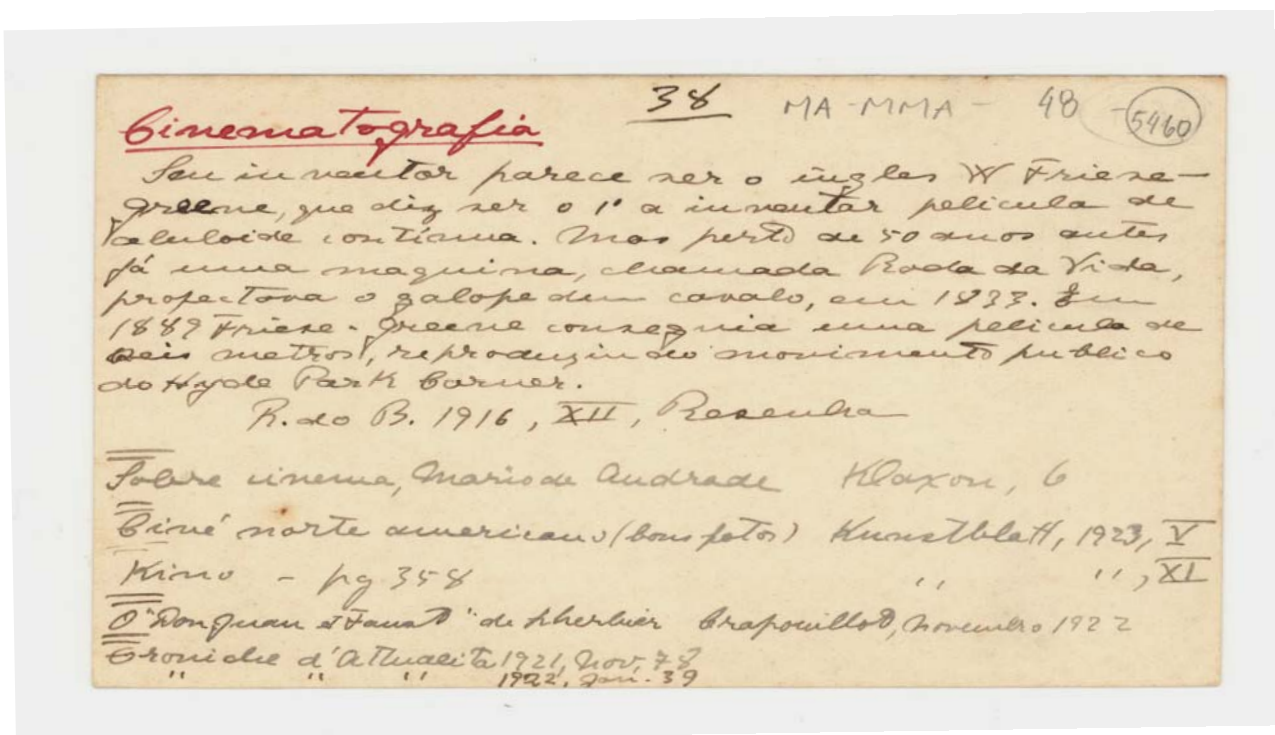
Verificação:

LE FILM *L'INHUMAINE*. *Der Querschnitt*, vol. 4, n° 2/3. Berlim, jul. 1924.

AELITA. *Der Querschnitt*, n° 12. Berlim, jul. 1924.

L'HERBIER, Marcel. Savons le cinéma d'avant garde. *Le Mois*, n° 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 217-220.

LE CINÉMA – DU BURLESQUE AU LOUFOQUE. *Le Mois*, n° 31. Paris, 1 jul./1 ago. 1933, p. 256-258.



Transcrição:

38

Cinematografia

Seu inventor parece ser o ingles W. Friese-
Greene, que diz ser o 1º a inventar pelicula de/
celuloide contínua. Mas perto de 50 anos antes/
já uma maquina, chamada Roda da Vida,
projectava o galope dum cavalo, em 1833. Em/
1889 Friese-Greene conseguia uma pelicula de/
seis metros, reproduzindo movimento publico/
do Hyde Park Corner./

R. do B. 1916, XII, Resenha

—

Sobre cinema, Mario de Andrade Klaxon, 6

—

Ciné norte americano (boas fotos) Kunstblatt, 1923, V

—

—

Kino – pg 358

“ ” , XI

—
—

O “Don Juan et Fasut” de Lherbier Crapouillot, Novembro 1922

—
—

Croniche d’Attualita 1921, Nov, 78

“ ” “ ” 1922, Jan. 39

Verificação:

O INVENTOR DO CINEMATÓGRAFO. *Revista do Brasil*, a. 1, vol. III. São Paulo, dez. 1916, p. 424.

ANDRADE, Mário de. Cinema. *Klaxon*, nº 6. São Paulo, 15 out. 1922, p. 14.

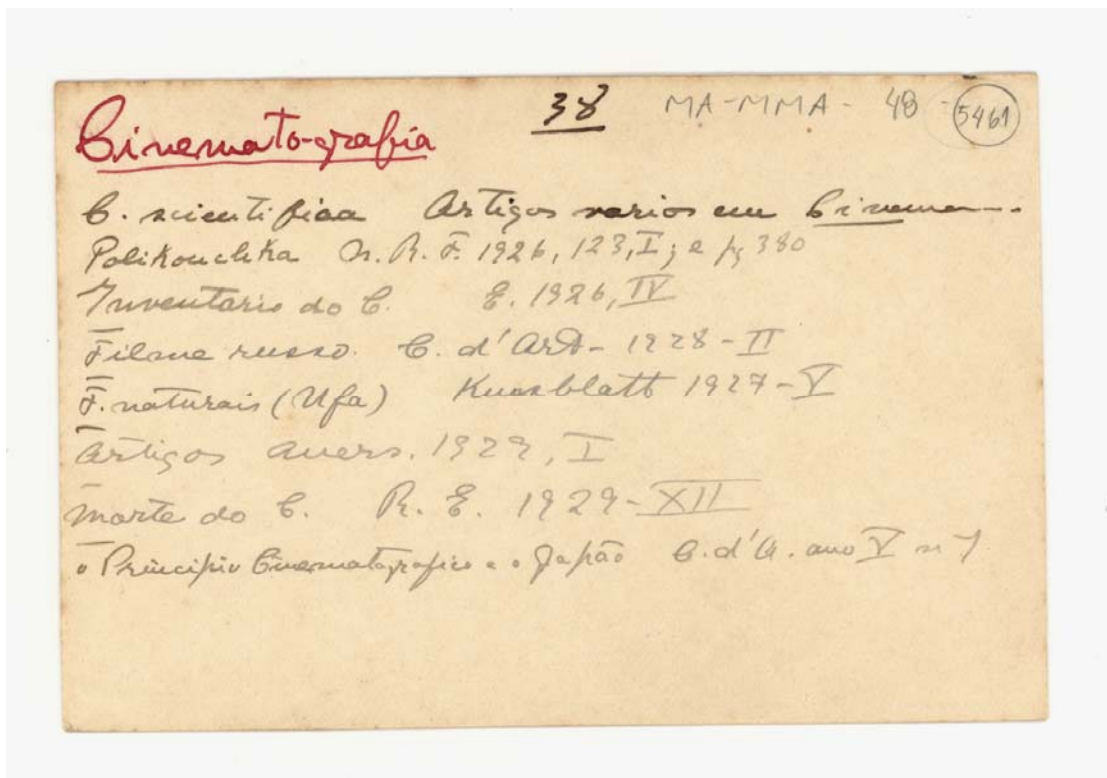
LOEB, Harold A. Der amerikanische Film. *Das Kunstblatt*, nº 5. Postdam/Berlim, maio 1923, p. 148-153.

WOLFRADT, Willi. Kino. *Das Kunstblatt*, nº 11/12. Postdam/Berlim, nov./dez. 1923, p. 358-360.

MOUSSINAC, Léon. Marcel L’Herbier et *Don Juan et Faust. Le Crapouillot*, nº especial. Paris, 1 nov. 1922, p. 27-28.

D’ORAZIO, Donatello. Del gesto, del dramma e del cinematografo. *Cronache D’Attualità*, a. 5. Roma, nov./dez. 1921, p. 78-80.

LUCIANI, Sebastiano Arturo. La messa in scena cinematografica. *Cronache D’Attualità*, a. 6. Roma, jan./maio 1922, p. 39-42.



Transcrição:

38

Cinematografia

C. científica Artigos varios em [Cinema]

Polikouchka N. R. F. 1926, 123, I; e pg 380

Inventario do C. E. 1926, IV

—
Filme russo. C. d'Art - 1928 - II

—
F. naturais (Ufa) Ku[n]blatt 1927 - V

—
Artigos Quers. 1929, I

—
Morte do C. R. E. 1929 - XII

—
. Principio Cinematografico e o Japão C. d'A. ano V n 1

Verificação:

Primeira indicação: Leituras não encontradas pela pesquisa.

BEUCLER, André. Cinéma (le *Cahiers du Mois*); *Polikouchka. La Nouvelle Revue Française*, vol. 13, nº 148. Paris, 1 jan. 1926, p. 123-125.

MOUSSINAC, Léon. Inventaire du cinéma. *Europe*, nº 40. Paris, 15 abr. 1926, p. 556-559.

UN NOUVEAU FILM D'EISENSTEIN. *Cahiers d'art*, a. 3, nº 2. Paris, fev. 1928, p. 91-94.

BREUER, Robert. Der Film der Tatsächlichkeit. *Das Kunstblatt*, nº 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 177-182.

PARNACH, Valentin. Film. *Das Kunstblatt*, nº 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 183.

KOEHLERS, Bernhard. Dem Andendken. *Kunstblatt*, nº 5. Postdam/Berlin, maio 1927.

GADE, Suend. Hollywood von hinten. *Der Querschnitt*, nº 1. Postdam/Berlim, jan. 1929, p. 1-6.

WITTNER, Victor. Filmdiven. *Der Querschnitt*, nº 1. Postdam/Berlim, jan. 1929, p. 7-9.

“Morte do C. R. E. 1929 – XII”: Leitura não encontrada pela pesquisa.

EISENSTEIN, Sergei. Le principe cinématographique et la civilisation japonaise. *Cahiers d'art*, a. 5, nº 1. Paris, jan. 1930, p. 31-32.

Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP
Manuscritos MA: *Fichário Analítico*
Documento: “René Clair” (MA-MMA-48-5462)



Transcrição:

38

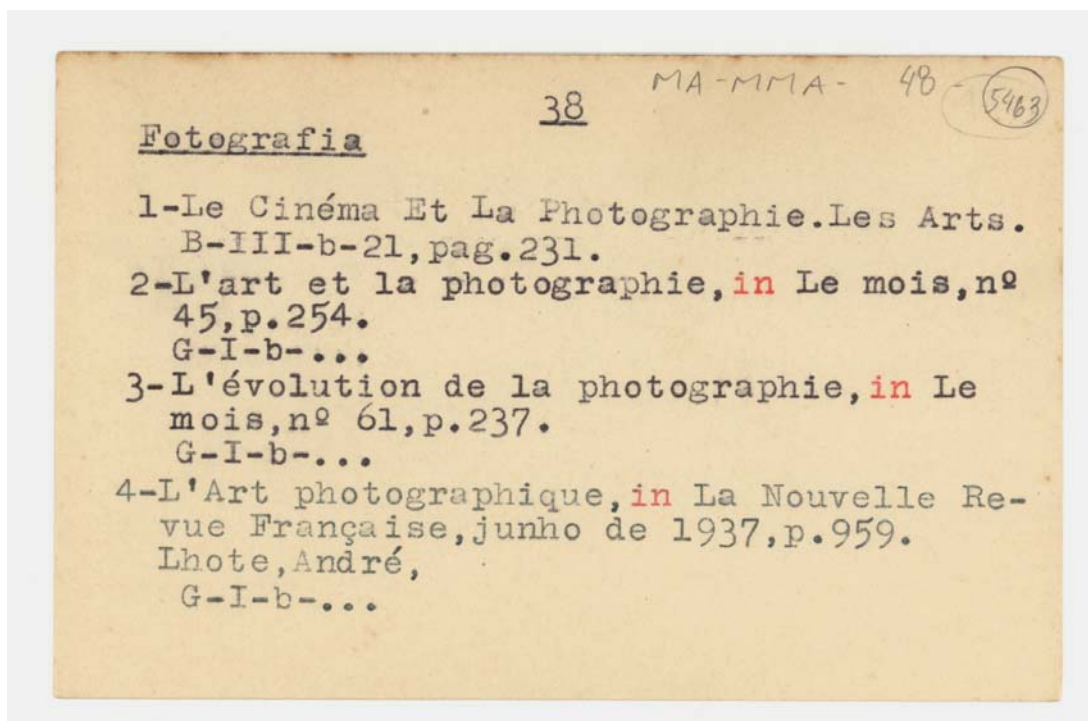
René Clair

Le Million N. R. F. 1931, VII, 173

—

Verificação:

MARION, Denis. *Le Million*, par René Clair (Film Tobis). *La Nouvelle Revue Française*, vol. 19, n° 214. Paris, 1 jul. 1931, p. 173-175.



Verificação :

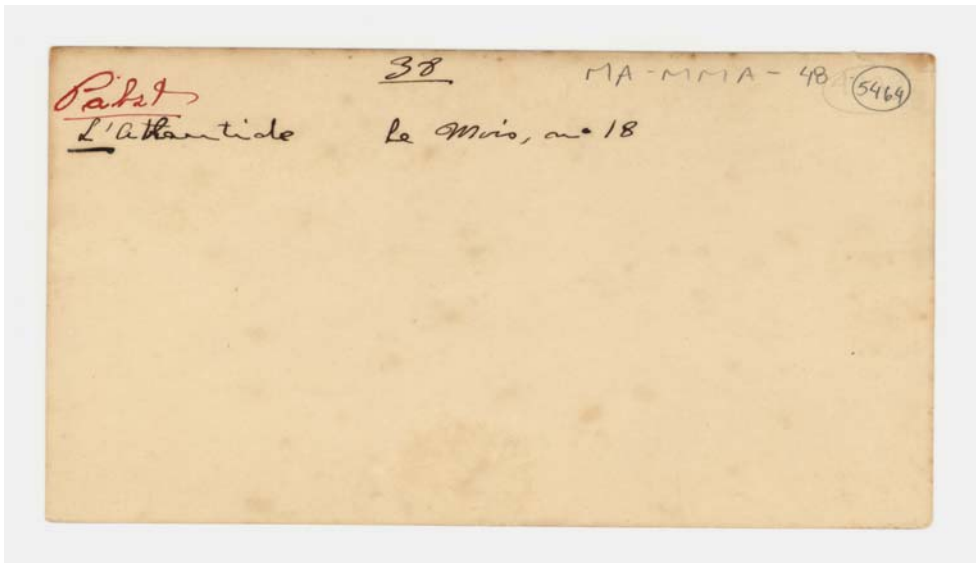
1-Indicação não encontrada pela pesquisa.

L'ART ET LA PHOTOGRAPHIE. *Le Mois*, nº 45. Paris, 1 set./1 out. 1934, p. 254-259.

L'ÉVOLUTION DE LA PHOTOGRAPHIE. *Le Mois*, nº 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 237-244.

LHOTE, André. L'art photographique. *La Nouvelle Revue Française*, vol. 25, nº 285. Paris, 1 jun. 1937, p. 959-961.

Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP
Manuscritos MA: *Fichário Analítico*
Documento: “Pabst” (MA-MMA-48-5464)



Transcrição:

38

Pabst

L'Atlantide Le Mois, n° 18

—

Verificação:

L'ATLANTIDE DE G. W. PABST. *Le Mois*, n° 18. Paris, 1 jun./1 jul. 1932, p. 257-258.

Anexo 2

Índice de leituras

I- Periódicos

Bifur

Paris: Éditions du Carrefour.

FONDANE, Benjamin (MA-BMA: G/I/b; MA-MMA-48-5447)
Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma.
Bifur, n° 5. Paris, maio 1930, p. 137-150. 1

Cahiers d'art

Paris: Éditions Cahiers d'art.

À PROPOS DU *CIRQUE* DE CHARLOT (MA-BMA; MA-MMA-48-5443)
Cahiers d'art, a. 3, n° 1. Paris, 1928, p. 39-44. 2

UN NOUVEAU FILM D'EISENSTEIN (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Cahiers d'art, a. 3, n° 2. Paris, 1928, p. 91-94. 3

EISENSTEIN, Sergei (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
s/t
Cahiers d'art, a. 3, n° 2. Paris, 1928, p. 91. 4

MOHOLY-NAGY, Lazlo (MA-BMA)
La photographie ce quelle était ce quelle devra être.
Cahiers d'art, a. 4, n° 1. Paris, 1929, p. 28-33. 5

BRUNIUS, J. Bernard (MA-BMA)
Un chien andalou, film par Louis Buñuel.
Cahiers d'art, a. 4, n° 5. Paris, 1929, p. 230-231. 6

DOCUMENTS D'ART ET CINÉMATOGRAPHE (MA-BMA)
Cahiers d'art, a. 4, n° 8/9. Paris, 1929, p. 427. 7

EISENSTEIN, Sergei (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Le principe cinématographique et la civilisation japonaise.
Cahiers d'art, a. 5, n° 1. Paris, 1930, p. 31-32. 8

EISENSTEIN, Sergei (MA-BMA)
Le principe cinématographique et la civilisation japonaise.
Cahiers d'art, a. 5, n° 2. Paris, 1930, p. 91-94. 9

CINÉMA ET PRÉHISTOIRE (MA-BMA)
Cahiers d'art, a. 5, n° 3. Paris, 1930, p. 168. 10

Le Cinéopse

Paris: Michel Coissac.

COISSAC, Michel (MA-BMA) 1934! <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 1-3.	11
COLLINET, Michel (MA-BMA) L'année cinématographique française. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 5-10.	12
WAHL, Lucien (MA-BMA) Le chômage dans le cinéma et les étrangers. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 11-12.	13
MORIENVAL, Jean (MA-BMA) Le cinéma dans le dictionnaire. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 13-14.	14
BLEMMEC, O. (MA-BMA) L'évolution de la technique cinématographique en 1933. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 15-20.	15
PARASSAC, Émile-Roux (MA-BMA) Un homme! Une oeuvre. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 21.	16
LEVÊQUE, Georges (MA-BMA) L'année juridique. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 22.	17
CLAIR, G. (MA-BMA) Les établissements André Debrie. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 23-26.	18
LE DÉVELOPPEMENT DES FILMS CINÉMATOGRAPHIQUE MODERNE (MA-BMA) <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 27-30.	DANS L'INDUSTRIE 19
P. F. (MA-BMA) L'industrie cinématographique française. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 31.	20
ROULLEAU, R. (MA-BMA) L'éclairage moderne de projection cinématographique. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 32.	21
SOUILLAC, Paul (MA-BMA) L'effort de Vandal et Delac pour le film français de qualité. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 33-34.	22

DE CI, DE LÀ, DANS LA CORPORATION (MA-BMA) <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 35-41.	23
D'HERBEUMONT, Louis (MA-BMA) Encore une victoire Pathé-Natan: cinéma réduit sonore et parlant. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 41-44.	24
SOUILLAC, Paul (MA-BMA) Tour d'horizon. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 45-46.	25
COLLETTE, A. (MA-BMA) Le testament de l'an 1933. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 47-48.	26
BRUNEAU, Adrien (MA-BMA) Sauvons le documentaire. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 48-50.	27
GILBERT, Ch (MA-BMA) Le cinéma agricole en 1933. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 50-51.	28
GAUDRY, Eugène (MA-BMA) Nouvelles du Mexique. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 52.	29
VIMBELLE, Jehan de (MA-BMA) Les beaux films. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 53-54.	30
SOUILLAC, Paul (MA-BMA) Quand Méric présente <i>Mireille</i> . <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 55.	31
LES FILMS DU MOIS (MA-BMA) <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 56-57.	32
ÉCHOS – NOUVELLES – INFORMATIONS (MA-BMA) <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 58-60.	33
COISSAC, Michel (MA-BMA) L'année de l'organisation. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 61-63.	34
D'HERBEUMONT, Louis (MA-BMA) L'opinion de M. Charles Delac. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 63.	35

SOUILLAC, Paul (MA-BMA) Les prédictions de la nouvelle année. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 64.	36
D'HERBEUMONT, Louis (MA-BMA) De ci, de là, dans la corporation. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 65-69.	37
D'HERBEUMONT, Louis (MA-BMA) Découvreurs a... retardement. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 69.	38
COLLETTE, A. (MA-BMA) Le bons films d'enseignement. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 70.	39
VIMBELLE, Jehan de (MA-BMA) Chronique du cinéma éducateur. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 71-72.	40
BLEMMEC, O. (MA-BMA) Les phénomènes piézo-électriques appliqués a l'acoustique. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 73.	41
C. G. (MA-BMA) Les dangers de l'électricité. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 74.	42
O. B. (MA-BMA) Le ralenti sonore. <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 74.	43
LES FILMS DU MOIS (MA-BMA) <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 75-76.	44
ÉCHOS –NOUVELLES – INFORMATIONS (MA-BMA) <i>Le Cinéopse</i> , a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 77-78.	45

Clima
São Paulo.

GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) <i>The long voyage home (A longa viagem de volta)</i> . <i>Clima</i> , n° 1. São Paulo, maio 1941, p. 134-149.	46
PRADO, Décio de Almeida (MA-BMA) Meu caro Paulo Emílio. <i>Clima</i> , n° 1. São Paulo, maio 1941, p. 149-153.	47

CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO (MA-BMA) <i>Clima</i> , nº 1. São Paulo, maio 1941, p. 154-156.	48
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) Balança semestral. <i>Clima</i> , nº 2. São Paulo, jul. 1941, p. 113-123.	49
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) <i>Tobacco Road (Caminho áspero)</i> . <i>Clima</i> , nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 103-113.	50
MACHADO, Lourival Gomes (MA-BMA) A traição de John Ford. <i>Clima</i> , nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 113-117.	51
SALLES, Almeida (MA-BMA) <i>Tobacco Road</i> . <i>Clima</i> , nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 117-121.	52
O VILÃO AINDA A PERSEGUIA (MA-BMA) <i>Clima</i> , nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 120-122.	53
VINICIUS DE MORAES, CRÍTICO DE CINEMA (MA-BMA) <i>Clima</i> , nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 122-123.	54
MORAES, Vinicius de (MA-BMA) Credo e alarme. <i>Clima</i> , nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 123-125.	55
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) <i>The villain still pursued her (O vilão ainda a perseguiu)</i> . <i>Clima</i> , nº 4. São Paulo, set. 1941, p. 110-124.	56
s/t (MA-BMA) <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 3-4.	57
ANDRADE, Oswald de (MA-BMA) Bilhete sobre <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 5-6.	58
MILLIET, Sérgio (MA-BMA) A propósito de <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 7-11.	59
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>Fantasia e a estética</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 12-23.	60

SALLES, Almeida (MA-BMA) Nota sobre <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 24-27.	61
CARVALHO, Flávio de (MA-BMA) A pintura do som e a música do espaço. <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 28-42.	62
LEFRÈVE, Antônio Branco (MA-BMA) A esperança <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 43-52.	63
ALMEIDA, Alberto Soares de (MA-BMA) <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 52-60.	64
MACHADO, Lourival Gomes (MA-BMA) Quatro afirmações para a salvação de Disney. <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 61-75.	65
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) Contra <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 76-83. (Nota MA)	66
ROCHA, Plínio Süssekind (MA-BMA) Carta sobre <i>Fantasia</i> . <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 83-87.	67
ALMEIDA, Guilherme de (MA-BMA) Guilherme de Almeida - <i>O Estado de S. Paulo</i> - 3-9-41. <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 96-100.	68
MORAES, Vinicius de (MA-BMA) Vinicius de Moraes - <i>A Manhã</i> - 27-8-941. <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 101-103.	69
CORDEIRO, Cruz (MA-BMA) Cruz Cordeiro - <i>Diretrizes</i> - 9-10-941. <i>Clima</i> , nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 103-107.	70
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) <i>Citizen Kane</i> . <i>Clima</i> , nº 7. São Paulo, dez. 1941, p. 122-134.	71
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>The little foxes</i> . <i>Clima</i> , nº 8. São Paulo, jan. 1942, p. 87-92.	72

GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) <i>L'empreinte du Dieu (Duas mulheres)</i> de Léonide Moguy. <i>Clima</i> , nº 9. São Paulo, abr. 1942, p. 116-119.	73
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) Notícia sobre a polêmica do Rio. <i>Clima</i> , nº 10. São Paulo, jun. 1942, p. 105-120.	74
FARIA, Otávio de (MA-BMA) Eu creio na imagem. <i>Clima</i> , nº 10. São Paulo, jun. 1942, p. 121-125.	75
GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA) Notícia sobre um filme. <i>Clima</i> , nº 11. São Paulo, jul./ago. 1942, p. 116-122.	76
MORAES, Vinicius de (MA-BMA) Crônicas para a história do cinema no Brasil. <i>Clima</i> , nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 9-18.	77
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>Chamando a morte</i> . <i>Clima</i> , nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 90.	78
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>A dama fantasma</i> . <i>Clima</i> , nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 90-91.	79
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>Os mistérios da vida</i> . <i>Clima</i> , nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 91-92.	80
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>Por quem os sinos dobram</i> . <i>Clima</i> , nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 92-93.	81
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>Papai por acaso</i> . <i>Clima</i> , nº 14. São Paulo, set. 1944, p. 80-81.	82
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>O impostor</i> . <i>Clima</i> , nº 14. São Paulo, set. 1944, p. 81.	83
COELHO, Ruy (MA-BMA) <i>O solar das almas perdidas</i> . <i>Clima</i> , nº 14. São Paulo, set. 1944, p. 82.	84

- COELHO, Ruy (MA-BMA)
O fantasma dos mares.
Clima, nº 15. São Paulo, out. 1944, p. 79-80. 85
- COELHO, Ruy (MA-BMA)
Uma voz na tormenta.
Clima, nº 15. São Paulo, out. 1944, p. 81-82. 86
- COELHO, Ruy (MA-BMA)
Mais forte que a vida.
Clima, nº 16. São Paulo, nov. 1944, p. 80-81. 87
- COELHO, Ruy (MA-BMA)
Jane Eyre.
Clima, nº 16. São Paulo, nov. 1944, p. 81-83. 88
- COELHO, Ruy (MA-BMA)
França eterna.
Clima, nº 16. São Paulo, nov. 1944, p. 83. 89

Le Crapouillot
Paris: Éditions de La Sirène.

- GALTIER-BOISSIÈRE, Jean (MA-BMA: B/V/i/120; MA-MMA-48-5446)
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, nº especial. Paris, 16 nov. 1921, p. 2-4. 90
- J. L. D. (MA-BMA: B/V/i/120)
Mémento cinégraphique.
Le Crapouillot, nº especial. Paris, 16 nov. 1921, p. 4. 91
- MOUSSINAC, Léon (MA-BMA: B/V/i/121; MA-MMA-48-5460)
Marcel L'Herbier et *Don Juan et Faust*.
Le Crapouillot, nº especial. Paris, 1 nov. 1922, p. 27-28. 92
- MOUSSINAC, Léon (MA-BMA: B/V/i/122)
Vania, film allemand.
Le Crapouillot, nº especial. Paris, 16 fev. 1923, p. 30. 93

Cronache D'Attualità
Roma: Dirette da Anton Giulio Bragaglia.

- D'ORAZIO, Donatello (MA-BMA; MA-MMA-48-5460)
Del gesto, del dramma e del cinematografo.
Cronache D'Attualità, a. 5. Roma, nov./dez. 1921, p. 78-80. 94

LUCIANI, Sebastiano Arturo (MA-BMA; MA-MMA-48-5460)
La messa in scena cinematografica.
Cronache D'Attualità, a. 6. Roma, jan./maio 1922, p. 39-42. 95

Espírito Novo

Rio de Janeiro: João Calazans e A. M. Lage (diretores).

L. M. S. (MA-BMA: E/I/f/273)
Don Quixote de Pabst.
Espírito Novo, n° 1. Rio de Janeiro, jan. 1934, p. 44-45. 96

L'Esprit Nouveau

Paris: Société des Éditions de L'Esprit Nouveau.

TOKINE, B. (MA-BMA: A/II/e/43; MA-MMA-48-5446)
Esthétique du cinéma.
L'Esprit Nouveau, n° 1. Paris, out. 1920, p. 84-89. 97

DELLUC, Louis (MA-BMA: A/II/e/43; MA-MMA-48-5446)
Cinéma.
L'Esprit Nouveau, n° 3. Paris, dez. 1920, p. 349-351. 98

DELLUC, Louis (MA-BMA: A/II/e/43; MA-MMA-48-5446)
Cinéma.
L'Esprit Nouveau, n° 4. Paris, jan. 1921, p. 480-482. 99

DELLUC, Louis (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5446)
Photogénie.
L'Esprit Nouveau, n° 5. Paris, fev. 1921, p. 589-590. 100

AURIOL, Henri (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5446)
Boileau et le cinéma.
L'Esprit Nouveau, n° 6. Paris, mar. 1921, p. 624. 101

FAURE, Elie (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5443/5446)
Charlot.
L'Esprit Nouveau, n° 6. Paris, mar. 1921, p. 657-666. 102
(Notas MA)

VUILLERMOZ, Emile (MA-BMA: A/II/e/45)
Les films allemands.
L'Esprit Nouveau, n° 9. Paris, jun. 1921, p. 1076. 103

De FAYET (MA-BMA: A/II/e/45)
Toefffer: précurseur du cinéma.
L'Esprit Nouveau, n° 11. Paris, out. 1921, p. 1336-1346. 104

RECHT, Paul (MA-BMA: A/II/e/45; MA-MMA-48-5446) La glyphocinématographie. <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 11. Paris, out. 1921, p. 1375-1376.	105
FOOTIT ET CHARLOT (MA-BMA: A/II/e/45) <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 11. Paris, out. 1921, p. 1376.	106
RAYNAL, Maurice (MA-BMA: A/II/e/46) Louis Delluc: <i>Charlot</i> . <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 14. Paris, jan. 1922, p. 1656-1657.	107
DELLUC, Louis (MA-BMA: A/II/e/46; MA-MMA-48-5446) Pro cinéma. <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 14. Paris, jan. 1922, p. 1666-1668.	108
EPSTEIN, Jean (MA-BMA: A/II/e/46) Cinéma. <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 14. Paris, jan. 1922, p. 1669-1670.	109
COURTRY, Henry de (MA-BMA: A/II/e/47; MA-MMA-48-5446) État du cinéma. <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 18. Paris, ago. 1923, p. 81-82.	110
HOLLEBECQUE, Marie (MA-BMA: A/II/e/47; MA-MMA-48-5446) Le rôle des images dans l'éducation scolaire. La part du cinéma. <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 19. Paris, set. 1923, p. 253-260.	111
HOLLEBECQUE, Marie (MA-BMA: A/II/e/48; MA-MMA-48-5446) Le théâtre est-il transposable au cinéma. <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 23. Paris, abr. 1924, p. 221-224.	112
LÉGER, Fernand (MA-BMA: A/II/e/49) <i>Ballet mécanique</i> . <i>L'Esprit Nouveau</i> , n° 28. Paris, set. 1924, p. 2336-2337.	113

<i>Europe</i>	
Paris: F. Rieder et Cie, Éditeurs.	
BRAGA, Dominique (MA-BMA) Revue internationale du cinéma. <i>Europe</i> , n° 5. Paris, 15 jun. 1923, p. 106-110.	114
MOUSSINAC, Léon (MA-BMA; MA-MMA-48-5461) Inventaire du cinéma. <i>Europe</i> , n° 40. Paris, 15 abr. 1926, p. 556-559.	115

- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA; MA-MMA-48-5443)
 Charlie Chaplin.
Europe, n° 71. Paris, 15 nov. 1928, p. 378-393. 116
 (Nota MA)
- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA)
 Le sommeil du cinéma.
Europe, n° 87. Paris, 15 mar. 1930, p. 427-429. 117
- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA)
La ligne générale.
Europe, n° 87. Paris, 15 mar. 1930, p. 429-430. 118
- CHAMSON, A. (MA-BMA)
Prisonniers de la montagne.
Europe, n° 87. Paris, 15 mar. 1930, p. 430-431. 119
- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA)
Turksib. Film russe de Tourine.
Europe, n° 91. Paris, 15 jul. 1930, p. 426. 120
- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA)
Byrd au Pôle Sud.
Europe, n° 95. Paris, 15 nov. 1930, p. 424-425. 121
- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA)
 Le cinéma.
Europe, n° 99. Paris, 15 mar. 1931, p. 436-437. 122
- GORDON, H. (MA-BMA)
 Philippe Soupault. *Charlot*.
Europe, n° 102. Paris, 15 jun. 1931, p. 283-284. 123
- DABIT, Eugene (MA-BMA)
Le chemin de la vie, de Nicolas Ekk.
Europe, n° 110. Paris, 15 fev. 1932, p. 280-281. 124
- BLOCH, Jean-Richard (MA-BMA)
 Vigueur au cinéma.
Europe, n° 128. Paris, 15 ago. 1933, p. 581-585. 125
- WERTH, Léon (MA-BMA)
 Constatations sur quelques films: (*Le petit roi, Cavalcades, Le roi Pausole, Actualités*).
Europe, n° 133. Paris, 15 jan. 1934, p. 139-142. 126
- WERTH, Léon (MA-BMA)
 Le cinéma.
Europe, n° 147. Paris, 15 mar. 1935, p. 439-442. 127

WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 148. Paris, 15 abr. 1935, p. 587-592.	128
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 149. Paris, 15 maio 1935, p. 136-141.	129
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 151. Paris, 15 jul. 1935, p. 470-476.	130
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 152. Paris, 15 ago. 1935, p. 623-627.	131
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 153. Paris, 15 set. 1935, p. 135-144.	132
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 154. Paris, 15 out. 1935, p. 292-297.	133
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 155. Paris, 15 nov. 1935, p. 436-440.	134
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 156. Paris, 15 dez. 1935, p. 575-579.	135
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 157. Paris, 15 jan. 1936, p. 129-135.	136
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 162. Paris, 15 jun. 1936, p. 258-264.	137
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 163. Paris, 15 jul. 1936, p. 410-413.	138
WERTH, Léon (MA-BMA) Le cinéma. <i>Europe</i> , n° 165. Paris, 15 set. 1936, p. 139-141.	139

Les Feuilles Libres
Paris: Macel Raval.

- CENDRARS, Blaise (MA-BMA)
Le cabinet du Docteur Caligari.
Les Feuilles Libres, a. 4, n° 26. Paris, abr./maio 1922, p. 150. 140
- MAYR, W (MA-BMA; MA-MMA-48-5446)
Littérature et cinéma.
Les Feuilles Libres, a. 4, n° 27. Paris, jun./jul. 1922, p. 211-215. 141
- SAUVAGE, Marcel (MA-BMA)
Way down East (A travers l'orage). Drama cinégraphique de D. W. Griffith tiré de l'oeuvre de Dottie Parker.
Les Feuilles Libres, a. 4, n° 29. Paris, out./nov. 1922, p. 365-366. 142
- MAYR, Wieland (MA-BMA)
La musique au cinéma.
Les Feuilles Libres, a. 5, n° 30. Paris, dez. 1922/jan. 1923, p. 413-416. 143

Film

Paris: J.-B. Baillière et Fils.

- LEBRUN, M. C. (MA-BMA)
Image et son... notre programme.
Film, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 1-2. 144
- BRUNEAU, Ad. (MA-BMA)
Apprenons à connaître le moulin à images...
Film, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 3-5. 145
- BIZET, H. (MA-BMA)
Le cinéma et la protection morale de l'enfance.
Film, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 6-8. 146
- PRUDHOMMEAU, M. (MA-BMA)
Le rôle du cinéma dans l'éducation.
Film, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 9. 147
- LÉAUD, A. (MA-BMA)
Le cinéma scolaire et l'observation.
Film, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 10-12. 148
- SAND, René (MA-BMA)
Le film, levain de l'éducation populaire.
Film, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 12. 149

AUBERTOT, V. (MA-BMA) Le cinématographe en médecine. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 13-14.	150
VIBOREL, Lucien (MA-BMA) Le cinématographe au service de la lutte contre la tuberculose. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 15.	151
CHEVAIS, Maurice (MA-BMA) Éducation artistique: voir et entendre. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 16.	152
AYREL, C. (MA-BMA) Le cinématographe agricole. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 20.	153
VINÈS, H. (MA-BMA) Le cinématographe à L'École du Louvre. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 23.	154
THÉVENOT, G. (MA-BMA) Le cinéma et l'enseignement de la littérature. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 24-28.	155
CANTAGREL, Marc (MA-BMA) À propos du film technique d'enseignement. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 28.	156
FLAMENT, H. (MA-BMA) Le film d'enseignement professionnel. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 29.	157
FONTÈGENE, Julien (MA-BMA) Enseignement technique et film. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 30.	158
VERGEZ-TRICOM, Genevière (MA-BMA) Film et géographie. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 31-33. (Nota MA)	159
BRUCKER, E. (MA-BMA) Le cinéma et l'enseignement des sciences naturelles. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 34-35.	160
BENOIT-LÉVY, Jean (MA-BMA) L'auteur de film. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 36-37.	161

BRÉRAULT, Jean (MA-BMA) Le film scolaire élémentaire et les prises de vues. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 38-39.	162
UN PERFECTIONNEMENT DE LA RADIOSCOPIE CINÉMATOGRAPHIQUE (MA-BMA) <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 39.	163
6.000 IMAGES PAR SECONDE PAR L'ULTRACINÉMA (MA-BMA) <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 40.	164
DOCUMENTATION: L'ORGANISATION (MA-BMA) <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 41-43.	165
CONGRÈS (MA-BMA) <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 45-47.	166
ROY, Germ (MA-BMA) Livres e Revues. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 48-50.	167
DESMOLIÈRES, Jean (MA-BMA) Notes brèves. <i>Film</i> , a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 51.	168

O Globo
Rio de Janeiro.

DO GRAMOFONE AO CINEMA FALADO: VILLA-LOBOS, A CONSAGRAÇÃO DE PARIS E OS CONCERTOS DO RIO: ORIGINALIDADE, PERSONALIDADE E FUTURISMO <i>O Globo</i> , s/n°. Rio de Janeiro, 20 fev. 1929, s/p.	169
---	-----

Je Sais Tout
Paris: Pierre Lafitte & Cie.

Dr. CRINON (MA-MMA-MEP: vol. 2/r. 71/ n° 33) Les conquêtes scientifiques du cinématographie. s/n°. Paris, s/1, s/d, p.625-34. (Nota MA)	170
--	-----

O Jornal
Rio de Janeiro.

HICKS, John W. (MA-MMA-MEP: vol. 1/ r. 18/ n° 22)
Terão indústria [...] Protecionismo e leis não [...] Os três ramos básicos do cinema-
indústria são: produção, distr [...]
O Jornal. Rio de Janeiro, 21 jan. 1945, s/p. 171

Das Kunstblatt
Postdam/Berlim: Paul Westheim.

LOEB, Harold A. (MA-BMA; MA-MMA-48-5460)
Der amerikanische Film.
Das Kunstblatt, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1923, p. 148-153. 172

WOLFRADT, Willi (MA-BMA; MA-MMA-48-5460)
Kino.
Das Kunstblatt, n° 11/12. Postdam/Berlim, nov./dez. 1923, p. 358-360. 173

BREUER, Robert (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Der Film der Tatsächlichkeit.
Das Kunstblatt, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 177-182. 174

PARNACH, Valentin (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Film.
Das Kunstblatt, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 183. 175

THORMAEHLEN, L. (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Dem Andenken Bernhard Koehlers.
Das Kunstblatt, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 184-186. 176

SCHNEIDER, Theo (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Die Kunstlehre Kandinskys.
Das Kunstblatt, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 198-200. 177

Lecture pour Tous
Paris.

LE CINÉMATOGRAPHIE DES INFINIMENT PETITS (MA-MMA-MEP: vol. 2/ r.
71/ n° 35)
s/n°. Paris, s/d, p. 407. 178
(Nota MA).

The London Mercury
Londres: J. C. Squire.

- HERRING, Robert (MA-BMA)
The King of Kings, The garden of Allah, The sinister man, Two Arabian knights, Cinderella, The Film Society's 20th Programme.
The London Mercury, vol. 17, n° 100. Londres, fev. 1928, p. 262-264. 179
- THE CAVELL UPROAR (MA-BMA)
The London Mercury, vol. 17, n° 101. Londres, mar. 1928, p. 497-499. 180
- HERRING, Robert (MA-BMA)
Nju, Rien que les heures, Berlin, Bett und sofa, White gold, The constant nymph, The circus, The student prince.
The London Mercury, vol. 17, n° 102. Londres, abr. 1928, p. 702-704. 181
- HERRING, Robert (MA-BMA)
Publications.
The London Mercury, vol. 17, n° 102. Londres, abr. 1928, p. 704-705. 182
- HERRING, Robert (MA-BMA)
Wings, Napoleon, Moulin Rouge, Dawn, The enemy, La tragedie de la rue, Le tresor d'Arne, La belle nivernaise, At the edge of the world.
The London Mercury, vol. 18, n° 104. Londres, jun. 1928, p. 200-202. 183
- HERRING, Robert (MA-BMA)
La passion de Jeanne D'Arc.
The London Mercury, vol. 18, n° 106. Londres, ago. 1928, p. 424-426. 184
- HERRING, Robert (MA-BMA)
Two days, The village of sin, Looping the loop, Exiled, Steamboat Bill, Jr, The trial of '98, The man who laughs, Chapeau de paille d'Italie, Sirene des tropiques.
The London Mercury, vol. 18, n° 108. Londres, out. 1928, p. 649-651. 185
- HERRING, Robert (MA-BMA; MA-MMA-48-5457)
The spy, Mother, Stella Polaris.
The London Mercury, vol. 19, n° 110. Londres, dez. 1928, p. 200-201. 186
- HERRING, Robert (MA-BMA; MA-MMA-48-5457)
The talkies: *The jazz singer, The terror, The singing fool, Movietone subjects.*
The London Mercury, vol. 19, n° 110. Londres, dez. 1928, p. 201-202. 187
- HERRING, Robert (MA-BMA)
Underground, Manhattan cocktail, Zeliv, A daughter of destiny, The Film Society.
The London Mercury, vol. 19, n° 111. Londres, jan. 1929, p. 316-317. 188
- HERRING, Robert (MA-BMA)
White shadows, Lonesome, Les nouveaux Messieurs, L'age dangereux, Crisis, Hungarian Rhapsody.
The London Mercury, vol. 20, n° 115. Londres, maio 1929, p. 84-86. 189

HERRING, Robert (MA-BMA)
Volga-Volga, The woman disputed, Broadway melody, The desert song, Hearts in Dixie, Blackmail, The runaway princess.
The London Mercury, vol. 20, n° 119. Londres, set. 1929, p. 526-527. 190

HERRING, Robert (MA-BMA)
Finis Terrae, The four feathers, The pagan, The godless girl, Movietone follies, The Hollywood Revue.
The London Mercury, vol. 21, n° 121. Londres, nov. 1929, p. 72-74. 191

HERRING, Robert (MA-BMA: G/I/a/115)
Drifters, Mickey the Mouse, Peas and Qs, The taming of the shrew, On with the show.
The London Mercury, vol. 21, n° 123. Londres, jan. 1930, p. 264-265. 192

Lumière
Paris.

CLAESSENS, Bob (MA-MMA-MEP: vol. 2/ r. 71/ n° 32)
Le cinéma: *Caligari, El Dorado, Le Rail.*
s/n°. Paris, s/d., s/p. 193

La Minerve Française
Paris.

ANDRÉ, Marius (MA-MMA-MEP: vol. 2/ r. 99/ n° 1)
Le mouvement littéraire: la poésie.
La Minerve Française, s/n°, s/d., p. 535-540. 194
(Notas MA).

Le Mois
Paris: Maulde et Renou.

FÉJOS, Paul (MA-BMA: G/I/b/230; MA-MMA-48-5447)
L'alternative du cinéma: art ou industrie?
Le Mois, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 209-212. 195

PIERRE BATCHEFF (MA-BMA)
Le Mois, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223. 196

LES DÉBUTS D'EMMA GRAMMATICA AU CINÉMA (MA-BMA)
Le Mois, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223. 197

SHANGAI-EXPRESS (MA-BMA)
Le Mois, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223. 198

LE DERNIER FILM DE MAURICE CHEVALIER (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223.	199
L'ESTHÉTIQUE DU FILM (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 245-248.	200
LATERCIER, Pierre (MA-BMA) Le cinéma. <i>Le Mois</i> , n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 254.	201
FANTÔMAS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 221.	202
GRAND HÔTEL (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 221.	203
LE VAMPIRE DE CH.-TH. DREYER (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 221-222.	204
VUILLERMOZ, Emile (MA-BMA) Le film et la musique. <i>Le Mois</i> , n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 254.	205
L'ATLANTIDE DE G. W. PABST (MA-BMA; MA-MMA-48-5464) <i>Le Mois</i> , n° 18. Paris, 1 jun./1 jul. 1932, p. 257-258.	206
LE CINÉMA EN RELIEF (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 19. Paris, 1 jul./1 ago. 1932, p. 220-221.	207
L'HOMME SANS NOM (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 19. Paris, 1 jul./1 ago. 1932, p. 221.	208
CLAIR, René (MA-BMA) Un article de René Clair sur le cinéma. <i>Le Mois</i> , n° 19. Paris, 1 jul./1 ago. 1932, p. 261-262.	209
PROGRÈS TECHNIQUE DU FILM PARLANT (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 20. Paris, 1 ago./1 set. 1932, p. 254.	210
SCARFACE, FILM DE GANGSTERS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 21. Paris, 1 set./1 out. 1932, p. 228.	211
DIEBOLD, Bernhard (MA-BMA) L'art cinématographique. <i>Le Mois</i> , n° 21. Paris, 1 set./1 out. 1932, p. 254.	212
L'HERBIER, Marcel (MA-BMA; MA-MMA-48-5459) Sauvons le cinéma d'avant garde. <i>Le Mois</i> , n° 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 217-220.	213

LA MUSIQUE AU CINÉMA (MA-BMA; MA-MMA-48-3037) <i>Le Mois</i> , n° 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 230.	214
LA MUSIQUE ET LE CINÉMA (MA-BMA; MA-MMA-48-3037) <i>Le Mois</i> , n° 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 245-253.	215
<i>POIL DE CAROTTE</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 235-236.	216
<i>SUZANNE</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 236.	217
<i>BOUDU SAUVÉ DES EAUX</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 236.	218
<i>HORSE FEATHERS</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 237.	219
<i>MOVIE CRAZY</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 237.	220
DESTINS DU CINÉMA (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Le Mois</i> , n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 252-258.	221
<i>PANURGE</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 233-234.	222
UN FILM DE PAUL FÉJOS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 234.	223
<i>GLI UOMINI... CHE MASCALZONI !</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 234.	224
L'ANTI-HOLLYWOOD (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 262.	225
UN FILM DE RENÉ CLAIR: <i>14 JUILLET</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 25. Paris, 1 jan./1 fev. 1933, p. 233.	226
STUDIO OU PLEIN AIR? (MA-BMA; MMA-MA-48-5447) <i>Le Mois</i> , n° 25. Paris, 1 jan./1 fev. 1933, p. 244-247.	227
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 26. Paris, 1 fev./1 mar. 1933, p. 232-233.	228
MILA, Massimo (MA-BMA) La musique et le cinéma. <i>Le Mois</i> , n° 26. Paris, 1 fev./1 mar. 1933, p. 260.	229

CINÉMA TCHÈQUE (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 27. Paris, 1 mar./1 abr. 1933, p. 240.	230
CINÉMA (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 28. Paris, 1 abr./1 maio. 1933, p. 219-221.	231
<i>BLUTENDES DEUTSCHLAND</i> (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 28. Paris, 1 abr./1 maio. 1933, p. 221.	232
<i>DON QUICHOTTE</i> (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 28. Paris, 1 abr./1 maio 1933, p. 251-257.	233
CINÉMA FRANÇAIS (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 29. Paris, 1 maio/1 jun. 1933, p. 232.	234
CINÉMA ALLEMAND (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 29. Paris, 1 maio/1 jun. 1933, p. 232-233.	235
CINÉMA AMÉRICAIN (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 29. Paris, 1 maio/1 jun. 1933, p. 233.	236
CINÉMA FRANÇAIS (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 30. Paris, 1 jun./1 jul. 1933, p. 235.	237
<i>ZÉRO DE CONDUITE</i> (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 30. Paris, 1 jun./1 jul. 1933, p. 235-237.	238
PABST, G. W. (MA-BMA)	
Règles artistiques et servitudes matérielles du metteur en scène.	
<i>Le Mois</i> , n° 31. Paris, 1 jul./1 ago. 1933, p. 217-220.	239
LE CINÉMA – DU BURLESQUE AU LOUFOQUE (MA-BMA; MA-MMA-48-5459)	
<i>Le Mois</i> , n° 31. Paris, 1 jul./1 ago. 1933, p. 256-258.	240
LES FILMS FRANÇAIS (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 33. Paris, 1 set./1 out. 1933, p. 229.	241
COURTELINE À L'ÉCRAN (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 34. Paris, 1 out./1 nov. 1933, p. 227-228.	242
LE CINÉMA ET L'ÉROTISME (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 34. Paris, 1 out./1 nov. 1933, p. 258-259.	243
CINÉMA (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 37. Paris, 1 jan./1 fev. 1934, p. 239-241.	244
CINÉMA FRANÇAIS: <i>LES MISÉRABLES</i> (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 39. Paris, 1 mar./1 abr. 1934, p. 237-238.	245

CINÉMA FRANÇAIS: <i>SAPHO</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 40. Paris, 1 abr./1 maio 1934, p. 228-229.	246
BARDÈCHE, Maurice (MA-BMA) Existe-t-il un cinéma sonore? <i>Le Mois</i> , n° 40. Paris, 1 abr./1 maio 1934, p. 257-258.	247
JALOUX, Edmond (MA-BMA) Le cinéma et la réalité. <i>Le Mois</i> , n° 40. Paris, 1 abr./1 maio 1934, p. 258-259.	248
LE FILM DES ILES ARAN (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 228-229.	249
<i>NEW-YORK MIAMI</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 229.	250
<i>TEMPÊTE SUR LE MEXIQUE</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 230.	251
CINÉ-THÉÂTRE ET CINÉMA PUR (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 252-258.	252
<i>RAPT</i> (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 45. Paris, 1 set./1 out. 1934, p. 235-236.	253
L'ART ET LA PHOTOGRAPHIE (MA-BMA; MA-MMA-48-5463) <i>Le Mois</i> , n° 45. Paris, 1 set./1 out. 1934, p. 254-259.	254
KING VIDOR (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 222-224.	255
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 231-233.	256
DOUGLAS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 249-253.	257
À PROPOS DES FILMS SOVIÉTIQUES: ART ET RÉVOLUTION (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 253-258.	258
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 48. Paris, 1 dez. 1934./1 jan. 1935, p. 227-229.	259
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 49. Paris, 1 jan./1 fev. 1935, p. 231-232.	260
LE DESSIN ANIMÉ ET LA MUSIQUE (MA-BMA; MA-MMA-48-2965) <i>Le Mois</i> , n° 49. Paris, 1 jan./1 fev. 1935, p. 252-260.	261

FILMS FRANÇAIS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 51. Paris, 1 mar./1 abr. 1935, p. 233-235.	262
FILMS FRANÇAIS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 52. Paris, 1 abr./1 maio. 1935, p. 241-242.	263
PAINLÉV, Jean (MA-BMA; MA-MMA-48-5451) Le cinématographie scientifique en France. <i>Le Mois</i> , n° 53. Paris, 1 maio/1 jun. 1935, p. 265-271. (Nota MA)	264
HISTOIRE DU CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 56. Paris, 1 ago./1 set. 1935, p. 230-232.	265
FRANCE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 58. Paris, 1 out./1 nov. 1935, p. 223-224.	266
ALLEMAGNE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 58. Paris, 1 out./1 nov. 1935, p. 224-226.	267
ETATS-UNIS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 58. Paris, 1 out./1 nov. 1935, p. 226-227.	268
TOUJOURS LE CINÉMA ÉDUCATEUR (MA-BMA; MA-MMA-48-5451) <i>Le Mois</i> , n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 120-128. (Nota MA)	269
FRANCE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 227-229.	270
AUTRICHE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 229.	271
ETATS-UNIS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 229-230.	272
EN FRANCE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 60. Paris, 1 dez. 1935/1 jan. 1936, p. 224-225.	273
RUSSIE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 60. Paris, 1 dez. 1935/1 jan. 1936, p. 225-226.	274
ETATS-UNIS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 60. Paris, 1 dez. 1935/1 jan. 1936, p. 226.	275
PROGRÈS ET LE MOEURS: LE RÈGNE DE L'IMAGE (MA-BMA; MA-MMA-48-5451) <i>Le Mois</i> , n° 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 131-140.	276

JACQUES FEYDER (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 213-215.	277
L'ÉVOLUTION DE LA PHOTOGRAPHIE (MA-BMA; MA-MMA-48-5463) <i>Le Mois</i> , n° 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 237-244.	278
ANGLETERRE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 62. Paris, 1 fev./1 mar. 1936, p. 229-230.	279
ETATS-UNIS (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 62. Paris, 1 fev./1 mar. 1936, p. 231.	280
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 63. Paris, 1 mar./1 abr. 1936, p. 225-228.	281
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 66. Paris, 1 jun./1 jul. 1936, p. 229-231.	282
L'OPÉRA, LE BALLET ET LE CINÉMA (MA-BMA; MA-MMA-48-5451) <i>Le Mois</i> , n° 68. Paris, 1 ago./1 set. 1936, p. 253-254.	283
GOSSÉS DE VIENNE (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 69. Paris, 1 set./1 out. 1936, p. 222-223.	284
PROGRÈS DU CINÉMA SCIENTIFIQUE ET PÉDAGOGIQUE (MA-BMA; MA-MMA-48-5451) <i>Le Mois</i> , n° 70. Paris, 1 out./1 nov. 1936, p. 89-98.	285
G. B. (MA-BMA) Films comiques. <i>Le Mois</i> , n° 70. Paris, 1 out./1 nov. 1936, p. 219-223.	286
L'ESTHÉTIQUE DE LA COULEUR AU CINÉMA (MA-BMA; MA-MMA-48-5452) <i>Le Mois</i> , n° 71. Paris, 1 nov./1 dez. 1936, p. 189-194.	287
G. B. (MA-BMA) Films français. <i>Le Mois</i> , n° 71. Paris, 1 nov./1 dez. 1936, p. 218-222.	288
G. B. (MA-BMA) Charles Laughton dans <i>Rembrandt – César – Films américains</i> . <i>Le Mois</i> , n° 72. Paris, 1 dez. 1936./1 jan. 1937, p. 214-217.	289
G. B. (MA-BMA) <i>The green pastures – Le vandale – Les bas-fonds</i> . <i>Le Mois</i> , n° 73. Paris, 1 jan./1 fev. 1937, p. 215-217.	290
G. B. (MA-BMA) Films français. <i>Le Mois</i> , n° 74. Paris, 1 fev./1 mar. 1937, p. 210-212.	291

G. B. (MA-BMA) <i>Le fils de la Mongolie – Saint-Louis blues – La charrue et les étoiles – Le crime du Docteur Crespi – L'étrange visiteur.</i> <i>Le Mois</i> , n° 75. Paris, 1 mar./1 abr. 1937, p. 207-209.	292
G. B. (MA-BMA) <i>Elephant boy – Horizons perdus – Mademoiselle Docteur – Marthe Richard – Three smart girls.</i> <i>Le Mois</i> , n° 76. Paris, 1 abr./1 maio 1937, p. 215-217.	293
LE CINÉMA COLONIAL (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 79. Paris, 1 jul./1 ago. 1937, p. 204-207.	294
G. B. (MA-BMA) M. Jean Renoir et <i>La grande illusion.</i> <i>Le Mois</i> , n° 79. Paris, 1 jul./1 ago. 1937, p. 214-217.	295
G. B. (MA-BMA) <i>Capitaines courageux – La fin de Madame Cheyney.</i> <i>Le Mois</i> , n° 80. Paris, 1 ago./1 set. 1937, p. 220-223.	296
ACASTE (MA-BMA) Greta Garbo, image du romanesque. <i>Le Mois</i> , n° 82. Paris, 1 out./1 nov. 1937, p. 170-173.	297
G. B. (MA-BMA) Renouveau du cinéma français. <i>Le Mois</i> , n° 82. Paris, 1 out./1 nov. 1937, p. 222-228.	298
MICHAUT, Pierre (MA-BMA) Le film scientifique et documentaire. <i>Le Mois</i> , n° 83. Paris, 1 nov./1 dez. 1937, p. 80-93.	299
G. B. (MA-BMA) Cinéma littéraire. <i>Le Mois</i> , n° 83. Paris, 1 nov./1 dez. 1937, p. 215-218.	300
LE CINÉMA SUBIT-IL L'OPINION PUBLIQUE OU LA CRÉE-T-IL? (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 84. Paris, 1 dez. 1937/1 jan. 1938, p. 207-220.	301
G. B. (MA-BMA) Chronique cinématographique: <i>Pension d'artistes – La mort du cygne.</i> <i>Le Mois</i> , n° 84. Paris, 1 dez. 1937/1 jan. 1938, p. 226-227.	302
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 85. Paris, 1 jan./1 fev. 1938, p. 240.	303

BRETAGNE, Georges (MA-BMA) Chronique cinématographique: <i>Alibi – Le puritain – On lui donna un fusil – Rue sans issue.</i> <i>Le Mois</i> , n° 86. Paris, 1 fev./1 mar. 1938, p. 220-228.	304
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 86. Paris, 1 fev./1 mar. 1938, p. 242-243.	305
BRETAGNE, Georges (MA-BMA) Chronique cinématographique: <i>La Marseillaise – Les gens du voyage.</i> <i>Le Mois</i> , n° 87. Paris, 1 mar./1 abr. 1938, p. 230-233.	306
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 87. Paris, 1 mar./1 abr. 1938, p. 251-252.	307
BRETAGNE, Georges (MA-BMA) Chronique cinématographique: <i>L'excentrique Ginger Ted – The big broadcast 1938.</i> <i>Le Mois</i> , n° 88. Paris, 1 abr./1 maio. 1938, p. 231-233.	308
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 88. Paris, 1 abr./1 maio. 1938, p. 242.	309
BRETAGNE, Georges (MA-BMA) Évolution des dessins animés et <i>Blanche-Neige et les sept nains.</i> <i>Le Mois</i> , n° 89. Paris, 1 maio/1 jun. 1938, p. 221-223.	310
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 89. Paris, 1 maio/1 jun. 1938, p. 247-248.	311
BRETAGNE, Georges (MA-BMA) <i>Les disparus de Saint-Agil – Quai de brumes.</i> <i>Le Mois</i> , n° 90. Paris, 1 jun./1 jul. 1938, p. 217-222.	312
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 90. Paris, 1 jun./1 jul. 1938, p. 236-237.	313
BRETAGNE, Georges (MA-BMA) Le cinéma anglais – <i>Alert aux Indes – Du prestige des enfants au cinéma.</i> <i>Le Mois</i> , n° 91. Paris, 1 jul./1 ago. 1938, p. 212-215.	314
CINÉMA (MA-BMA) <i>Le Mois</i> , n° 91. Paris, 1 jul./1 ago. 1938, p. 229-230.	315
BRETAGNE, Georges (MA-BMA) Le comédie américaine – <i>L'impossible M. Bébé – Vacances.</i> <i>Le Mois</i> , n° 92. Paris, 1 ago./1 set. 1938, p. 219-224.	316

CINÉMA (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 92. Paris, 1 ago./1 set. 1938, p. 241.	317
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>La femme du boulanger.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 93. Paris, 1 set./1 out. 1938, p. 217-220.	318
(Nota da pesquisa: revista fechada)	
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>Entrée des artistes – Le révolté.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 95. Paris, 1 nov./1 dez. 1938, p. 216-219.	319
CINÉMA: LES FILMS DU MOIS (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 95. Paris, 1 nov./1 dez. 1938, p. 239-240.	320
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>Vous ne l'emporterez pas avec vous – Madame et son clochard.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 96. Paris, 1 dez. 1938/1 jan. 1939, p. 210-217.	321
CINÉMA: LES FILMS NOUVEAUX (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 96. Paris, 1 dez. 1938/1 jan. 1939, p. 233-234.	322
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>Hôtel du Nord – La bête humaine.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 97. Paris, 1 jan./1 fev. 1939, p. 210-213.	323
CINÉMA: LES FILMS À PARIS (MA-BMA)	
<i>Le Mois</i> , n° 97. Paris, 1 jan./1 fev. 1939, p. 241-242.	324
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
Films américains.	
<i>Le Mois</i> , n° 98. Paris, 1 fev./1 mar. 1939, p. 214-218.	325
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>La famille Hardy en vacances – Fantômes en croisières – Anges aux figures sales – Gunga Din – Pygmalion.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 99. Paris, 1 mar./1 abr. 1939, p. 223-226.	326
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
Deux films de M. Julien Duvivier.	
<i>Le Mois</i> , n° 100. Paris, 1 abr./1 maio 1939, p. 210-215.	327
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>Les Hauts de Hurle-Vent – Elle et Lui.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 101. Paris, 1 maio/1 jun. 1939, p. 229-233.	328
BRETAGNE, Georges (MA-BMA)	
<i>Le jour se lève – La chevauchée fantastique.</i>	
<i>Le Mois</i> , n° 102. Paris, 1 jun./1 jul. 1939, p. 210-217.	329

- BRETAGNE, Georges (MA-BMA)
Le régle du jeu – Seuls les anges ont des ailes – Confession d'un espion nazi.
Le Mois, n° 103. Paris, 1 jul./1 ago. 1939, p. 217-222. 330
- BRETAGNE, Georges (MA-BMA)
La taverne de la Jamaïque – Comédiens et comédiennes de l'écran.
Le Mois, n° 104. Paris, 1 ago./1 set. 1939, p. 219-225. 331
- CINÉMA (MA-BMA)
Le Mois, n° 109. Paris, 1 jan./1 fev. 1940, p. 190-191. 332
- CINÉMA (MA-BMA)
Le Mois, n° 110. Paris, 1 fev./1 mar. 1940, p. 188. 333
- ***
- Le Monde Musical***
Paris: A. Mangeot.
- OBEY, André (MA-BMA: B/VII/g/17)
 Musique et cinéma.
Le Monde Musical, a. 36, n° 11/12. Paris, jun. 1925, p. 213-215. 334
- L'ORGUE DU CINÉMA PATHÉ PALACE DE MARSEILLE CONSTRUIT PAR LA
 MANUFACTURE AUGUSTE CONVERS DE PARIS (MA-BMA: B/VII/g/20)
Le Monde Musical, a. 41, n° 4. Paris, 30 abr. 1930, p. 144-145. 335
- MANGEOT, A. (MA-BMA: B/VII/g/20)
 La poésie au cinéma.
Le Monde Musical, a. 41, n° 6. Paris, 30 jun. 1930, p. 250. 336
- PLÉ, Simone (MA-BMA: B/VII/g/21)
 Sur la radiophonie et le cinéma parlant et sonore.
Le Monde Musical, a. 43, n° 10. Paris, 31 out. 1932, p. 299-301. 337
- SCHNEIDER, Edouard (MA-BMA: B/VII/h/1; MA-MMA-48-5450)
 La musique au cinéma.
Le Monde Musical, a. 45, n° 2. Paris, 28 fev. 1934, p. 60. 338
- KOECHLIN, Charles (MA-BMA: B/VII/h/1; MA-MMA-48-5450)
 Le problème de la musique de cinéma.
Le Monde Musical, a. 45, n° 10. Paris, 31 out. 1934, p. 269-271. 339
- MANGEOT, Jean (MA-BMA)
One night of love (Une nuit d'amour).
Le Monde Musical, a. 46, n° 2. Paris, 28 fev. 1935, p. 47. 340
- MANGEOT, Jean (MA-BMA)
Imitation of life. Jours heureux.
Le Monde Musical, a. 46, n° 3. Paris, 31 mar. 1935, p. 91. 341

MANGEOT, Jean (MA-BMA) <i>Golgotha</i> , musique de Jacques Ibert. <i>Le Monde Musical</i> , a. 46, n° 4. Paris, 30 abr. 1935, p. 125.	342
A. M. (MA-BMA) <i>Baboona</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 46, n° 4. Paris, 30 abr. 1935, p. 125.	343
A. M. (MA-BMA) Ninon Vallin, Magda Tagliaferro, Jacques Thibaud: vedettes de films sonores. <i>Le Monde Musical</i> , a. 46, n° 12. Paris, 31 dez. 1935, p. 368.	344
MANGEOT, Jean (MA-BMA) <i>Le songe d'une nuit d'été. La Kermesse Héroïque</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 46, n° 12. Paris, 31 dez. 1935, p. 368.	345
MANGEOT, Jean (MA-BMA) <i>Martha/Top hat</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 1. Paris, 31 jan. 1936, p. 20.	346
MANGEOT, Jean (MA-BMA) <i>Les bateliers de la Volga. Mayerling</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 2. Paris, 29 fev. 1936, p. 45.	347
A. M. (MA-BMA) Le film de Charlot/Le film de Lily Pons/Mozart, à l'Ermitage. <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 4. Paris, 30 abr. 1936, p. 110.	348
MANGEOT, Jean (MA-BMA) <i>Carmem Blonde/Mexico et retour</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 6. Paris, 31 jun. 1936, p. 197.	349
ILLY, Jean (MA-BMA) <i>Gosses de Vienne</i> par les Petits Chanteurs de Vienne. <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.	350
MANGEOT, Jean (MA-BMA) <i>Le roman d'un tricheur</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.	351
J. I. (MA-BMA) <i>Dortoir de jeunes filles</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.	352
M. F. L. (MA-BMA) <i>L'homme qui fait des miracles</i> . <i>Le Monde Musical</i> , a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.	353

- CASTERA, A. M. (MA-BMA)
Show-Boat 36.
Le Monde Musical, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248. 354
- J. I. (MA-BMA)
La fanfare, dessin animé de Walt Disney.
Le Monde Musical, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248. 355
- ILLY, Jean (MA-BMA)
César.
Le Monde Musical, a. 47, n° 11. Paris, 30 nov. 1936, p. 313. 356
- BERNARDETTE (MA-BMA)
 Histoire sans paroles pour un film sonore de court métrage.
Le Monde Musical, a. 48, n° 1. Paris, 31 jan. 1937, p. 11. 357
- J. I. (MA-BMA)
Childrens's Corner, par Alfred Cortot/Un grand amour de Beethoven.
Le Monde Musical, a. 48, n° 1. Paris, 31 jan. 1937, p. 11. 358
- MANGEOT, Jean (MA-BMA)
 Un grand film sur la musique.
Le Monde Musical, a. 51, n° 4/5. Paris, 31 abr./maio 1940, p. 105. 359

Musikblätter des Anbruch/Anbruch
Viena: Universal Editions.

- STEFAN, Paul (MA-BMA: B/IV/b/13)
 Rosenkavalier und Filmmusik.
Musikblätter des Anbruch, vol. 8, n° 2. Viena, fev. 1926, p. 65-66. 360
- BAGIER, Guido (MA-BMA: B/IV/b/13)
 Der sprechende Film.
Musikblätter des Anbruch, vol. 8, n° 8/9. Viena, out./nov. 1926, p. 380-384. 361
- WARSCHAUER, Frank (MA-BMA: B/IV/b/15; MA-MMA-48-5457)
 Die Stimme im Tonfilm.
Musikblätter des Anbruch, vol. 10, n° 9/10. Viena, nov./dez. 1928, p. 387-392. 362
- WARSCHAUER, Frank (MA-BMA: B/IV/b/16)
 Filmmusik.
Anbruch, vol. 11, n° 3. Viena, mar. 1929, p. 130-134. 363
- NOACK, F. (MA-BMA: B/IV/b/16; MA-MMA-48-5457)
 Die Technik des Tonfilms.
Anbruch, vol. 11, n° 4. Viena, abr. 1929, p. 174-176. 364

- RUTTMANN, Walter (MA-BMA: B/IV/b/16)
Tonfilmregie.
Anbruch, vol. 11, n° 4. Viena, abr. 1929, p. 176-177. 365
- HEINSHEIMER, Hans (MA-BMA: B/IV/b/17; MA-MMA-48-5457)
Tonfilm am Jahresende.
Anbruch, vol. 12, n° 1. Viena, jan. 1930, p. 25-27. 366
- SINGER, Kurt (MA-BMA: B/IV/b/17)
Opernfilm.
Anbruch, vol. 12, n° 6. Viena, jun. 1930, p. 212-214. 367
- SCHLEE (MA-BMA: B/IV/b/18)
Filme.
Anbruch, vol. 13, n° 6/7. Viena, set./out. 1931, p. 164. 368
- BRONSTEIN, N. (MA-BMA: B/IV/b/18)
Tonfilm.
Anbruch, vol. 13, n° 8/10. Viena, nov./dez. 1931, p. 186-189. 369

La Nouvelle Revue Française
Paris: NRF.

- PAULHAN, Jean (MA-BMA)
Le Cabinet du Docteur Caligari, au Ciné-Opéra; *Voyage au centre de l'Afrique*, au Gaumont-Palace.
La Nouvelle Revue Française, a. 9, n° 104. Paris, 1 maio 1922, p. 635-636. 370
- COHEN, Albert. (MA-BMA; MA-MMA-48-5443)
Mort de Charlot.
La Nouvelle Revue Française, a. 10, n° 117. Paris, 1 jun. 1923, p. 883-889. 371
- BEUCLER, André (MA-BMA; MA-MMA-48-5443)
Charlie Chaplin et *La ruée vers l'or*.
La Nouvelle Revue Française, a. 13, n° 146. Paris, 1 nov. 1925, p. 632-635. 372
- BEUCLER, André (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)
Polikouchka.
La Nouvelle Revue Française, a. 13, n° 148. Paris, 1 jan. 1926, p. 123-125. 373
- FERNANDEZ, Ramon (MA-BMA)
Cinématographe.
La Nouvelle Revue Française, a. 13, n° 150. Paris, 1 mar. 1926, p. 380-381. 374
- CRÉMIEUX, Benjamin (MA-BMA)
Du cinéma a Saint-François.
La Nouvelle Revue Française, a. 14, n° 159. Paris, 1 dez. 1926, p. 753-755. 375

- BEUCLER, André (MA-BMA)
Le cuirassé Potemkine.
La Nouvelle Revue Française, a. 14, n° 159. Paris, 1 dez. 1926, p. 762-763. 376
- BEUCLER, André (MA-BMA)
 La composition des programmes – *Tour au large* au Vieux Colombier – Charles Chaplin.
La Nouvelle Revue Française, a. 14, n° 164. Paris, 1 maio 1927, p. 701-703. 377
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
 Où voir l'homme?
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 170. Paris, 1 nov. 1927, p. 661-665. 378
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Caligari et Le maître du logis. Métropolis.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 171. Paris, 1 dez. 1927, p. 820-822. 379
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Le démon des steppes. Le gala René Clair.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 172. Paris, 1 jan. 1928, p. 110-112. 380
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
 Spectacles.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 173. Paris, 1 fev. 1928, p. 242-246. 381
- THIBAUDET, Albert (MA-BMA)
 Homère au cinéma.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 174. Paris, 1 mar. 1928, p. 380-384. 382
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Le gaucho, avec Douglas Fairbanks.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 174. Paris, 1 mar. 1928, p. 392. 383
- ARON, Robert (MA-BMA)
La coquille et le clergyman, scenario d'Antonin Artaud; composition visuelle de Germaine Dulac.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 174. Paris, 1 mar. 1928, p. 422-423. 384
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Le Potemkine. Le cirque.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 175. Paris, 1 abr. 1928, p. 536-539. 385
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
 Deux films d'Adolphe Menjou.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 176. Paris, 1 maio 1928, p. 685-686. 386
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Quand la chair succombe, avec Jannings.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 178. Paris, 1 jul. 1928, p. 101-102. 387

- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Monsieur Albert, par d'Abbadie d'Arrast et Adolphe Menjou.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 181. Paris, 1 out. 1928, p. 604-606. 388
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Jeanne D'Arc, par Dreyer, avec Falconetti. *Étoile de mer*, par Desnos et Man Ray. *Une femme dans chaque port*, avec Edouard Maclagan.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 182. Paris, 1 nov. 1928, p.746-749. 389
- ARON, Robert (MA-BMA)
L'étoile de mer, film de Man Ray, d'après un poème de Robert Desnos, au Studio des Ursulines.
La Nouvelle Revue Française, a. 15, n° 182. Paris, 1 nov. 1928, p. 749. 390
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
L'étudiant de Prague. Ombres blanches.
La Nouvelle Revue Française, a. 16, n° 184. Paris, 1 jan. 1929, p. 129-132. 391
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Le chant du prisonnier, par Joé May; *Club 73*, par Rob. E. Lee; *Chicago*.
La Nouvelle Revue Française, a. 16, n° 185. Paris, 1 fev. 1929, p. 280-283. 392
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Solitude; La foule, de King Vidor; *La jalousie du barbouillé*, par A. Cavalcanti.
La Nouvelle Revue Française, a. 16, n° 186. Paris, 1 mar. 1929, p. 422-425. 393
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Les deux timides, par René Clair; *L'homme qui rit*, avec Conrad Veidt; *Volga-Volga*, avec Schlettow; *Les nouvelles vierges*, avec Joan Crawford.
La Nouvelle Revue Française, a. 16, n° 188. Paris, 1 maio 1929, p. 736-739. 394
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Les nouveaux messieurs; Remarques sur la censure: *Tempête sur l'Asie; Village du péché; Le chateau des dés*.
La Nouvelle Revue Française, a. 16, n° 190. Paris, 1 jul. 1929, p. 137-141. 395
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Chien andalou; L'eau; Gratte-Ciel. État présent du cinéma.
La Nouvelle Revue Française, a. 16, n° 191. Paris, 1 ago. 1929, p. 283-286. 396
- PRÉVOST, Jean (MA-BMA)
Le film parlant.
La Nouvelle Revue Française, a. 18, n° 196. Paris, 1 jan. 1930, p. 142-143. 397
- THIBAUDET, Albert (MA-BMA)
Charlot.
La Nouvelle Revue Française, a. 19, n° 212. Paris, 1 maio 1931, p. 730-735. 398

- CRÉMIEUX, Benjamin (MA-BMA)
 Charlot et *Les lumières de la ville*.
La Nouvelle Revue Française, a. 19, n° 212. Paris, 1 maio 1931, p. 781-784. 399
- MARION, Denis (MA-BMA)
Le million, par René Clair.
La Nouvelle Revue Française, a. 19, n° 214. Paris, 1 jul. 1931, p. 173-175. 400
- ARTAUD, Antonin (MA-BMA)
Le juif polonais.
La Nouvelle Revue Française, a. 19, n° 218. Paris, 1 nov. 1931, p. 823-824. 401
- ARTAUD, Antonin (MA-BMA)
 Les frères Marx au cinéma du Pantheon.
La Nouvelle Revue Française, a. 20, n° 220. Paris, 1 jan. 1932, p. 156-158. 402
- ARTAUD, Antonin (MA-BMA)
 La mise en scène et la métaphysique.
La Nouvelle Revue Française, a. 20, n° 221. Paris, 1 fev. 1932, p. 219-234. 403
- MARION, Denis (MA-BMA)
La terre, par Alexandre Dovjenko; *Philips Radio Film et Zuiderzee*, par Joris Ivens;
L'opéra de quat'sous, par G. W. Pabst; *A nous la liberté*, par René Clair.
La Nouvelle Revue Française, a. 20, n° 224. Paris, 1 maio 1932, p. 931-936. 404
- SCHLOEZER, B. de (MA-BMA)
 Musique et cinéma.
La Nouvelle Revue Française, a. 23, n° 262. Paris, 1 jul. 1935, p. 138-141. 405
- THIBAUDET, Albert (MA-BMA)
 Cinéma et littérature.
La Nouvelle Revue Française, a. 24, n° 269. Paris, 1 fev. 1936, p. 252-257. 406
- MARION, Denis (MA-BMA)
Les temps modernes.
La Nouvelle Revue Française, a. 24, n° 271. Paris, 1 abr. 1936, p. 613-616. 407
- MARION, Denis (MA-BMA)
Les bas-fonds.
La Nouvelle Revue Française, a. 25, n° 281. Paris, 1 fev. 1937, p. 314-315. 408
- MARION, Denis (MA-BMA)
Pepe-Le-Moko.
La Nouvelle Revue Française, a. 25, n° 283. Paris, 1 abr. 1937, p. 649. 409
- LHOTE, André (MA-BMA)
 L'art photographique.
La Nouvelle Revue Française, a. 25, n° 285. Paris, 1 jun. 1937, p. 959-961. 410

- MARION, Denis (MA-BMA)
Bassesse du film français.
La Nouvelle Revue Française, a. 25, nº 285. Paris, 1 jun. 1937, p. 977-978. 411
- MARION, Denis (MA-BMA)
La grande illusion.
La Nouvelle Revue Française, a. 25, nº 287. Paris, 1 ago. 1937, p. 361-362. 412
(Nota da pesquisa: folhas referentes ao artigo estão coladas)
- MARION, Denis (MA-BMA)
Au cinéma: *Visages d'Orient*.
La Nouvelle Revue Française, a. 25, nº 288. Paris, 1 set. 1937, p. 530-531. 413

Papel e Tinta

São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Non Ducor Duco Limitada.

- A TRISTEZA DE CARLITOS (MA-BMA: B/V/i/113)
Papel e Tinta, a. 1, nº 1. São Paulo/Rio de Janeiro, 31 maio 1920, p. 27-29. 414
- PÚBLICO E PROJECCIONISTA (MA-BMA: B/V/i/114)
Papel e Tinta, a. 1, nº 2. São Paulo/Rio de Janeiro, jun. 1920, s/ p. 415
- NOS CINEMAS (MA-BMA: B/V/i/115)
Papel e Tinta, a. 1, nº 3. São Paulo/Rio de Janeiro, jul. 1920, s/ p. 416
- G. (MA-BMA: B/V/i/116)
A arte muda.
Papel e Tinta, a. 1, nº 4. São Paulo/Rio de Janeiro, ago./set. 1920, s/p. 417
- G. (MA-BMA: B/V/i/117)
A arte cinematográfica.
Papel e Tinta, a. 1, nº 5. São Paulo/Rio de Janeiro, out./nov. 1920, s/p. 418

Para Todos

- CINEMA (MA-MMA-MEP: vol. 1/ r. 18/ nº 5)
Para Todos, s/d., s/p., nº 660. 419
(Notas MA)

Der Querschnitt

Berlin: H. v. Wedderkop.

LE FILM *L'INHUMAINE* (MA-BMA; MA-MMA-48-5459)

Der Querschnitt, n° 2/3. Berlin, jul. 1924, p. 144, fotos com a legenda “*L’Inhumaine*, Film von Macel L’Herbier”, e foto com a legenda “Aus dem Film *L’Inhumaine* von Marcel L’Herbier”.

420

s/t (MA-BMA; MA-MMA-48-5459)

Der Querschnitt, n° 12. Berlin, dez. 1925, 2 fotos com a legenda “Aus dem russischen Grobfilm *Aelita* nach dem gleichnamigen Roman von Alexey Tolstoj”, após página 1064.

421

SERNA, Ramon Gomez De La (MA-BMA)

Cinelandia, die Filmstadt.

Der Querschnitt, n° 6. Berlin, jun. 1926, p. 439-442.

422

MENDEL, Georg Victor (MA-BMA)

Rin-Tin-Tin.

Der Querschnitt, n° 10. Berlin, out. 1927, p. 734-736.

423

BLEI, Franz (MA-BMA)

Ich filme.

Der Querschnitt, n° 1. Berlin, jan. 1928, p. 38-40.

424

GADE, Suend (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)

Hollywood von hinten.

Der Querschnitt, n° 1. Berlin, jan. 1929, p. 1-6.

425

WITTNER, Victor (MA-BMA; MA-MMA-48-5461)

Filmdiven.

Der Querschnitt, n° 1. Berlin, jan. 1929, p. 7-9.

426

MILHAUD, Darius (MA-BMA; MA-MMA-48-5457)

Apropos Tonfilm.

Der Querschnitt, n° 8. Berlin, ago. 1929, p. 562.

427

ELBOGEN, Paul (MA-BMA)

Der “Ibsentil” im Film.

Der Querschnitt, n° 8. Berlin, ago. 1929, p. 592-593.

428

DER KRITIKER HANNEN SWAFFER ÜBER DEN FILM (MA-BMA)

Der Querschnitt, n° 1. Berlin, jan. 1930, p. 57.

429

BALÁZS, Béla (MA-BMA; MA-MMA-48-5457)

Abschied von stummen Film.

Der Querschnitt, n° 4. Berlin, abr. 1930, p. 248-250.

430

CENDRARS, Blaise (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Grub an den Film. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 1-2.	431
FAY, Bernard (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Der Tod des Kinos. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 3-8.	432
DELTEIL, Joseph (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Die Vorherrschaft des Auges. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 9-10.	433
DUHAMEL, Georges (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Die Maschinerie der Verdummung. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 11-13.	434
GROSZ, George (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Das feine Milljöh. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 14-17.	435
SCHILLER, Paul (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Titel song des stummen Films. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 18.	436
EISENSTEIN, Sergei (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Der Kinematograph der Begriffe. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 19-21.	437
CLAIR, René (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Rhythmus. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 22-23.	438
FEYDER, Jacques (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Ich glaube an den sprechenden Film. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 24-26.	439
DUPONT, E. A. (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Hinter dem Objektiv. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 27-28.	440
WETTACH, Adrian (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) College Chaplin. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 29-30.	441
CHAPLIN, Charles (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Sieben Sätze. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 31.	442

RENOIR, Jean (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Märchenhafte Begebenheit. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 32-33.	443
MEDINA, Paul (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Von Pahté Frères zu René Clair. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 34-37.	444
KUH, Anton (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Sach-Lexikon. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 38.	445
ZUCKMAYER, Carl (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Verfilmung. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 39-41.	446
STUCKENSCHMIDT, H. H. (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Musik im Kino. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 42-44.	447
SCHNEIDER, Walther (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Kurze Dramaturgie des Tonfilms. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 45.	448
POMMER, Erich (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Ditcher und Tonfilm. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 46.	449
SIGMA (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Was wird beim Film verdient? <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 47-50.	450
SCHILLER, Paul (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Traumbuch des Films. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 51.	451
GILL, Al G. (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Warum S. M. Eisenstein Hollywood Verliess. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 52.	452
HOLLYWOOD ENTHÜLLUNGEN (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 53-55.	453
ZIEGEL, Dorothea (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Die "Clicque". <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 56-57.	454
KARINTHY, Friedrich (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Der Bumerang von Burdonberg. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 58-59.	455

NASCHÉR, P. G. (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Vom Zeitungsjungen zum-Ein Interview. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan.1931, p. 60-61.	456
ANTON (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) Antworten der Film-Redaktion. <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 62. (Nota MA)	457
GUTE BILANZ (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 63.	458
BRIEFE AN EINE FILMGESELLSCHAFT (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 64.	459
BRIEF AN EINEN FILMSCHAUSPIELER (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 65.	460
BÜCHER-QUERSCHNITT (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 66-71.	461
FILMISCHE UND ANDRE SCHALLPLATTEN (MA-BMA; MA-MMA-48-5447) <i>Der Querschnitt</i> , n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 72.	462
K. M. (MA-BMA) Zwei Ateliertage = 60 Filmmeter = 50.000 Mark. <i>Der Querschnitt</i> , n° 2. Berlim, fev. 1931, p. 129.	463
PINTHUS, Kurt (MA-BMA) Die erste deutsche Filmkritik. <i>Der Querschnitt</i> , n° 2. Berlim, fev. 1931, p. 139.	464
FRANK, Waldo (MA-BMA) Der weiche und der harte Charlie Chaplin. <i>Der Querschnitt</i> , n° 4. Berlim, abr. 1931, p. 233-237.	465
WITTNER, Victor (MA-BMA) Chaplin: Dramaturgie und Poetik. <i>Der Querschnitt</i> , n° 4. Berlim, abr. 1931, p. 266-267.	466
HASENCLEVER, Walter; SERDA, Charlott (MA-BMA) Begenungen mit Greta Garbo. <i>Der Querschnitt</i> , n° 4. Berlim, abr. 1931, p. 268-272.	467
SÉGUR, Niclas (MA-BMA) Anatole France, das Kino und die Amerikaner. <i>Der Querschnitt</i> , n° 6. Berlim, jun. 1931, p. 382-386.	468

- MEDINA, Paul (MA-BMA)
Der deutsche Film der Mibverständnisse.
Der Querschnitt, nº 6. Berlim, jun. 1931, p. 412. 469
- GILL, Al Z. (MA-BMA)
Der Unfug des Films.
Der Querschnitt, nº 7. Berlim, jul. 1931, p. 463-464. 470
- SITTEN-KODEX FÜR HOLLYWOOD (MA-BMA)
Der Querschnitt, nº 7. Berlim, jul. 1931, p. 482. 471
- SCHNEIDER, Walther (MA-BMA)
Micky Maus ist geisteskrank.
Der Querschnitt, nº 10. Berlim, out. 1931, p. 678-679. 472

Revista do Brasil.

- O INVENTOR DO CINEMATÓGRAFO (MA-BMA: E/I/d/38; MA-MMA-48-5460)
Revista do Brasil, a. 1, vol. 3. São Paulo, dez. 1916, p. 424. 473
- TARZAN, O HOMEM MACACO (MA-BMA: E/I/d/42)
Revista do Brasil, a. 3, vol. 3. São Paulo, jun. 1918, p. 210-211. 474
- VELLOSO, Antonio Leão (MA-BMA: E/I/d/46)
Cinematógrafos.
Revista do Brasil, a. 4, vol. 12. São Paulo, out. 1919, p. 185-186. 475
- ARTE E CINEMA (MA-BMA: E/I/d/48)
Revista do Brasil, a. 5, vol. 14. São Paulo, jul. 1920, p. 276-277. 476
- A MORAL E O CINEMA (MA-BMA: E/I/d/50)
Revista do Brasil, a. 6, vol. 16, nº 61. São Paulo/Rio de Janeiro, fev. 1921, p. 186. 477
- A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA INGLESA (MA-BMA: E/I/d/53)
Revista do Brasil, a. 7, vol. 19, nº 73. São Paulo/Rio de Janeiro, jan. 1922, p. 90. 478
- GUIDO, Angelo (MA-BMA: E/I/d/57)
Cinematografia futurista.
Revista do Brasil, a. 8, vol. 23, nº 89. São Paulo/Rio de Janeiro, maio 1923, p. 68-69. 479
- MILLIET, Sergio (MA-BMA: E/I/d/60)
Do cinema.
Revista do Brasil, a. 9, vol. 26, nº 104. São Paulo/Rio de Janeiro, ago. 1924, p. 321-323. 480

A. A. (MA-BMA: B/VII/g/10) <i>Em busca do ouro.</i> <i>Revista do Brasil</i> , a. 1, nº 1. Rio de Janeiro, 15 set. 1926, p. 36-37.	481
T. G. (MA-BMA: B/VII/g/10) Douglas Fairbanks. <i>Revista do Brasil</i> , a. 1, nº 1. Rio de Janeiro, 15 set. 1926, p. 37.	482
T. S. (MA-BMA: B/VII/g/10) Rudolph Valentino. <i>Revista do Brasil</i> , a. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 43-44.	483
T. G. (MA-BMA: B/VII/g/10) Mary Pickford. <i>Revista do Brasil</i> , a. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 44.	484
X. X. X. (MA-BMA: B/VII/g/10) Jack Holt. <i>Revista do Brasil</i> , a. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 44-45.	485
ROQUETTE-PINTO, E. (MA-BMA) A evolução do cinema. <i>Revista do Brasil</i> , a. 1, 3ª fase, nº 1. Rio de Janeiro, jul. 1938, p. 74-80.	486
SHAW E O CINEMA (MA-BMA) <i>Revista do Brasil</i> , a. 2, 3ª fase, nº 10. Rio de Janeiro, abr. 1939, p. 85.	487
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) Comentários sobre cinema francês e americano. <i>Revista do Brasil</i> , a. 2, 3ª fase, nº 16. Rio de Janeiro, out. 1939, p. 87-89.	488
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) Cinema. <i>Revista do Brasil</i> , a. 2, 3ª fase, nº 17. Rio de Janeiro, nov. 1939, p. 80-81.	489
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) <i>Beco sem saída (Dead end).</i> <i>Revista do Brasil</i> , a. 2, 3ª fase, nº 18. Rio de Janeiro, dez. 1939, p. 89-90.	490
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) <i>O filho do sheik. O homem que vivia duas vidas.</i> <i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 19. Rio de Janeiro, jan. 1940, p. 56-58.	491
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) Cinema. <i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 20. Rio de Janeiro, fev. 1940, p. 79-80.	492
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) Reprises e <i>premières</i> . <i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 21. Rio de Janeiro, mar. 1940, p. 66-67.	493

QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) À espera da temporada.	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 22. Rio de Janeiro, abr. 1940, p. 70-71.	494
A FORÇA DO CINEMA (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 22. Rio de Janeiro, abr. 1940, p. 83.	495
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) Cinema europeu/Hollywood.	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 23. Rio de Janeiro, maio 1940, p. 71-72.	496
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) <i>Le puritain. Pinocchio.</i>	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 24. Rio de Janeiro, jun. 1940, p. 80-81.	497
CINEMA NO BRASIL (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 24. Rio de Janeiro, jun. 1940, p. 87.	498
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) Cinema.	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 25. Rio de Janeiro, jul. 1940, p. 80-81.	499
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) <i>Quatro penas brancas. Primrose Path (Quero ser feliz). Faison un rêve. Hôtel du Nord.</i>	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 26. Rio de Janeiro, ago. 1940, p. 79-80.	500
ERROL FLYNN EM LEILÃO (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 26. Rio de Janeiro, ago. 1940, p. 89.	501
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) <i>As vinhas da ira.</i>	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 27. Rio de Janeiro, set. 1940, p. 76-77.	502
QUEIROZ, Rachel de (MA-BMA) ... <i>E o vento levou.</i>	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 3, 3ª fase, nº 28. Rio de Janeiro, out. 1940, p. 75-76.	503
CINEMA (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 4, 3ª fase, nº 41. Rio de Janeiro, nov. 1941, p. 91-92.	504
DE CINEMA (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 5, 3ª fase, nº 45. Rio de Janeiro, mar. 1942, p. 92.	505
DE CINEMA (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 5, 3ª fase, nº 46. Rio de Janeiro, abr. 1942, p. 97.	506
O CINEMA QUE O INGLÊS PREFERE (MA-BMA)	
<i>Revista do Brasil</i> , a. 5, 3ª fase, nº 52. Rio de Janeiro, dez. 1942, p. 141-142.	507

Revista Presente

Lima.

- ROMERO, Emilio (MA-MMA-90: 25-26)
Historia cómica.
Revista Presente, s/nº. Lima, [jul., 1930], s/p. 508
(Notas MA)

La Revue Musicale

Paris: Henry Prunières.

- PRUNIÈRES, H. (MA-BMA: B/VII/e/2)
La musique et le cinéma.
La Revue Musicale, a. 2, nº 10. Paris, 1 ago. 1921, p. 165-166. 509
- MUSIQUE ET CINÉMATOGRAPHE (MA-BMA: B/VII/e/3)
La Revue Musicale, a. 3, nº 3. Paris, 1 jan. 1922, p. 87. 510
- PRUNIÈRES, Henry (MA-BMA)
Salammbô de Florent Schmitt.
La Revue Musicale, a. 7, nº 3. Paris, 1 jan. 1926, p. 66-67. 511
- PETIT, Raymond (MA-BMA)
Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry.
La Revue Musicale, a. 7, nº 4. Paris, 1 fev. 1926, p. 164-165. 512
- LANDRY, Lionel (MA-BMA: B/VII/e/13)
Musique et cinéma.
La Revue Musicale, a. 8, nº 4. Paris, 1 fev. 1927, p. 136-141. 513
- SCHLOEZER, B. de (MA-BMA: B/VII/e/13)
Musique et cinéma.
La Revue Musicale, a. 8, nº 8. Paris, 1 jun. 1927, p. 310-313. 514
- SCHAEFFNER, André (MA-BMA: B/VII/e/15)
La musique et l'écran.
La Revue Musicale, a. 9, nº 6. Paris, 1 abr. 1928, p. 272-274. 515
- PETIT, Raymond (MA-BMA)
The jazz singer.
La Revue Musicale, a. 10, nº 7. Paris, maio/jun. 1929, p. 81. 516
- COEUROY, André (MA-BMA: B/VII/f/2 ; MA-MMA-48-5457)
Le film sonore: *Parade d'amour*.
La Revue Musicale, a. 11, nº 103. Paris, abr. 1930, p. 375-376. 517
- AUDISIO, Gabriel (MA-BMA: B/VII/f/2)
La mélodie du monde.
La Revue Musicale, a. 11, nº 103. Paris, abr. 1930, p. 376-377. 518

- AUDISIO, Gabriel (MA-BMA: B/VII/f/3)
Le langage des films.
La Revue Musicale, a. 11, n° 106. Paris, abr. 1930, p. 23-32. 519
- COEUROY, André (MA-BMA: B/VII/f/4)
 Le film sonore: *La vie d'un poète*, de Cocteau-Auric.
La Revue Musicale, a. 12, n° 111. Paris, jan. 1931, p. 91. 520
 (Nota MA)
- SUARÈS, Andrès (MA-BMA: B/VII/f/5)
Pitre-Roi.
La Revue Musicale, a. 12, n° 119. Paris, out. 1931, p. 235-236. 521
- H. P. (MA-BMA: B/VII/f/6)
Le film musical.
La Revue Musicale, a. 13, n° 126. Paris, maio 1932, p. 398. 522
- H. P. (MA-BMA: B/VII/f/7)
Pacific 23. Kuhle Wampe. Monsieur Pourceaugnac.
La Revue Musicale, a. 13, n° 130. Paris, nov. 1932, p. 325-327. 523
- H. P. (MA-BMA: B/VII/f/7)
La dernière danse.
La Revue Musicale, n° especial. Paris, dez. 1932, p. 432. 524
- H. P. (MA-BMA: B/VII/f/8)
 Le film musical.
La Revue Musicale, a. 14, n° 133. Paris, fev. 1933, p. 156. 525
- H. P. (MA-BMA: B/VII/f/8)
 Le film musical.
La Revue Musicale, a. 14, n° 134. Paris, mar. 1933, p. 232-233. 526
- H. P. (MA-BMA: B/VII/f/8)
Don Quichotte, musique de Jacques Ibert.
La Revue Musicale, a. 14, n° 135. Paris, abr. 1933, p. 315. 527
- HOERÉE, Arthur (MA-BMA: C/II/d/88)
 La musique et le film: Le film sonore.
La Revue Musicale, a. 17, n° 162. Paris, jan. 1936, p. 74-76. 528
- HOERÉE, Arthur (MA-BMA: C/II/d/88)
 Le film sonore.
La Revue Musicale, a. 17, n° 163. Paris, fev. 1936, p. 154-155. 529
- HOERÉE, Arthur (MA-BMA: C/II/d/88)
 Le film sonore.
La Revue Musicale, a. 17, n° 164. Paris, mar. 1936, p. 234-237. 530

LUCAS, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/49) Chronique du cinéma. <i>La Revue Musicale</i> , a. 18, n° 172. Paris, fev./mar. 1937, p. 151-152.	531
BRUYR, José (MA-BMA: B/VI/g/50) Le musiciens en gros plan. <i>La Revue Musicale</i> , a. 18, n° 173. Paris, 15 abr. 1937, p. 192-193.	532
LUCAS, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/50) <i>L'escadron blanc</i> . <i>La Revue Musicale</i> , a. 18, n° 173. Paris, 15 abr. 1937, p. 226-228.	533
LUCAS, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/51) À propos d'un film de M. E. Vuillermoz. <i>Jeune fille au jardin</i> . Musique de F. Monpou. <i>La Revue Musicale</i> , a. 18, n° 174. Paris, 15 maio 1937, p. 306-308.	534
PETIT, Raymond (MA-BMA: B/VI/g/56) La musique et le film: <i>Deanna et ses boys</i> . <i>La Revue Musicale</i> , a. 18, n° 179. Paris, dez. 1937, p. 452-453.	535
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/58) Le film. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 181. Paris, fev. 1938, p. 155-160.	536
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/59) Films de musique et de danse. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 182. Paris, mar. 1938, p. 230-232.	537
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/59) Le grand prix du cinéma français. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 182. Paris, mar. 1938, p. 232-236.	538
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/59) <i>Barbe-Bleue</i> de Jean Painlevé. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 182. Paris, mar. 1938, p. 237-238.	539
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/60) Chronique du cinéma. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 183. Paris, abr./maio 1938, p. 314-317.	540
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/61) Chronique du cinéma. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 184. Paris, jun. 1938, p. 409-414.	541
MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/63) Alerte aux crimes. <i>La Revue Musicale</i> , a. 19, n° 186. Paris, set./nov. 1938, p. 186-190.	542

MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/66)
La conquête du son.
La Revue Musicale, a. 20, n° 189. Paris, mar. 1939, p. 155-159. 543

MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/66)
La dernière “Biennale” de Venise.
La Revue Musicale, a. 20, n° 193. Paris, out./nov. 1939, p. 123-128. 544
(Nota da pesquisa: revista fechada)

MICHAUT, Pierre (MA-BMA: B/VI/g/69)
Musiques de films. Quelques moments avec M. Maurice Thiriet.
La Revue Musicale, a. 20, n° 194. Paris, dez. 1939, p. 174-176. 545
(Nota da pesquisa: revista fechada)

Rivista Musicale Italiana
Milão: S. A. Fratelli Bocca Editori.

ROGGERI, Edoardo (MA-BMA: B/II/f/31)
Cinematografia musicale.
Rivista Musicale Italiana, a. XL, fascículos 1°/2°. Milão, 1936, p. 131-133. 546

GHISI, Federico (MA-BMA: B/VI/f/33; MA-MMA-48-2965)
Musica nel film.
Rivista Musicale Italiana, a. XL, fascículos 5°/6°. Milão, 1936, p. 538-543. 547
(Nota da pesquisa: revista fechada)

Surréalisme
Paris: Ivan Goll (diretor).

EXEMPLE DE SURRÉALISME: LE CINÉMA (MA-MMA) 548
Surréalisme, n° 1. Paris, out. 1924, s/p.

La vie des lettres.

GOLL, Ivan (MA-BMA: 2/6/II/d)
La chapliniade ou Charlot poète: poème drame film.
Separata de *La vie des lettres*, s/n°, [jul. 1921], p. 532-551. 549
(Nota MA)

Periódico não identificado.

ARNOUX, Alexandre (MA-MMA-MEP: vol. 2/n° 52/ r. 71/Cinema/31)
À propos de *Tempête sur l'Asie*.
s/n°, s/1, s/p. 550

Periódico não identificado.

FREITAS JUNIOR, Otávio de (MA-MMA-48-5444/5445)
Dez premissas sobre o silencioso e o sonoro.
s/nº, s/1., s/d., s/p. 551

Periódico não identificado.

SALLES, Almeida (MA-MMA-MEP: vol. 2 / r. 71/ nº 34)
A dama de espadas (La dame de pique) de Fedor Ozep no Alhambra.
s/nº, s/1., s/d., s/p. 552

II- Livros

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de (MA-BMA: E/I/a/98; MA-MMA-48-5448)
*Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema
educativo no Brasil.* São Paulo: Cia Editora Nacional, 1931. 553

(Nota de terceiros)

ARAÚJO, Roberto Assumpção de (MA-BMA: C/II/85)
Cinema sonoro e a educação. s/ind., 1939. 554

(Nota de terceiros)

BOWER, Dallas (MA-BMA: C/II/e/37; MA-MMA-48-5450)
Plan for cinema. Londres: Dent, 1936. 555

(Marginália apensa)

CARTER, Huntly (MA-BMA: A/I/d/58; MA-MMA-48-5449)
The new theatre and cinema of Soviet Russia. Nova York: International Publishers,
1925. 556

CENDRARS, Blaise (MA-BMA: B/VI/d/14)
Dix-neuf poèmes élastiques. Paris: Au Sans Pareil, 1919. 557

(Nota MA)

CENDRARS, Blaise (MA-BMA: E/II/B/56)
“L’ABC du cinéma”. In: *Aujourd’hui.* Paris: Éditions Bernard Grasset, 1931,
p. 52-66. 558

CENDRARS, Blaise. (MA-BMA: C/I/a/73; MA-MMA-48-5450)
Hollywood: la mecque du cinéma. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1936. 559

(Nota de terceiros)

(Nota da pesquisa: livro fechado)

CHARENSOL, Georges. (MA-BMA: A/I/f/84; MA-MMA-48-5449)
Panorama du cinéma. Paris: Éditions Kra, 1930. 560

- CIRCULAR Nº 24: INSTRUÇÕES SOBRE O SERVIÇO DE RÁDIO E CINEMA EDUCATIVO.* (MA-BMA: B/II/d-op.8/63; MA-MMA-48-5453)
Diretoria do Ensino/Imprensa Oficial, 1934. 561
- CONCURSOS 1937: LETRAS, MÚSICA, CINEMA, TEATRO, ARTES INDUSTRIAIS*
(MA-BMA: B/VII/b/24; MA-MMA-48-5452)
Rio de Janeiro: Associação dos Artistas Brasileiros, Concursos, 1937. 562
- CORN* (MA-BMA)
Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1928. 563
(Notas MA)
- COSTA, Dante Nascimento* (MA-BMA: C/II/d/147; MA-MMA-48-5452)
A questão da freqüência infantil aos cinemas. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1937.
(Nota de terceiros) 564
- COUSTET, Ernest* (MA-BMA: A/I/f/82; MA-MMA-48-5449)
Le cinéma. [Paris]: Libraire Hachette, 1921. 565
- DELLUC, Louis* (MA-BMA: A/I/f/69; MA-MMA-48-5449)
Charlie Chaplin. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921. 566
(Nota MA)
- DESCRIPTIVE CATALOGUE OF EASTMAN CLASSROOM FILMS* (MA-BMA)
Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1931. . 567
(Notas MA)
- LALO, Charles* (MA-BMA: B/VII/b/24)
Esthétique. Paris: Libraire Félix Alcan, 1925. 568
(Nota MA)
- LIMA, Alceu Amoroso* (MA-BMA: F/I/c/6; MA-MMA-48-5448)
“A mecânica e o cinema”. In: *Estudos* (2ª série). Rio de Janeiro: Edição de Terra de Sol, 1928, p. 73-80. 569
(Nota de terceiros)
- LUCIANI, Ida R.* (MA-BMA: C/II/a/111; MA-MMA-48-5452)
Cinematografia escolar. Buenos Aires: Editorial Moly & Lassere, 1937. 570
(Nota de terceiros)
- LUCIANI, Sebastiano Arturo* (MA-BMA: B/VI/c/86; MA-MMA-48-5448)
Verso una nuova arte: il cinematografo. Roma: Ausonia, 1920. 571
(Notas MA)
- MACHADO, Aníbal* (MA-BMA: 12º/6/III/d)
O cinema e sua influência na vida moderna. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos (Conferência realizada a 6 de fevereiro de 1941 no auditório da Associação Brasileira de Imprensa). 572
(Notas MA)

- MARGADONNA, Ettore M. (MA-BMA: E/3/f/II; MA-MMA-48-5452)
Cinema: ieri e oggi. Milão: Editoriale Domus S.A., 1932. 573
 (Notas MA)
- MOUSSINAC, Léon (MA-BMA: A/I/f/79; MA-MMA-48-5449)
Panoramique du cinéma. Paris: Au Sans Pareil, 1929. 574
 (Notas MA)
- THE MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY BULLETIN 1941* (MA-BMA:
 B/VI/e/24; MA-MMA-48-5453)
 Nova York: 1941. 575
 (Nota MA)
- RAMOND, Edoard (MA-BMA: A/I/f/83; MA-MMA-48-5449)
La passion de Charlie Chaplin. Paris: Libraire Baudiniere, [n.d.] 576
- SABANEEV, Leonid (MA-BMA: C/I/f/19; MA-MMA-48-5452)
Music for the films: a handbook for composers and conductors. Londres: Sir Isaac
 Pitman & Sons, 1935. 577
 (Notas MA)
- SALAZAR, Adolfo (MA-BMA: B/IV/A/24; MA-MMA-48-5452)
 “El *film* sonoro. Sus vicios y posibilidades”. In: *La musica actual en Europa y sus
 problemas*. Madri: J. M^a Yagües, 1935, p. 386-390. 578
- SEWAGE DISPOSAL* (MA-BMA)
 Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1930. 579
- SIMPLE MACHINES* (MA-BMA)
 Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1929. 580
 (Nota MA)
- SOUPAULT, Philippe (MA-BMA: A/I/a/24)
Rose des vents. Paris: Au Sans Pareil, 1920. 581
 (Notas MA)
- TZARA, Tristan. (MA-BMA)
Cinéma calandrier du c-ur abstrait. Paris: Au Sans Pareil, 1920. 582

AUTORES POR ORDEM ALFABÉTICA

A. A. *Em busca do ouro. Revista do Brasil*, a. 1, nº 1. Rio de Janeiro, 15 set. 1926, p. 36-37.

ACASTE. Greta Garbo, image du romanesque. *Le Mois*, nº 82. Paris, 1 out./1 nov. 1937, p. 170-173.

ALMEIDA, Alberto Soares de. *Fantasia. Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 52-60.

ALMEIDA, Guilherme de. Guilherme de Almeida - *O Estado de S. Paulo* - 3-9-41. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 96-100.

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1931.

(Nota de terceiros)

ANDRADE, Oswald de. Bilhete sobre *Fantasia. Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 5-6.

ANDRÉ, Marius. Le mouvement littéraire: la poésie. *La Minerve Française*, s/nº, s/d., p. 535-540.

(Notas MA)

ANTON. Antworten der Film-Redaktion. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 62.

(Nota MA)

ARAÚJO, Roberto Assumpção de. *Cinema sonoro e a educação*. s/ind., 1939.

(Nota de terceiros)

ARNOUX, Alexandre. À propos de *Tempête sur l'Asie*. s/nº, s/1, s/p.

ARON, Robert. *La coquille et le clergyman*, scenario d'Antonin Artaud; composition visuelle de Germaine Dulac. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, nº 174. Paris, 1 mar. 1928, p. 422-423.

_____. *L'étoile de mer*, film de Man Ray, d'après un poème de Robert Desnos, au Studio des Ursulines. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, nº 182. Paris, 1 nov. 1928, p. 749.

ARTAUD, Antonin. *Le juif polonais. La Nouvelle Revue Française*, a. 19, nº 218. Paris, 1 nov. 1931, p. 823-824.

_____. Les frères Marx au cinéma du Pantheon. *La Nouvelle Revue Française*, a. 20, nº 220. Paris, 1 jan. 1932, p. 156-158.

_____. La mise en scène et la métaphysique. *La Nouvelle Revue Française*, a. 20, nº 221. Paris, 1 fev. 1932, p. 219-234.

AUBERTOT, V. Le cinématographe en médecine. *Film*, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 13-14.

AUDISIO, Gabriel. *La mélodie du monde*. *La Revue Musicale*, a. 11, n° 103. Paris, abr. 1930, p. 376-377.

_____. *Le langage des films*. *La Revue Musicale*, a. 11, n° 106. Paris, abr. 1930, p. 23-32.

AURIOL, Henri. Boileau et le cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 6. Paris, [mar. 1921], p. 624.

AYREL, C. Le cinématographe agricole. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 20.

G. B. Films comiques. *Le Mois*, n° 70. Paris, 1 out./1 nov. 1936, p. 219-223.

_____. Films français. *Le Mois*, n° 71. Paris, 1 nov./1 dez. 1936, p. 218-222.

_____. Charles Laughton dans *Rembrandt – César – Films américains*. *Le Mois*, n° 72. Paris, 1 dez. 1936./1 jan. 1937, p. 214-217.

_____. *The green pastures – Le Vandale – Les bas-fonds*. *Le Mois*, n° 73. Paris, 1 jan./1 fev. 1937, p. 215-217.

_____. Films français. *Le Mois*, n° 74. Paris, 1 fev./1 mar. 1937, p. 210-212.

_____. *Le fils de la Mongolie – Saint-Louis blues – La charrue et les étoiles – Le crime du Docteur Crespi – L'étrange visiteur*. *Le Mois*, n° 75. Paris, 1 mar./1 abr. 1937, p. 207-209.

_____. *Elephant boy – Horizons perdus – Mademoiselle Docteur – Marthe Richard – Three smart girls*. *Le Mois*, n° 76. Paris, 1 abr./1 maio 1937, p. 215-217.

_____. M. Jean Renoir et *La grande illusion*. *Le Mois*, n° 79. Paris, 1 jul./1 ago. 1937, p. 214-217.

_____. *Capitaines courageux – La fin de Madame Cheyney*. *Le Mois*, n° 80. Paris, 1 ago./1 set. 1937, p. 220-223.

_____. Renouveau du cinéma français. *Le Mois*, n° 82. Paris, 1 out./1 nov. 1937, p. 222-228.

_____. Cinéma littéraire. *Le Mois*, n° 83. Paris, 1 nov./1 dez. 1937, p. 215-218.

_____. Chronique cinématographique: *Pension d'artistes – La mort du cygne*. *Le Mois*, n° 84. Paris, 1 dez. 1937/1 jan. 1938, p. 226-227.

O. B. Le ralenti sonore. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 74.

BAGIER, Guido. Der sprechende Film. *Musikblätter des Anbruch*, vol. 8, n° 8/9. Viena, out./nov. 1926, p. 380-384.

BALÁZS, Béla. Abschied von stummen Film. *Der Querschnitt*, n° 4. Berlin, abr. 1930, p. 248-250.

BARDÈCHE, Maurice. Existe-t-il un cinéma sonore? *Le Mois*, n° 40. Paris, 1 abr./1 maio 1934, p. 257-258.

BENOIT-LÉVY, Jean. L'auteur de film. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 36-37.

BERNARDETTE. Histoire sans paroles pour un film sonore de court métrage. *Le Monde Musical*, a. 48, n° 1. Paris, 31 jan. 1937, p. 11.

BEUCLER, André. Charlie Chaplin et *La ruée vers l'or*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 13, n° 146. Paris, 1 nov. 1925, p. 632-635.

_____. *Polikouchka*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 13, n° 148. Paris, 1 jan. 1926, p. 123-125.

_____. *Le cuirassé Potemkine*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 14, n° 159. Paris, 1 dez. 1926, p. 762-763.

_____. La composition des programmes – *Tour au large* au Vieux Colombier – Charles Chaplin. *La Nouvelle Revue Française*, a. 14, n° 164. Paris, 1 maio 1927, p. 701-703.

BIZET, H. Le cinéma et la protection morale de l'enfance. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 6-8.

BLEI, Franz. Ich filme. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1928, p. 38-40.

BLEMMEC, O. L'évolution de la technique cinématographique en 1933. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 15-20.

_____. Les phénomènes piézo-électriques appliqués à l'acoustique. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 73.

BLOCH, Jean-Richard. Vigueur au cinéma. *Europe*, n° 128. Paris, 15 ago. 1933, p. 581-585.

BOWER, Dallas. *Plan for cinema*. Londres: Dent, 1936.
(Marginália apensa)

BRAGA, Dominique. Revue internationale du cinéma. *Europe*, n° 5. Paris, 15 jun. 1923, p. 106-110.

BRÉRAULT, Jean. Le film scolaire élémentaire et les prises de vues. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 38-39.

BRETAGNE, Georges. Chronique cinématographique: *Alibi – Le puritain – On lui donna un fusil – Rue sans issue*. *Le Mois*, n° 86. Paris, 1 fev./1 mar. 1938, p. 220-228.

_____. Chronique cinématographique: *La Marseillaise – Les gens du voyage*. *Le Mois*, n° 87. Paris, 1 mar./1 abr. 1938, p. 230-233.

_____. Chronique cinématographique: *L'excentrique Ginger Ted – The big broadcast 1938*. *Le Mois*, n° 88. Paris, 1 abr./1 maio 1938, p. 231-233.

_____. Évolution des dessins animés et *Blanche-Neige et les sept nains*. *Le Mois*, n° 89. Paris, 1 maio/1 jun. 1938, p. 221-223.

_____. *Les disparus de Saint-Agil – Quai de brumes*. *Le Mois*, n° 90. Paris, 1 jun./1 jul. 1938, p. 217-222.

_____. Le cinéma anglais – *Alert aux Indes – Du prestige des enfants au cinéma*. *Le Mois*, n° 91. Paris, 1 jul./1 ago. 1938, p. 212-215.

_____. Le comédie américaine – *L'impossible M. Bébé – Vacances*. *Le Mois*, n° 92. Paris, 1 ago./1 set. 1938, p. 219-224.

_____. *La femme du boulanger*. *Le Mois*, n° 93. Paris, 1 set./1 out. 1938, p. 217-220.

_____. *Entrée des artistes – Le révolté*. *Le Mois*, n° 95. Paris, 1 nov./1 dez. 1938, p. 216-219.

_____. *Vous ne l'emporterez pas avec vous – Madame et son clochard*. *Le Mois*, n° 96. Paris, 1 dez. 1938/1 jan. 1939, p. 210-217.

_____. *Hôtel du Nord – La bête humaine*. *Le Mois*, n° 97. Paris, 1 jan./1 fev. 1939, p. 210-213.

_____. Films américains. *Le Mois*, n° 98. Paris, 1 fev./1 mar. 1939, p. 214-218.

_____. *La famille Hardy en vacances – Fantômes en croisières – Anges aux figures sales – Gunga Din – Pygmalion*. *Le Mois*, n° 99. Paris, 1 mar./1 abr. 1939, p. 223-226.

_____. Deux films de M. Julien Duvivier. *Le Mois*, n° 100. Paris, 1 abr./1 maio 1939, p. 210-215.

_____. *Les Hauts de Hurle-Vent – Elle et Lui*. *Le Mois*, n° 101. Paris, 1 maio/1 jun. 1939, p. 229-233.

_____. *Le jour se lève – La chevauchée fantastique*. *Le Mois*, n° 102. Paris, 1 jun./1 jul. 1939, p. 210-217.

_____. *Le règle du jeu – Seuls les anges ont des ailes – Confession d'un espion nazi*. *Le Mois*, n° 103. Paris, 1 jul./1 ago. 1939, p. 217-222.

_____. *La taverne de la Jamaïque – Comédiens et comédiennes de l'écran*. *Le Mois*, n° 104. Paris, 1 ago./1 set. 1939, p. 219-225.

BREUER, Robert. Der Film der Tatsächlichkeit. *Das Kunstblatt*, n° 5. Postdam/Berlin, maio 1927, p. 177-182.

BRONSTEIN, N. Tonfilm. *Anbruch*, vol. 13, n° 8/10. Viena, nov./dez. 1931, p. 186-189.

BRUCKER, E. Le cinéma et l'enseignement des sciences naturelles. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 34-35.

BRUNEAU, Ad. Apprenons à connaître le moulin à images... *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 3-5.

BRUNIUS, J. Bernard. *Un chien andalou*, film par Louis Buñuel. *Cahiers d'art*, a. 4, n° 5. Paris, 1929, p. 230-231.

BRUYR, José. Le musiciens en gros plan. *La Revue Musicale*, a. 18, n° 173. Paris, 15 abr. 1937, p. 192-193.

CANTAGREL, Marc. À propos du film technique d'enseignement. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 28.

CARTER, Huntly. *The new theatre and cinema of Soviet Russia*. Nova York: International Publishers, 1925.

CARVALHO, Flávio de. A pintura do som e a música do espaço. *Clima*, n° 5. São Paulo, out. 1941, p. 28-42.

CASTERA, A. M. *Show-Boat 36*. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.

CENDRARS, Blaise. *Dix-neuf poèmes élastiques*. Paris: Au Sans Pareil, 1919. (Nota MA)

_____. *Le cabinet du Docteur Caligari*. *Les Feuilles Libres*, a. 4, n° 26. Paris, abr./maio 1922, p. 150.

- _____. Grub an den Film. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 1-2.
- _____. "L'ABC du cinéma". In: *Aujourd'hui*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1931, p. 52-66.
- _____. *Hollywood: la mecque du cinéma*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1936.
(Nota de terceiros)
(Nota da pesquisa: livro fechado)
- CHAMSON, A. *Prisonniers de la montagne. Europe*, nº 87. Paris, 15 mar. 1930, p. 430-431.
- CHAPLIN, Charlie. *Sieben Sätze. Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 31.
- CHARENSOL, Georges. *Panorama du cinéma*. Paris: Éditions Kra, 1930.
- CHEVAIS, Maurice. *Éducation artistique: voir et entendre. Film*, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 16.
- CLAESSENS, Bob. *Le cinéma: Caligari, El Dorado, Le Rail*. s/nº. Paris, s/d., s/p.
- CLAIR, G. *Les établissements André Debrie. Le Cinéopse*, a. 16, nº 173. Paris, jan. 1934, p. 23-26.
- CLAIR, René. *Un article de René Clair sur le cinéma. Le Mois*, nº 19. Paris, 1 jul./1 ago. 1932, p. 261-262.
- _____. *Rhythmus. Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 22-23.
- COELHO, Ruy. *Fantasia e a estética. Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 12-23.
- _____. *The little foxes. Clima*, nº 8. São Paulo, jan. 1942, p. 87-92.
- _____. *Chamando a morte. Clima*, nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 90.
- _____. *A dama fantasma. Clima*, nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 90-91.
- _____. *Os mistérios da vida. Clima*, nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 91-92.
- _____. *Por quem os sinos dobram. Clima*, nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 92-93.
- _____. *Papai por acaso. Clima*, nº 14. São Paulo, set. 1944, p. 80-81.
- _____. *O impostor. Clima*, nº 14. São Paulo, set. 1944, p. 81.
- _____. *O solar das almas perdidas. Clima*, nº 14. São Paulo, set. 1944, p. 82.
- _____. *O fantasma dos mares. Clima*, nº 15. São Paulo, out. 1944, p. 79-80.
- _____. *Uma voz na tormenta. Clima*, nº 15. São Paulo, out. 1944, p. 81-82.
- _____. *Mais forte que a vida. Clima*, nº 16. São Paulo, nov. 1944, p. 80-81.
- _____. *Jane Eyre. Clima*, nº 16. São Paulo, nov. 1944, p. 81-83.
- _____. *França eterna. Clima*, nº 16. São Paulo, nov. 1944, p. 83.
- COEUROY, André. *Le film sonore: Parade d'amour. La Revue Musicale*, a. 11, nº 103. Paris, abr. 1930, p. 375-376.
- _____. *Le film sonore: La vie d'un poète, de Cocteau-Auric. La Revue Musicale*, a. 12, nº 111. Paris, jan. 1931, p. 91.
(Nota MA)
- COHEN, Albert. *Mort de Charlot. La Nouvelle Revue Française*, a. 10, nº 117. Paris, 1 jun. 1923, p. 883-889.

- COISSAC, Michel. 1934! *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 1-3.
 _____. L'année de l'organisation. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 61-63.
- COLLETTE, A. Le bons films d'enseignement. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 70.
- COLLINET, Michel. L'année cinématographique française. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934.
- CORDEIRO, Cruz. Cruz Cordeiro – *Diretrizes* - 9-10-941. *Clima*, n° 5. São Paulo, out. 1941, p. 103-107.
- COSTA, Dante Nascimento. *A questão da frequência infantil aos cinemas*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1937. (Nota de terceiros)
- COURTRY, Henry de. État du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 18. Paris, ago. 1923, p. 81-82.
- COUSTET, Ernest. *Le cinéma*. [Paris]: Librairie Hachette, 1921.
- CRÉMIEUX, Benjamin. Du cinéma a Saint-François. *La Nouvelle Revue Française*, a. 14, n° 159. Paris, 1 dez. 1926, p. 753-755.
 _____. Charlot et *Les lumières de la ville*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 19, n° 212. Paris, 1 maio 1931, p. 781-784.
- Dr. CRINON. Les conquêtes scientifiques du cinématographie. s/n°. Paris, s/1, s/d, p. 625-34.
 (Nota MA)
- J. L. D. Mémento cinégraphique. *Le Crapouillot*, n° especial. Paris, 16 nov. 1921, p. 4.
- DELLUC, Louis. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 3. Paris, dez. 1920, p. 349-351.
 _____. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 4. Paris, jan. 1921, p. 480-482.
 _____. Photogénie. *L'Esprit Nouveau*, n° 5. Paris, fev. 1921, p. 589-590.
 _____. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921.
 (Nota MA)
 _____. Pro cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 14. Paris, jan. 1922, p. 1666-1668.
- DELTEIL, Joseph. Die Vorherrschaft des Auges. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 9-10.
- DESMOLIÈRES, Jean. Notes brèves. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 51.
- DIEBOLD, Bernhard. L'art cinématographique. *Le Mois*, n° 21. Paris, 1 set./1 out. 1932, p. 254.
- DUHAMEL, Georges. Die Maschinerie der Verdummung. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 11-13.

DUPONT, E. A. Hinter dem Objektiv. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 27-28.

EISENSTEIN, Sergei. s/t. *Cahiers d'art*, a. 3, n° 2. Paris, 1928, p. 91.

_____. Le principe cinématographique et la civilisation japonaise. *Cahiers d'art*, a. 5, n° 1. Paris, 1930, p. 31-32.

_____. Le principe cinématographique et la civilisation japonaise. *Cahiers d'art*, a. 5, n° 2. Paris, 1930, p. 91-94.

_____. Der Kinematograph der Begriffe. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 19-21.

ELBOGEN, Paul. Der "Ibsentil" im Film. *Der Querschnitt*, n° 8. Berlim, ago. 1929, p. 592-593.

EPSTEIN, Jean. Cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 14. Paris, jan. 1922, p. 1669-1670.

P. F. L'industrie cinématographique française. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 31.

FARIA, Otávio de. Eu creio na imagem. *Clima*, n° 10. São Paulo, jun. 1942, p. 121-125.

FAURE, Elie. Charlot. *L'Esprit Nouveau*, n° 6. Paris, mar. 1921, p. 657-666.

(Notas MA)

FAY, Bernard. Der Tod des Kinos. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 3-8.

De FAYET. Toeffler: précurseur du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 11. Paris, out. 1921, p. 1336-1346.

FÉJOS, Paul. L'alternative du cinéma: art ou industrie? *Le Mois*, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 209-212.

FERNANDEZ, Ramon. Cinématographe. *La Nouvelle Revue Française*, a. 13, n° 150. Paris, 1 mar. 1926, p. 380-381.

FEYDER, Jacques. Ich glaube an den sprechenden Film. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 24-26.

FLAMENT, H. Le film d'enseignement professionnel. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 29.

FONDANE, Benjamin. Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma. *Bifur*, n° 5. Paris, maio 1930, p. 137-150.

FONTÈGENE, Julien. Enseignement technique et film. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 30.

FRANK, Waldo. Der weiche und der harte Charlie Chaplin. *Der Querschnitt*, n° 4. Berlim, abr. 1931, p. 233-237.

FREITAS JUNIOR, Otávio de. Dez premissas sobre o silencioso e o sonoro. s/nº, s/1., s/d., s/p.

G. A arte muda. *Papel e Tinta*, a. 1, nº 4. São Paulo/Rio de Janeiro, ago./set. 1920, s/p.

G. A arte cinematográfica. *Papel e Tinta*, a. 1, nº 5. São Paulo/Rio de Janeiro, out./nov. 1920, s/p.

C. G. Les dangers de l'électricité. *Le Cinéopse*, a. 16, nº 174. Paris, fev. 1934, p. 74.

T. G. Douglas Fairbanks. *Revista do Brasil*, a. 1, nº 1. Rio de Janeiro, 15 set. 1926, p. 37.

_____. Mary Pickford. *Revista do Brasil*, a. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 44.

GADE, Suend. Hollywood von hinten. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1929, p. 1-6.

GHISI, Federico. Musica nel film. *Rivista Musicale Italiana*, a. XL, fascículos 5º/6º. Milão, 1936, p. 538-543.

GILL, Al G. Warum S. M. Eisenstein Hollywood Verliess. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 52.

_____. Der Unfug des Films. *Der Querschnitt*, nº 7. Berlim, jul. 1931, p. 463-464.

GOLL, Ivan. La chapliniade ou Charlot poète: poème drame film. Separata de *La vie des lettres*, s/nº, [jul. 1921], p. 532-551.

(Nota MA)

GOMES, Paulo Emílio Salles. *The long voyage home (A longa viagem de volta)*. *Clima*, nº 1. São Paulo, maio 1941, p. 134-149.

_____. Balanço semestral. *Clima*, nº 2. São Paulo, jul. 1941, p. 113-123.

_____. *Tobacco Road (Caminho áspero)*. *Clima*, nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 103-113.

_____. *The villain still pursued her (O vilão ainda a perseguiu)*. *Clima*, nº 4. São Paulo, set. 1941, p. 110-124.

_____. Contra *Fantasia*. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 76-83.

(Nota MA)

_____. *Citizen Kane*. *Clima*, nº 7. São Paulo, dez. 1941, p. 122-134.

_____. *L'empreinte du Dieu (Duas mulheres)* de Léonide Moguy. *Clima*, nº 9. São Paulo, abr. 1942, p. 116-119.

_____. Notícia sobre a polêmica do Rio. *Clima*, nº 10. São Paulo, jun. 1942, p. 105-120.

_____. Notícia sobre um filme. *Clima*, nº 11. São Paulo, jul./ago. 1942, p. 116-122.

GORDON, H. Philippe Soupault. *Charlot*. *Europe*, nº 102. Paris, 15 jun. 1931, p. 283-284.

GROSZ, George. Das feine Milljöh. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 14-17.

GUIDO, Angelo. Cinematografia futurista. *Revista do Brasil*, a. 8, vol. 23, nº 89. São Paulo/Rio de Janeiro, maio 1923, p. 68-69.

HASENCLEVER, Walter; SERDA, Charlott. Begegnungen mit Greta Garbo. *Der Querschnitt*, n° 4. Berlin, abr. 1931, p. 268-272.

HEINSHEIMER, Hans. Tonfilm am Jahresende. *Anbruch*, vol. 12, n° 1. Viena, jan. 1930, p. 25-27.

D'HERBEUMONT, Louis. Encore une victoire Pathé-Natan: cinéma réduit sonore et parlant. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 41-44.

_____. L'opinion de M. Charles Delac. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 63.

_____. De ci, de là, dans la corporation. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 65-69.

_____. Découvreurs a... retardement. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 69.

L'HERBIER, Marcel. Sauvons le cinéma d'avant garde. *Le Mois*, n° 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 217-220.

HERRING, Robert. *The King of Kings, The garden of Allah, The sinister man, Two Arabian knights, Cinderella*, The Film Society's 20th Programme. *The London Mercury*, vol. 17, n° 100. Londres, fev. 1928, p. 262-264.

_____. *Nju, Rien que les heures, Berlin, Bett und sofa, White gold, The constant nymph, The circus, The student prince*. *The London Mercury*, vol. 17, n° 102. Londres, abr. 1928, p. 702-704.

_____. Publications. *The London Mercury*, vol. 17, n° 102. Londres, abr. 1928, p. 704-705.

_____. *Wings, Napoleon, Moulin Rouge, Dawn, The enemy, La tragedie de la rue, Le tresor d'Arne, La belle nivernaise, At the edge of the world*. *The London Mercury*, vol. 18, n° 104. Londres, jun. 1928, p. 200-202.

_____. *La passion de Jeanne D'Arc*. *The London Mercury*, vol. 18, n° 106. Londres, ago. 1928, p. 424-426.

_____. *Two days, The village of sin, Looping the loop, Exiled, Steamboat Bill, Jr, The trial of '98, The man who laughs, Chapeau de paille d'Italie, Sirene des tropiques*. *The London Mercury*, vol. 18, n° 108. Londres, out. 1928, p. 649-651.

_____. *The spy, Mother, Stella Polaris*. *The London Mercury*, vol. 19, n° 110. Londres, dez. 1928, p. 200-201.

_____. The talkies: *The jazz singer, The terror, The singing fool, Movietone subjects*. *The London Mercury*, vol. 19, n° 110. Londres, dez. 1928, p. 201-202.

_____. *Underground, Manhattan cocktail, Zeliv, A daughter of destiny*, The Film Society. *The London Mercury*, vol. 19, n° 111. Londres, jan. 1929, p. 316-317.

_____. *White shadows, Lonesome, Les nouveaux Messieurs, L'age dangereux, Crisis, Hungarian Rhapsody*. *The London Mercury*, vol. 20, n° 115. Londres, maio 1929, p. 84-86.

_____. *Volga-Volga, The woman disputed, Broadway melody, The desert song, Hearts in Dixie, Blackmail, The runaway princess*. *The London Mercury*, vol. 20, n° 119. Londres, set. 1929, p. 526-527.

_____. *Finis Terrae, The four feathers, The pagan, The godless girl, Movietone follies, The Hollywood Revue*. *The London Mercury*, vol. 21, n° 121. Londres, nov. 1929, p. 72-74.

_____. *Drifters, Mickey the Mouse, Peas and Qs, The taming of the shrew, On with the show.* *The London Mercury*, vol. 21, n° 123. Londres, jan. 1930, p. 264-265.

HICKS, John W. Terão indústria [...] Protecionismo e leis não [...] Os três ramos básicos do cinema-indústria são: produção, distr [...]. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 jan. 1945, s/p.

HOERÉE, Arthur. La musique et le film: Le film sonore. *La Revue Musicale*, a. 17, n° 162. Paris, jan. 1936, p. 74-76.

_____. Le film sonore. *La Revue Musicale*, a. 17, n° 163. Paris, fev. 1936, p. 154-155.

_____. Le film sonore. *La Revue Musicale*, a. 17, n° 164. Paris, mar. 1936, p. 234-237.

HOLLEBECQUE, Marie. Le rôle des images dans l'éducation scolaire. La part du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 19. Paris, set. 1923, p. 253-260.

_____. Le théâtre est-il transposable au cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 23. Paris, abr. 1924, p. 221-224.

J. I. *Dortoir de jeunes filles*. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.

_____. *La fanfare*, dessin animé de Walt Disney. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.

_____. *Childrens's Corner*, par Alfred Cortot. Un grand amour de Beethoven. *Le Monde Musical*, a. 48, n° 1. Paris, 31 jan. 1937, p. 11.

ILLY, Jean. *Gosses de Vienne* par les Petits Chanteurs de Vienne. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.

_____. *César*. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 11. Paris, 30 nov. 1936, p. 313.

JALOUX, Edmond. Le cinéma et la réalité. *Le Mois*, n° 40. Paris, 1 abr./1 maio 1934, p. 258-259.

K. M. Zwei Ateliertage = 60 Filmmeter = 50.000 Mark. *Der Querschnitt*, n° 2. Berlim, fev. 1931, p. 129.

KARINTHY, Friedrich. Der Bumerang von Burdonberg. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 58-59.

KOECHLIN, Charles. Le problème de la musique de cinéma. *Le Monde Musical*, a. 45, n° 10. Paris, 31 out. 1934, p. 269-271.

KUH, Anton. Sach-Lexikon. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 38.

M. F. L. *L'homme qui fait des miracles*. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.

LIMA, Alceu Amoroso. "A mecânica e o cinema". In: *Estudos* (2ª série). Rio de Janeiro: Edição de Terra de Sol, 1928, p. 73-80.

(Nota de terceiros)

LALO, Charles. *Esthétique*. Paris: Libraire Félix Alcan, 1925.

(Nota MA)

LANDRY, Lionel. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, a. 8, n° 4. Paris, 1 fev. 1927, p. 136-141.

LATERCIER, Pierre. Le cinéma. *Le Mois*, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 254.

LÉAUD, A. Le cinéma scolaire et l'observation. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 10-12.

LEBRUN, M. C. Image et son... notre programme. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 1-2.

LEFRÈVE, Antônio Branco. A esperança *Fantasia*. *Clima*, n° 5. São Paulo, out. 1941, p. 43-52.

LÉGER, Fernand. *Ballet mécanique*. *L'Esprit Nouveau*, n° 28. Paris, set. 1924, p. 2336-2337.

LEVÊQUE, Georges. L'année juridique. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 22.

LHOTE, André. L'art photographique. *La Nouvelle Revue Française*, a. 25, n° 285. Paris, 1 jun. 1937, p. 959-961.

LOEB, Harold A. Der amerikanische Film. *Das Kunstblatt*, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1923, p. 148-153.

LUCAS, Pierre. Chronique du cinéma. *La Revue Musicale*, a. 18, n° 172. Paris, fev./mar. 1937, p. 151-152.

_____. *L'escadron blanc*. *La Revue Musicale*, a. 18, n° 173. Paris, 15 abr. 1937, p. 226-228.

_____. À propos d'un film de M. E. Vuillermoz. *Jeune fille au jardin*. Musique de F. Monpou. *La Revue Musicale*, a. 18, n° 174. Paris, 15 maio 1937, p. 306-308.

LUCIANI, Ida R. *Cinematografía escolar*. Buenos Aires: Editorial Moly & Lassere, 1937.

(Nota de terceiros)

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

(Notas MA)

_____. La messa in scena cinematografica. *Cronache D'Attualità*, a. 6. Roma, jan./maio 1922, p. 39-42.

A. M. *Baboo*. *Le Monde Musical*, a. 46, n° 4. Paris, 30 abr. 1935, p. 125.

_____. Ninon Vallin, Magda Tagliaferro, Jacques Thibaud: vedettes de films sonores. *Le Monde Musical*, a. 46, n° 12. Paris, 31 dez. 1935, p. 368.

_____. Le film de Charlot/Le film de Lily Pons/Mozart, à l'Ermitage. *Le Monde Musical*, a. 47, n° 4. Paris, 30 abr. 1936, p. 110.

MACHADO, Aníbal. *O cinema e sua influência na vida moderna*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos (Conferência realizada a 6 de fevereiro de 1941 no auditório da Associação Brasileira de Imprensa).

(Notas MA)

MACHADO, Lourival Gomes. A traição de John Ford. *Clima*, nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 113-117.

_____. Quatro afirmações para a salvação de Disney. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 61-75.

MANGEOT, A. La poésie au cinéma. *Le Monde Musical*, a. 41, nº 6. Paris, 30 jun. 1930, p. 250.

MANGEOT, Jean. *One night of love (Une nuit d'amour)*. *Le Monde Musical*, a. 46, nº 2. Paris, 28 fev. 1935, p. 47.

_____. *Imitation of life. Jours heureux*. *Le Monde Musical*, a. 46, nº 3. Paris, 31 mar. 1935, p. 91.

_____. *Golgotha*, musique de Jacques Ibert. *Le Monde Musical*, a. 46, nº 4. Paris, 30 abr. 1935, p. 125.

_____. *Le songe d'une nuit d'été. La Kermesse Héroïque*. *Le Monde Musical*, a. 46, nº 12. Paris, 31 dez. 1935, p. 368.

_____. *Martha/Top hat*. *Le Monde Musical*, a. 47, nº 1. Paris, 31 jan. 1936, p. 20.

_____. *Les bateliers de la Volga. Mayerling*. *Le Monde Musical*, a. 47, nº 2. Paris, 29 fev. 1936, p. 45.

_____. *Carmem Blonde/Mexico et retour*. *Le Monde Musical*, a. 47, nº 6. Paris, 31 jun. 1936, p. 197.

_____. *Le roman d'un tricheur*. *Le Monde Musical*, a. 47, nº 8/9. Paris, 30 set. 1936, p. 248.

_____. Un grand film sur la musique. *Le Monde Musical*, a. 51, nº 4/5. Paris, 31 abr./maio 1940, p. 105.

MARGADONNA, Ettore M. *Cinema: ieri e oggi*. Milão: Editoriale Domus S.A., 1932.

(Notas MA)

MARION, Denis. *Le million*, par René Clair. *La Nouvelle Revue Française*, a. 19, nº 214. Paris, 1 jul. 1931, p. 173-175.

_____. *La terre*, par Alexandre Dovjenko; *Philips Radio Film et Zuiderzee*, par Joris Ivens; *L'opéra de quat'sous*, par G. W. Pabst; *A nous la liberté*, par René Clair. *La Nouvelle Revue Française*, a. 20, nº 224. Paris, 1 maio 1932, p. 931-936.

_____. *Les temps modernes*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 24, nº 271. Paris, 1 abr. 1936, p. 613-616.

_____. *Les bas-fonds*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 25, nº 281. Paris, 1 fev. 1937, p. 314-315.

_____. *Pepe-Le-Moko*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 25, nº 283. Paris, 1 abr. 1937, p. 649.

_____. *Bassesse du film français*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 25, nº 285. Paris, 1 jun. 1937, p. 977-978.

_____. *La grande illusion*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 25, nº 287. Paris, 1 ago. 1937, p. 361-362.

_____. Au cinéma: *Visages d'Orient*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 25, n° 288. Paris, 1 set. 1937, p. 530-531.

MAYR, W. Littérature et cinéma. *Les Feuilles Libres*, a. 4, n° 27. Paris, jun./jul. 1922, p. 211-215.

_____. La musique au cinéma. *Les Feuilles Libres*, a. 5, n° 30. Paris, dez. 1922/jan. 1923, p. 413-416.

MEDINA, Paul. Von Pahté Frères zu René Clair. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 34-37.

_____. Der deutsche Film der Mibverständnisse. *Der Querschnitt*, n° 6. Berlim, jun. 1931, p. 412.

MENDEL, Georg Victor. Rin-Tin-Tin. *Der Querschnitt*, n° 10. Berlim, out. 1927, p. 734-736.

MICHAUT, Pierre. Le film scientifique et documentaire. *Le Mois*, n° 83. Paris, 1 nov./1 dez. 1937, p. 80-93.

_____. Le film. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 181. Paris, fev. 1938, p. 155-160.

_____. Films de musique et de danse. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 182. Paris, mar. 1938, p. 230-232.

_____. Le grand prix du cinéma français. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 182. Paris, mar. 1938, p. 232-236.

_____. *Barbe-Bleue* de Jean Painlevé. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 182. Paris, mar. 1938, p. 237-238.

_____. Chronique du cinéma. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 183. Paris, abr./maio 1938, p. 314-317.

_____. Chronique du cinéma. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 184. Paris, jun. 1938, p. 409-414.

_____. Alerte aux crimes. *La Revue Musicale*, a. 19, n° 186. Paris, set./nov. 1938, p. 186-190.

_____. La conquête du son. *La Revue Musicale*, a. 20, n° 189. Paris, mar. 1939, p. 155-159.

_____. La dernière "Biennale" de Venise. *La Revue Musicale*, a. 20, n° 193. Paris, out./nov. 1939, p. 123-128.

_____. Musiques de films. Quelques moments avec M. Maurice Thiriet. *La Revue Musicale*, a. 20, n° 194. Paris, dez. 1939, p. 174-176.

MILA, Massimo. La musique et le cinéma. *Le Mois*, n° 26. Paris, 1 fev./1 mar. 1933, p. 260.

MILHAUD, Darius. Apropos Tonfilm. *Der Querschnitt*, n° 8. Berlim, ago. 1929, p. 562.

MILLIET, Sérgio. Do cinema. *Revista do Brasil*, a. 9, vol. 26, n° 104. São Paulo/Rio de Janeiro, ago. 1924, p. 321-323.

_____. A propósito de *Fantasia*. *Clima*, n° 5. São Paulo, out. 1941, p. 7-11.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. La photographie ce quelle était ce quelle devra être. *Cahiers d'art*, a. 4, n° 1. Paris, 1929, p. 28-33.

MORAES, Vinicius de. Credo e alarme. *Clima*, nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 123-125.
_____. Vinicius de Moraes - *A Manhã* - 27-8-941. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 101-103.
_____. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, nº 13. São Paulo, ago. 1944, p. 9-18.

MORIENVAL, Jean. Le cinéma dans le dictionnaire. *Le Cinéopse*, a. 16, nº 173. Paris, jan. 1934, p. 13-14.

MOUSSINAC, Léon. Marcel L'Herbier et *Don Juan et Faust*. *Le Crapouillot*, nº especial. Paris, 1 nov. 1922, p. 27-28.
_____. *Vania*, film allemand. *Le Crapouillot*, nº especial. Paris, 16 fev. 1923, p. 30.
_____. Inventaire du cinéma. *Europe*, nº 40. Paris, 15 abr. 1926, p. 556-559.
_____. *Panoramique du cinéma*. Paris: Au Sans Pareil, 1929.

(Notas MA)

NASCHÉR, P. G. Vom Zeitungsjungen zum-Ein Interview. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 60-61.

NOACK, F. Die Technik des Tonfilms. *Anbruch*, vol. 11, nº 4. Viena, abr. 1929, p. 174-176.

OBEY, André. Musique et Cinéma. *Le Monde Musical*, a. 36, nº 11/12. Paris, jun. 1925, p. 213-215.

D'ORAZIO, Donatello. Del gesto, del dramma e del cinematografo. *Cronache D'Attualità*, a. 5. Roma, nov./dez. 1921, p. 78-80.

H. P. *Le film musical*. *La Revue Musicale*, a. 13, nº 126. Paris, maio 1932, p. 398.
_____. *Pacific 23. Kuhle Wampe. Monsieur Pourceaugnac*. *La Revue Musicale*, a. 13, nº 130. Paris, nov. 1932, p. 325-327.
_____. *La dernière danse*. *La Revue Musicale*, nº especial. Paris, dez. 1932, p. 432.
_____. Le film musical. *La Revue Musicale*, a. 14, nº 133. Paris, fev. 1933, p. 156.
_____. Le film musical. *La Revue Musicale*, a. 14, nº 134. Paris, mar. 1933, p. 232-233.
_____. *Don Quichotte*, musique de Jacques Ibert. *La Revue Musicale*, a. 14, nº 135. Paris, abr. 1933, p. 315.

PABST, G. W. Règles artistiques et servitudes matérielles du metteur en scène. *Le Mois*, nº 31. Paris, 1 jul./1 ago. 1933, p. 217-220.

PAINLÉV, Jean. Le cinématographie scientifique en France. *Le Mois*, nº 53. Paris, 1 maio/1 jun. 1935, p. 265-271.

(Nota MA)

PARASSAC, Émile-Roux. Un homme! Une oeuvre. *Le Cinéopse*, a. 16, nº 173. Paris, jan. 1934, p. 21.

PARNACH, Valentin. Film. *Das Kunstblatt*, nº 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 183.

PAULHAN, Jean. *Le Cabinet du Docteur Caligari*, au Ciné-Opéra; *Voyage au centre de l'Afrique*, au Gaumont-Palace. *La Nouvelle Revue Française*, a. 9, n° 104. Paris, 1 maio 1922, p. 635-636.

PETIT, Raymond. Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry. *La Revue Musicale*, a. 7, n° 4. Paris, 1 fev. 1926, p. 164-165.

_____. *The jazz singer*. *La Revue Musicale*, a. 10, n° 7. Paris, maio/jun. 1929, p. 81.

_____. La musique et le film: *Deanna et ses boys*. *La Revue Musicale*, a. 18, n° 179. Paris, dez. 1937, p. 452-453.

PINTHUS, Kurt. Die erste deutsche Filmkritik. *Der Querschnitt*, n° 2. Berlim, fev. 1931, p. 139.

PLÉ, Simone. Sur la radiophonie et le cinéma parlant et sonore. *Le Monde Musical*, a. 43, n° 10. Paris, 31 out. 1932, p. 299-301.

POMMER, Erich. Ditcher und Tonfilm. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 46.

PRADO, Décio de Almeida. Meu caro Paulo Emílio. *Clima*, n° 1. São Paulo, maio 1941, p. 149-153.

PRÉVOST, Jean. Où voir l'homme? *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 170. Paris, 1 nov. 1927, p. 661-665.

_____. *Caligari et Le maître du logis. Métropolis*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 171. Paris, 1 dez. 1927, p. 820-822.

_____. *Le démon des steppes. Le gala René Clair*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 172. Paris, 1 jan. 1928, p.110-112.

_____. Spectacles. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 173. Paris, 1 fev. 1928, p. 242-246.

_____. *Le gaucho*, avec Douglas Fairbanks. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 174. Paris, 1 mar. 1928, p. 392.

_____. *Le Potemkine. Le cirque*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 175. Paris, 1 abr. 1928, p. 536-539.

_____. Deux films d'Adolphe Menjou. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 176. Paris, 1 maio 1928, p. 685-686.

_____. *Quand la chair succombe*, avec Jannings. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 178. Paris, 1 jul. 1928, p. 101-102.

_____. *Monsieur Albert*, par d'Abbadie d'Arrast et Adolphe Menjou. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 181. Paris, 1 out. 1928, p. 604-606.

_____. *Jeanne D'Arc*, par Dreyer, avec Falconetti. *Étoile de mer*, par Desnos et Man Ray. *Une femme dans chaque port*, avec Edouard Maclagan. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 182. Paris, 1 nov. 1928, p.746-749.

_____. *L'étudiant de Prague. Ombres blanches*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 16, n° 184. Paris, 1 jan. 1929, p. 129-132.

_____. *Le chant du prisonnier*, par Joé May; *Club 73*, par Rob. E. Lee; *Chicago*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 16, n° 185. Paris, 1 fev. 1929, p. 280-283.

_____. *Solitude; La foule*, de King Vidor; *La jalousie du barbouillé*, par A. Cavalcanti. *La Nouvelle Revue Française*, a. 16, n° 186. Paris, 1 mar. 1929, p. 422-425.

_____. *Les deux timides*, par René Clair; *L'homme qui rit*, avec Conradt Veidt; *Volga-Volga*, avec Schlettow; *Les nouvelles vierges*, avec Joan Crawford. *La Nouvelle Revue Française*, a. 16, n° 188. Paris, 1 maio 1929, p. 736-739.

_____. *Les nouveaux messieurs*; Remarques sur la censure: *Tempête sur l'Asie*; *Village du péché*; *Le château des dés*. *La Nouvelle Revue Française*, a. 16, n° 190. Paris, 1 jul. 1929, p. 137-141.

_____. *Chien andalou*; *L'eau*; *Gratte-Ciel*. État présent du cinéma. *La Nouvelle Revue Française*, a. 16, n° 191. Paris, 1 ago. 1929, p. 283-286.

_____. Le film parlant. *La Nouvelle Revue Française*, a. 18, n° 196. Paris, 1 jan. 1930, p. 142-143.

PRUDHOMMEAU, M. Le rôle du cinéma dans l'éducation. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 9.

PRUNIÈRES, H. La musique et le cinéma. *La Revue Musicale*, a. 2, n° 10. Paris, 1 ago. 1921, p. 165-166.

_____. *Salamambo* de Florent Schmitt. *La Revue Musicale*, a. 7, n° 3. Paris, 1 jan. 1926, p. 66-67.

QUEIROZ, Rachel de. Comentários sobre cinema francês e americano. *Revista do Brasil*, a. 2, 3ª fase, n° 16. Rio de Janeiro, out. 1939, p. 87-89.

_____. Cinema. *Revista do Brasil*, a. 2, 3ª fase, n° 17. Rio de Janeiro, nov. 1939, p. 80-81.

_____. *Beco sem saída (Dead end)*. *Revista do Brasil*, a. 2, 3ª fase, n° 18. Rio de Janeiro, dez. 1939, p. 89-90.

_____. *O filho do sheik. O homem que vivia duas vidas*. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 19. Rio de Janeiro, jan. 1940, p. 56-58.

_____. Cinema. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 20. Rio de Janeiro, fev. 1940, p. 79-80.

_____. Reprises e *premières*. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 21. Rio de Janeiro, mar. 1940, p. 66-67.

_____. À espera da temporada. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 22. Rio de Janeiro, abr. 1940, p. 70-71.

_____. Cinema europeu/Hollywood. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 23. Rio de Janeiro, maio 1940, p. 71-72.

_____. *Le puritain. Pinocchio*. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 24. Rio de Janeiro, jun. 1940, p. 80-81.

_____. Cinema. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 25. Rio de Janeiro, jul. 1940, p. 80-81.

_____. *Quatro penas brancas. Primrose Path (Quero ser feliz). Faison un rêve. Hôtel du Nord*. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 26. Rio de Janeiro, ago. 1940, p. 79-80.

_____. *As vinhas da ira*. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 27. Rio de Janeiro, set. 1940, p. 76-77.

_____. ... *E o vento levou*. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 28. Rio de Janeiro, out. 1940, p. 75-76.

RAMOND, Edoard. *La passion de Charlie Chaplin*. Paris: Librairie Baudiniere, [n.d.]

RAYNAL, Maurice. Louis Delluc: *Charlot*. *L'Esprit Nouveau*, n° 14. Paris, jan. 1922, p. 1656-1657.

RECHT, Paul. La glyphocinématographie. *L'Esprit Nouveau*, n° 11. Paris, out. 1921, p. 1375-1376.

RENOIR, Jean. Märchenhafte Begebenheit. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 32-33.

ROCHA, Plínio Süssekind. Carta sobre *Fantasia*. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 83-87.

ROGGERI, Edoardo. Cinematografia musicale. *Rivista Musicale Italiana*, a. XL, fascículos 1º/2º. Milão, 1936, p. 131-133.

ROMERO, Emilio. Historia cómica. *Revista Presente*, s/nº. Lima, [jul. 1930], s/p.
(Nota MA)

ROQUETTE-PINTO, E. A evolução do cinema. *Revista do Brasil*, a. 1, 3ª fase, nº 1. Rio de Janeiro, jul. 1938, p. 74-80.

ROULLEAU, R. L'éclairage moderne de projection cinématographique. *Le Cinéopse*, a. 16, nº 173. Paris, jan. 1934, p. 32.

ROY, Germ. Livres e Revues. *Film*, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 48-50.

RUTTMANN, Walter. Tonfilmregie. *Anbruch*, vol. 11, nº 4. Viena, abr. 1929, p. 176-177.

L. M. S. *Don Quixote* de Pabst. *Espírito Novo*, nº 1. Rio de Janeiro, jan. 1934, p. 44-45.

T. S. Rudolph Valentino. *Revista do Brasil*, a. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 43-44.

SABANEEV, Leonid. *Music for the films: a handbook for composers and conductors*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.
(Notas MA)

SALAZAR, Adolfo. "El film sonoro. Sus vicios y posibilidades". In: *La musica actual en Europa y sus problemas*. Madri: J. Mª Yagües, 1935, p. 386-390.

SALLES, Almeida. *Tobacco Road*. *Clima*, nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 117-121.

_____. Nota sobre *Fantasia*. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 24-27.

_____. *A dama de espadas (La dame de pique)* de Fedor Ozep no Alhambra. s/nº, s/1., s/d., s/p.

SAND, René. Le film, levain de l'éducation populaire. *Film*, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 12.

SAUVAGE, Marcel. *Way down East (A travers l'orage)* Drama cinégraphique de D. W. Griffith tiré de l'oeuvre de Dottie Parker. *Les Feuilles Libres*, a. 4, nº 29. Paris, out./nov. 1922, p. 365-366.

SCHAEFFNER, André. La musique et l'écran. *La Revue Musicale*, a. 9, nº 6. Paris, 1 abr. 1928, p. 272-274.

SCHILLER, Paul. Titelsong des stummen Films. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlin, jan. 1931, p. 18.

_____. Traumbuch des Films. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlin, jan. 1931, p. 51.

SCHLEE. Filme. *Anbruch*, vol. 13, n° 6/7. Viena, set./out. 1931, p. 164.

SCHLOEZER, B. de. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, a. 8, n° 8. Paris, 1 jun. 1927, p. 310-313.

_____. Musique et cinéma. *La Nouvelle Revue Française*, a. 23, n° 262. Paris, 1 jul. 1935, p. 138-141.

SCHNEIDER, Edouard. La musique au cinéma. *Le Monde Musical*, a. 45, n° 2. Paris, 28 fev. 1934, p. 60.

SCHNEIDER, Theo. Die Kunstlehre Kandinskys. *Das Kunstblatt*, n° 5. Postdam/Berlin, maio 1927, p. 198-200.

SCHNEIDER, Walther. Kurze Dramaturgie des Tonfilms. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlin, jan. 1931, p. 45.

_____. Micky Maus ist geisteskrank. *Der Querschnitt*, n° 10. Berlin, out. 1931, p. 678-679.

SÉGUR, Niclas. Anatole France, das Kino und die Amerikaner. *Der Querschnitt*, n° 6. Berlin, jun. 1931, p. 382-386.

SERDA, Charlott; HASENCLEVER, Walter. Begegnungen mit Greta Garbo. *Der Querschnitt*, n° 4. Berlin, abr. 1931, p. 268-272.

SERNA, Ramon Gomez De La. Cinelandia, die Filmstadt. *Der Querschnitt*, n° 6. Berlin, jun. 1926, p. 439-442.

SIGMA. Was wird beim Film verdient? *Der Querschnitt*, n° 1. Berlin, jan. 1931, p. 47-50.

SINGER, Kurt. Opernfilm. *Anbruch*, vol. 12, n° 6. Viena, jun. 1930, p. 212-214.

SOUILLAC, Paul. L'effort de Vandal et Delac pour le film français de qualité. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 33-34.

_____. Quand Méric présente *Mireille*. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 55.

_____. Les prédictions de la nouvelle année. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 64.

SOUPAULT, Philippe. *Rose des vents*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.

(Notas MA)

_____. Charlie Chaplin. *Europe*, n° 71. Paris, 15 nov. 1928, p. 378-393.

(Nota MA)

_____. Le sommeil du cinéma. *Europe*, n° 87. Paris, 15 mar. 1930, p. 427-429.

_____. *La ligne générale*. *Europe*, n° 87. Paris, 15 mar. 1930, p. 429-430.

_____. *Turksib*. Film russe de Tourine. *Europe*, n° 91. Paris, 15 jul. 1930, p. 426.

_____. *Byrd au Pôle Sud*. *Europe*, n° 95. Paris, 15 nov. 1930, p. 424-425.

- _____. Le cinéma. *Europe*, n° 99. Paris, 15 mar. 1931, p. 436-437.
- STEFAN, Paul. Rosenkavalier und Filmmusik. *Musikblätter des Anbruch*, vol. 8, n° 2. Viena, fev. 1926, p. 65-66.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. Musik im Kino. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 42-44.
- SUARÈS, Andrès. *Pitre-Roi*. *La Revue Musicale*, a. 12, n° 119. Paris, out. 1931, p. 235-236.
- THÉVENOT, G. Le cinéma et l'enseignement de la littérature. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 24-28.
- THIBAUDET, Albert. Homère au cinéma. *La Nouvelle Revue Française*, a. 15, n° 174. Paris, 1 mar. 1928, p. 380-384.
- _____. Charlot. *La Nouvelle Revue Française*, a. 19, n° 212. Paris, 1 maio 1931, p. 730-735.
- _____. Cinéma et littérature. *La Nouvelle Revue Française*, a. 24, n° 269. Paris, 1 fev. 1936, p. 252-257.
- THORMAEHLEN, L. Dem Andenken Bernhard Koehlers. *Das Kunstblatt*, n° 5. Postdam/Berlim, maio 1927, p. 184-186.
- TOKINE, B. Esthétique du cinéma. *L'Esprit Nouveau*, n° 1. Paris, out. 1920, p. 84-89.
- TZARA, Tristan. *Cinéma calandrier du c÷ur abstrait*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.
- VELLOSO, Antonio Leão. Cinematógrafos. *Revista do Brasil*, a. 4, vol. 12. São Paulo, out. 1919, p. 185-186.
- VERGEZ-TRICOM, Genevière. Film et géographie. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 31-33.
- (Nota MA)
- VIBOREL, Lucien. Le cinématographe au service de la lutte contre la tuberculose. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 15.
- VIMBELLE, Jehan de. Les beaux films. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 53-54.
- _____. Chronique du cinéma éducateur. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 71-72.
- VINÈS, H. Le cinématographe à L'École du Louvre. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 23.
- VUILLERMOZ, Emile. Les films allemands. *L'Esprit Nouveau*, n° 9. Paris, jun. 1921, p. 1076.
- _____. Le film et la musique. *Le Mois*, n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 254.

WAHL, Lucien. Le chômage dans le cinéma et les étrangers. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 11-12.

WARSCHAUER, Frank. Die Stimme im Tonfilm. *Musikblätter des Anbruch*, vol. 10, n° 9/10. Viena, nov./dez. 1928, p. 387-392.

_____. Filmmusik. *Anbruch*, vol. 11, n° 3. Viena, mar. 1929, p. 130-134.

WETTACH, Adrian. College Chaplin. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 29-30.

WERTH, Léon. Constatations sur quelques films: (*Le petit roi, Cavalcades, Le roi Pausole, Actualités*). *Europe*, n° 133. Paris, 15 jan. 1934, p. 139-142.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 147. Paris, 15 mar. 1935, p. 439-442.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 148. Paris, 15 abr. 1935, p. 587-592.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 149. Paris, 15 maio 1935, p. 136-141.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 151. Paris, 15 jul. 1935, p. 470-476.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 152. Paris, 15 ago. 1935, p. 623-627.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 153. Paris, 15 set. 1935, p. 135-144.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 154. Paris, 15 out. 1935, p. 292-297.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 155. Paris, 15 nov. 1935, p. 436-440.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 156. Paris, 15 dez. 1935, p. 575-579.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 157. Paris, 15 jan. 1936, p. 129-135.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 162. Paris, 15 jun. 1936, p. 258-264.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 163. Paris, 15 jul. 1936, p. 410-413.

_____. Le cinéma. *Europe*, n° 165. Paris, 15 set. 1936, p. 139-141.

WITTNER, Victor. Filmdiven. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1929, p. 7-9.

_____. Chaplin: Dramaturgie und Poetik. *Der Querschnitt*, n° 4. Berlim, abr. 1931, p. 266-267.

WOLFRADT, Willi. Kino. *Das Kunstblatt*, n° 11/12. Postdam/Berlim, nov./dez. 1923, p. 358-360.

X. X. X. Jack Holt. *Revista do Brasil*, a. 1, n° 2. Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 44-45.

ZUCKMAYER, Carl. Verfilmung. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 39-41.

TÍTULOS SEM ASSINATURAS

ALLEMAGNE. *Le Mois*, n° 58. Paris, 1 out./1 nov. 1935, p. 224-226.

ANGLETERRE. *Le Mois*, n° 62. Paris, 1 fev./1 mar. 1936, p. 229-230.

L'ANTI-HOLLYWOOD. *Le Mois*, n° 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 262.

À PROPOS DES FILMS SOVIÉTIQUES: ART ET RÉVOLUTION. *Le Mois*, n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 253-258.

À PROPOS DU CIRQUE DE CHARLOT. *Cahiers d'art*, a. 3, n° 1. Paris, 1928, p. 39-44.

ARTE E CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 5, vol. 14. São Paulo, jul. 1920, p. 276-277.

L'ART ET LA PHOTOGRAPHIE. *Le Mois*, n° 45. Paris, 1 set./1 out. 1934, p. 254-259.

L'ATLANTIDE DE G. W. PABST. *Le Mois*, n° 18. Paris, 1 jun./1 jul. 1932, p. 257-258.

AUTRICHE. *Le Mois*, n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 229.

BLUTENDES DEUTSCHLAND. *Le Mois*, n° 28. Paris, 1 abr./1 maio. 1933, p. 221.

BOUDU SAUVÉ DES EAUX. *Le Mois*, n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 236.

BRIEFE AN EINE FILMGESELLSCHAFT. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 64.

BRIEF AN EINEN FILMSCHAUSPIELER. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 65.

BÜCHER-QUERSCHNITT. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 66-71.

THE CAVELL UPROAR. *The London Mercury*, vol. 17, n° 101. Londres, mar. 1928, p. 497-499.

CINEMA. *Para Todos*. s/d., s/p., n° 660.

(Nota MA)

CINÉMA. *Le Mois*, n° 26. Paris, 1 fev./1 mar. 1933, p. 232-233.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 28. Paris, 1 abr./1 maio. 1933, p. 219-221.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 37. Paris, 1 jan./1 fev. 1934, p. 239-241.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 231-233.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 48. Paris, 1 dez. 1934./1 jan. 1935, p. 227-229.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 49. Paris, 1 jan./1 fev. 1935, p. 231-232.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 63. Paris, 1 mar./1 abr. 1936, p. 225-228.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 66. Paris, 1 jun./1 jul. 1936, p. 229-231.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 85. Paris, 1 jan./1 fev. 1938, p. 240.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 86. Paris, 1 fev./1 mar. 1938, p. 242-243.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 87. Paris, 1 mar./1 abr. 1938, p. 251-252.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 88. Paris, 1 abr./1 maio. 1938, p. 242.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 89. Paris, 1 maio/1 jun. 1938, p. 247-248.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 90. Paris, 1 jun./1 jul. 1938, p. 236-237.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 91. Paris, 1 jul./1 ago. 1938, p. 229-230.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 92. Paris, 1 ago./1 set. 1938, p. 241.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 109. Paris, 1 jan./1 fev. 1940, p. 190-191.

CINÉMA. *Le Mois*, n° 110. Paris, 1 fev./1 mar. 1940, p. 188.

CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 4, 3ª fase, n° 41. Rio de Janeiro, nov. 1941, p. 91-92.

CINÉMA ALLEMAND. *Le Mois*, n° 29. Paris, 1 maio/1 jun. 1933, p. 232-233.

CINÉMA AMÉRICAIN. *Le Mois*, n° 29. Paris, 1 maio/1 jun. 1933, p. 233.

LE CINÉMA COLONIAL. *Le Mois*, n° 79. Paris, 1 jul./1 ago. 1937, p. 204-207.

LE CINÉMA – DU BURLESQUE AU LOUFOQUE. *Le Mois*, n° 31. Paris, 1 jul./1 ago. 1933, p. 256-258.

LE CINÉMA EN RELIEF. *Le Mois*, n° 19. Paris, 1 jul./1 ago. 1932, p. 220-221.

LE CINÉMA ET L'ÉROTISME. *Le Mois*, n° 34. Paris, 1 out./1 nov. 1933, p. 258-259.

CINÉMA: LES FILMS À PARIS. *Le Mois*, n° 97. Paris, 1 jan./1 fev. 1939, p. 241-242.

CINÉMA: LES FILMS DU MOIS. *Le Mois*, n° 95. Paris, 1 nov./1 dez. 1938, p. 239-240.

CINÉMA: LES FILMS NOUVEAUX. *Le Mois*, n° 96. Paris, 1 dez. 1938/1 jan. 1939, p. 233-234.

CINÉMA FRANÇAIS. *Le Mois*, n° 29. Paris, 1 maio/1 jun. 1933, p. 232.

CINÉMA FRANÇAIS. *Le Mois*, n° 30. Paris, 1 jun./1 jul. 1933, p. 235.

CINÉMA FRANÇAIS: *LES MISÉRABLES*. *Le Mois*, n° 39. Paris, 1 mar./1 abr. 1934, p. 237-238.

CINÉMA FRANÇAIS: *SAPHO*. *Le Mois*, n° 40. Paris, 1 abr./1 maio 1934, p. 228-229.

CINEMA NO BRASIL. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 24. Rio de Janeiro, jun. 1940, p. 87.

CINÉMA ET PRÉHISTOIRE. *Cahiers d'art*, a. 5, n° 3. Paris, 1930, p. 168.

O CINEMA QUE O INGLÊS PREFERE. *Revista do Brasil*, a. 5, 3ª fase, nº 52. Rio de Janeiro, dez. 1942, p. 141-142.

LE CINÉMA SUBIT-IL L'OPINION PUBLIQUE OU LA CRÉE-T-IL? *Le Mois*, nº 84. Paris, 1 dez. 1937/1 jan. 1938, p. 207-220.

CINÉMA TCHÈQUE. *Le Mois*, nº 27. Paris, 1 mar./1 abr. 1933, p. 240.

CINÉ-THÉÂTRE ET CINÉMA PUR. *Le Mois*, nº 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 252-258.

LE CINÉMATOGRAPHIE DES INFINIMENT PETITS. s/nº. Paris, s/d, p. 407.

CIRCULAR Nº 24: INSTRUÇÕES SOBRE O SERVIÇO DE RÁDIO E CINEMA EDUCATIVO. Diretoria do Ensino/Imprensa Oficial, 1934.

CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO. *Clima*, nº 1. São Paulo, maio 1941, p. 154-156.

CONCURSOS 1937: LETRAS, MÚSICA, CINEMA, TEATRO, ARTES INDUSTRIAIS. Rio de Janeiro: Associação dos Artistas Brasileiros, Concursos, 1937.

CONGRÈS. *Film*, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 45-47.

CORN. Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1928.
(Notas MA)

COURTELINE À L'ÉCRAN. *Le Mois*, nº 34. Paris, 1 out./1 nov. 1933, p. 227-228.

DE CI, DE LÀ, DANS LA CORPORATION. *Le Cinéopse*, a. 16, nº 173. Paris, jan. 1934, p. 35-41.

DE CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 5, 3ª fase, nº 45. Rio de Janeiro, mar. 1942, p. 92.

DE CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 5, 3ª fase, nº 46. Rio de Janeiro, abr. 1942, p. 97.

LES DÉBUTS D'EMMA GRAMMATICA AU CINÉMA. *Le Mois*, nº 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223.

LE DERNIER FILM DE MAURICE CHEVALIER. *Le Mois*, nº 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223.

DESCRIPTIVE CATALOGUE OF EASTMAN CLASSROOM FILMS. Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1931.
(Notas MA)

LE DESSIN ANIMÉ ET LA MUSIQUE. *Le Mois*, nº 49. Paris, 1 jan./1 fev. 1935, p. 252-260.

DESTINS DU CINÉMA. *Le Mois*, nº 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 252-258.

LE DÉVELOPPEMENT DES FILMS DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE MODERNE. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 27-30.

DO GRAMOFONE AO CINEMA FALADO: VILLA-LOBOS, A CONSAGRAÇÃO DE PARIS E OS CONCERTOS DO RIO: ORIGINALIDADE, PERSONALIDADE E FUTURISMO. *O Globo*, s/n°. Rio de Janeiro, 20 fev. 1929, s/p.

DOCUMENTATION: L'ORGANISATION. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 41-43.

DOCUMENTS D'ART ET CINÉMATOGRAPHE. *Cahiers d'art*, a. 4, n° 8/9. Paris, 1929, p. 427.

DON QUICHOTTE. *Le Mois*, n° 28. Paris, 1 abr./1 maio 1933, p. 251-257.

DOUGLAS. *Le Mois*, n° 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 249-253.

ÉCHOS – NOUVELLES – INFORMATIONS. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 58-60.

ÉCHOS –NOUVELLES – INFORMATIONS. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 77-78.

EN FRANCE. *Le Mois*, n° 60. Paris, 1 dez. 1935/1 jan. 1936, p. 224-225.

ERROL FLYNN EM LEILÃO. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 26. Rio de Janeiro, ago. 1940, p. 89.

L'ESTHÉTIQUE DE LA COULEUR AU CINÉMA. *Le Mois*, n° 71. Paris, 1 nov./1 dez. 1936, p. 189-194.

L'ESTHÉTIQUE DU FILM. *Le Mois*, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 245-248.

ETATS-UNIS. *Le Mois*, n° 58. Paris, 1 out./1 nov. 1935, p. 226-227.

ETATS-UNIS. *Le Mois*, n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 229-230.

ETATS-UNIS. *Le Mois*, n° 60. Paris, 1 dez. 1935/1 jan. 1936, p. 226.

ETATS-UNIS. *Le Mois*, n° 62. Paris, 1 fev./1 mar. 1936, p. 231.

L'ÉVOLUTION DE LA PHOTOGRAPHIE. *Le Mois*, n° 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 237-244.

EXEMPLE DE SURREALISME: LE CINÉMA. *Surréalisme*, n° 1. Paris, out. 1924, s/p.

FANTÔMAS. *Le Mois*, n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 221.

UN FILM DE PAUL FÉJOS. *Le Mois*, n° 24. Paris, 1 dez. 1932./1 jan. 1933, p. 234.

UN FILM DE RENÉ CLAIR: *14 JUILLET*. *Le Mois*, n° 25. Paris, 1 jan./1 fev. 1933, p. 233.

LE FILM DES ILES ARAN. *Le Mois*, n° 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 228-229.

LES FILMS DU MOIS. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 173. Paris, jan. 1934, p. 56-57.

LES FILMS DU MOIS. *Le Cinéopse*, a. 16, n° 174. Paris, fev. 1934, p. 75-76.

LE FILM *L'INHUMAINE*. *Der Querschnitt*, n° 2/3. Berlim, jul. 1924, p. 144, fotos com a legenda “*L’Inhumaine*, Film von Macel L’Herbier”, e foto com a legenda “Aus dem Film *L’Inhumaine* von Marcel L’Herbier”.

LES FILMS FRANÇAIS. *Le Mois*, n° 33. Paris, 1 set./1 out. 1933, p. 229.

FILMS FRANÇAIS. *Le Mois*, n° 51. Paris, 1 mar./1 abr. 1935, p. 233-235.

FILMS FRANÇAIS. *Le Mois*, n° 52. Paris, 1 abr./1 maio. 1935, p. 241-242.

FILMISCHE UND ANDRE SCHALLPLATTEN. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 72.

FOOTIT ET CHARLOT. *L’Esprit Nouveau*, n° 11. Paris, out. 1921, p. 1376.

A FORÇA DO CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 3, 3ª fase, n° 22. Rio de Janeiro, abr. 1940, p. 83.

FRANCE. *Le Mois*, n° 58. Paris, 1 out./1 nov. 1935, p. 223-224.

FRANCE. *Le Mois*, n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 227-229.

GLI UOMINI... CHE MASCALZONI! *Le Mois*, n° 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 234.

GOSSES DE VIENNE. *Le Mois*, n° 69. Paris, 1 set./1 out. 1936, p. 222-223.

GRAND HÔTEL. *Le Mois*, n° 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 221.

GUTE BILANZ. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 63.

HISTOIRE DU CINÉMA. *Le Mois*, n° 56. Paris, 1 ago./1 set. 1935, p. 230-232.

HOLLYWOOD ENTHÜLLUNGEN. *Der Querschnitt*, n° 1. Berlim, jan. 1931, p. 53-55.

L’HOMME SANS NOM. *Le Mois*, n° 19. Paris, 1 jul./1 ago. 1932, p. 221.

HORSE FEATHERS. *Le Mois*, n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 237.

A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA INGLESA. *Revista do Brasil*, a. 7, vol. 19, nº 73. São Paulo/Rio de Janeiro, jan. 1922, p. 90.

O INVENTOR DO CINEMATÓGRAFO. *Revista do Brasil*, a. 1, vol. 3. São Paulo, dez. 1916, p. 424.

JACQUES FEYDER. *Le Mois*, nº 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 213-215.

KING VIDOR. *Le Mois*, nº 47. Paris, 1 nov./1 dez. 1934, p. 222-224.

DER KRITIKER HANNEN SWAFFER ÜBER DEN FILM. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1930, p. 57.

A MORAL E O CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 6, vol. 16, nº 61. São Paulo/Rio de Janeiro, fev. 1921, p. 186.

MOVIE CRAZY. *Le Mois*, nº 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 237.

THE MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY BULLETIN 1941. Nova York: 1941.

(Nota MA)

LA MUSIQUE AU CINÉMA. *Le Mois*, nº 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 230.

MUSIQUE ET CINÉMATOGRAPHE. *La Revue Musicale*, a. 3, nº 3. Paris, 1 jan. 1922, p. 87.

LA MUSIQUE ET LE CINÉMA. *Le Mois*, nº 22. Paris, 1 out./1 nov. 1932, p. 245-253.

NEW-YORK MIAMI. *Le Mois*, nº 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 229.

NOS CINEMAS. *Papel e Tinta*, a. 1, nº 3. São Paulo/Rio de Janeiro, jul. 1920, s/ p.

UN NOUVEAU FILM D'EISENSTEIN. *Cahiers d'art*, a. 3, nº 2. Paris, 1928, p. 91-94.

L'OPÉRA, LE BALLET ET LE CINÉMA. *Le Mois*, nº 68. Paris, 1 ago./1 set. 1936, p. 253-254.

L'ORGUE DU CINÉMA PATHÉ PALACE DE MARSEILLE CONSTRUIT PAR LA MANUFACTURE AUGUSTE CONVERS DE PARIS. *Le Monde Musical*, a. 41, nº 4. Paris, 30 abr. 1930, p. 144-145.

PANURGE. *Le Mois*, nº 24. Paris, 1 dez. 1932/1 jan. 1933, p. 233-234.

UN PERFECTIONNEMENT DE LA RADIOSCOPIE CINÉMATOGRAPHIQUE. *Film*, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 39.

PIERRE BATCHEFF. *Le Mois*, nº 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223.

POIL DE CAROTTE. *Le Mois*, nº 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 235-236.

PROGRÈS DU CINÉMA SCIENTIFIQUE ET PÉDAGOGIQUE. *Le Mois*, n° 70. Paris, 1 out./1 nov. 1936, p. 89-98.

PROGRÈS ET LE MOEURS: LE RÈGNE DE L'IMAGE . *Le Mois*, n° 61. Paris, 1 jan./1 fev. 1936, p. 131-140.

PROGRÈS TECHNIQUE DU FILM PARLANT. *Le Mois*, n° 20. Paris, 1 ago./1 set. 1932, p. 254.

PÚBLICO E PROJECIONISTA. *Papel e Tinta*, a. 1, n° 2. São Paulo/Rio de Janeiro, jun. 1920, s/ p.

RAPT. *Le Mois*, n° 45. Paris, 1 set./1 out. 1934, p. 235-236.

RUSSIE. *Le Mois*, n° 60. Paris, 1 dez. 1935/1 jan. 1936, p. 225-226.

SCARFACE, FILM DE GANGSTERS. *Le Mois*, n° 21. Paris, 1 set./1 out. 1932, p. 228.

SEWAGE DISPOSAL. Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1930.

SHANGAI-EXPRESS. *Le Mois*, n° 16. Paris, 1 abr./1 maio 1932, p. 223.

SHAW E O CINEMA. *Revista do Brasil*, a. 2, 3ª fase, n° 10. Rio de Janeiro, abr. 1939, p. 85.

SIMPLE MACHINES. Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1929.
(Nota MA)

SITTEN-KODEX FÜR HOLLYWOOD. *Der Querschnitt*, n° 7. Berlim, jul. 1931, p. 482.

6.000 IMAGES PAR SECOND PAR L'ULTRACINÉMA. *Film*, a. 1, n° 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 40.

STUDIO OU PLEIN AIR? *Le Mois*, n° 25. Paris, 1 jan./1 fev. 1933, p. 244-247.

SUZANNE. *Le Mois*, n° 23. Paris, 1 nov./1 dez. 1932, p. 236.

TARZAN, O HOMEM MACACO. *Revista do Brasil*, a. 3, vol. 3. São Paulo, jun. 1918, p. 210-211.

TEMPÊTE SUR LE MEXIQUE. *Le Mois*, n° 43. Paris, 1 jul./1 ago. 1934, p. 230.

TOUJOURS LE CINÉMA ÉDUCATEUR. *Le Mois*, n° 59. Paris, 1 nov./1 dez. 1935, p. 120-128.
(Nota MA)

A TRISTEZA DE CARLITOS. *Papel e Tinta*, a. 1, n° 1. São Paulo/Rio de Janeiro, 31 maio 1920, p. 27-29.

LE VAMPIRE DE CH.-TH. DREYER. *Le Mois*, nº 17. Paris, 1 maio/1 jun. 1932, p. 221-222.

O VILÃO AINDA A PERSEGUIA. *Clima*, nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 120-122.

VINICIUS DE MORAES, CRÍTICO DE CINEMA. *Clima*, nº 3. São Paulo, ago. 1941, p. 122-123.

ZÉRO DE CONDUITE. *Le Mois*, nº 30. Paris, 1 jun./1 jul. 1933, p. 235-237.

ZIEGEL, Dorothea. Die “Clicque”. *Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan. 1931, p. 56-57.
s/t. *Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 3-4.

s/t. *Der Querschnitt*, nº 12. Berlim, dez. 1925, 2 fotos com a legenda “Aus dem russischen Grobfilm *Aelita* nach dem gleichnamigen Roman von Alexey Tolstoj”, após página 1064.

Anexo 3
Notas MA

Autores por ordem alfabética

***La Minerve Française*, s/nº. Paris, s/d, p. 536-540.**

ANDRÉ, Marius (MA-MMA-MEP: vol. 2/ r. 99/ nº 1)
Le mouvement littéraire: La poésie.

P. 535: Notas MA:

1. a lápis vermelho: síntese: “Apollinaire/Cendrars/Soupault”.
2. a grafite: comentário: “nº 783 da minha bibliografia pessoal”.

***Der Querschnitt*, nº 1. Berlim, jan 1931, p. 62.**

ANTON (MA-BMA; MA-MMA-48-5447)
Antworten der Film-Rdaktion

P. 62: Nota MA a grafite:

“ [?]
[cap de corneta]
1º tenente Guilherme [Bastos]
e dr. [ilegível] [Saraiva]
[Rio, através Minas] ”

***Dix-neuf poèmes élastiques*. Paris: Au Sans Pareil, 1919.**

CENDRARS, Blaise (MA-BMA: B/VI/d/14)

Primeira página do poema “Journal”: Nota MA a grafite: “Critique de ce livre et de Calligrammes, par Marius André, à la Minerve Française nº 14”.

***La Revue Musicale*, a. 12, nº 111. Paris, jan. 1931, p. 91.**

COEUROY, André (MA-BMA: B/VII/f/4)
Le film sonore: *La vie d'un poète*, de Cocteau-Auric, p. 91.

P. 91: Nota MA a lápis vermelho: trecho destacado por traço à margem:

“[...] Auric a tourné la difficulté en créant un décor sonore bien découpé, très intelligent lui aussi, parfois même émouvant, en lignes nettes qui ne se perdent pas dans la minutie des détails à double ou triple entent dont le film est parsemé. Et, pour la première fois depuis que le film sonore existe, nous avons entendu une musique qui fût de bout en bout écrite sous les lois mêmes de la phonogénie. Les instruments et les registres non phonogéniques ont été impitoyablement écartés. Il en résulte une pertinence musicale à laquelle aucun des musiciens qui ont déjà travaillé pour cette nouvelle forme d’art n’avait pu encore atteindre. On peut considérer cette partition d’Auric non seulement comme une des meilleures de son oeuvre entier, mais comme la première réussite complète et sans défaillance du film sonore proprement dit, dans l’état actuel de la technique (qui n’a pas dit son dernier mot).”

***Je Sais Tout*, s/n°. Paris, s/1., s/d., p. 625-34.**

Dr. CRINON (MA-MMA-MEP)
Les conquêtes scientifiques du cinématographe.

P. 625: Nota MA a lápis vermelho: sublinha a palavra “Cinématographe” do título do artigo.

***Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921.**

DELLUC, Louis (MA-BMA: A\I\69)

Anverso da folha que se opõe à falsa folha de rosto: Nota MA a grafite: “A cara de Buster Keaton é uma cara que vista duas vezes a gente conhece de cor. A de Keaton a gente conhece, a de Carlito a gente reconhece”.

***L’Esprit Nouveau*, nº 6. Paris, mar. 1921, p. 657-666.**

FAURE, Elie (MA-BMA: A/II/e/44; MA-MMA-48-5443/5446)
Charlot.

P. 659: Notas MA a grafite:

1. Frase “Charlot est un conceptualiste” sublinhada.
2. Indicação “Charlot penseur”, à margem do trecho transcrito abaixo:

“J’ai lu récemment, je ne sais où, 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. Cela ne m’a pas surpris. J’ai lu, plus récemment, qu’il renonçait au Cinéma. Cela, je ne l’ai pas cru. Celui qui pense, s’il continue de vivre, ne peut renoncer à penser. Et Charlot pense, si l’on me permet cet adjectif affroyable, cinématographiquement. Charlot ne peut se délivrer de sa pensée qu’en lui donnant le corps sensible où le hasard lui en fit situer le symbole. Ne vous y trompez pas. Charlot est un conceptualiste. C’est sa réalité profonde qu’il inflige aux apparences, aux mouvements, à la nature même, à l’âme des hommes et des objets. Il organise l’univers en poème cinéplastique et lance dans le devenir, à la manière d’un dieu, cette organisation capable d’orienter un certain nombre de sensibilités et d’intelligences et par elles, de proche en proche, d’agir sur tous les esprits.”

P.661-662: Notas MA a grafite:

1. Colchete à margem esquerda do trecho “Nous savions bien, avant lui [...]” até “[...] des passions et des choses!”, acompanhado da síntese: “compréhension de la vie chez Charlot”.
 2. Três traços à margem do trecho “Elle l’a fait ainsi [...]” até “Ils sont en lui.”
- Nota da pesquisa: Na transcrição das Notas MA, foi necessário recompor o texto mutilado pela encadernação.

“Pauvre Charlot! On l’aime, on le plaint, et il rend malade de rire. C’est qu’il porte en lui, comme 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. Il a, comme eux 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. 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. Court-il quelque péril grave? Une distraction énorme le prend au milieu de ce péril. A-t-il quelque douleur à vaincre? Il se paie un plaisir grotesque qui la lui fait oublier. Quelque grand sentiment le traverse-t-il? L'homme ou la nature intervient pour le ridiculiser. Et si l'amour même le condamne à quelque geste pathétique, le voilà pris de hoquet."

"Immense ironie des passions et des choses! Elle l'a fait ainsi qu'il ne les voit qu'au travers d'elle. Et l'affreux, voyez-vous, c'est qu'il désire les choses et éprouve les passions. Qui donc devine son remords, sa peine, ses élans exquis de pauvre qui se dépouille sans le dire pour plus pauvre que lui? Qui, sa bonté évangélique? Il aime, et nul ne le voit. Il a faim, et nul ne le sait. Il ne s'en fâche pas. Il ne s'en étonne même pas. Car lui même se surveille et ne peut se prendre au sérieux. Et ces contrastes, où chacun de ses gestes emprunte sa puissance comique, il n'a pas besoin, pour les voir, d'observer le monde. Ils sont en lui. Il sont l'exposé perspicace du spectacle cruel que sa propre pensée lui offre."

***La Vie des Lettres*, s/nº, [jul. 1921], p. 532-551.**

GOLL, Ivan (MA-BMA: 2/6/II/d)

La chapliniade ou Charlot poète: poème drame film.

P. 534: Nota MA a grafite: "La Vie des Lettres Juillet/1921".

***Clima*, nº 5. São Paulo, out. 1941, p. 76-83.**

GOMES, Paulo Emílio Salles (MA-BMA)

Contra *Fantasia*.

P. 79: Nota MA a grafite: três exclamações escritas na margem, alinhadas a "em suas aparências frívolas", trecho sublinhado da frase "mistura de artes em suas aparências frívolas".

***Esthétique*. Paris: Libraire Félix Alcan, 1925.**

LALO, Charles (MA-BMA: B\VII\b\24)

P. 84-85: Nota MA a grafite: trecho destacado por traços à margem:

"Le métier est la partie matérielle de l'art, la pratique traditionnelle et banale qu'on enseigne aux débutants et aux manoeuvres de l'art: mécanisme indispensable, mais insuffisant, qu'il faut toujours dépasser, car il est rigide et se révèle mal adapté dans chaque cas particulier. C'est un 'guide-bête' qui élève les médiocres au-dessus de leur niveau, mais qui abaisse les excellents au-dessous du leur."

“La technique c’est le métier vivant, adapté, en évolution perpétuelle, c’est la pleine conscience de *toutes* les relativités de chaque valeur artistique, y compris les plus subtiles que le métier ne peut enseigner parce qu’elles varient avec chaque situation et chaque personnalité artistique, mais dont une sensibilité intelligente a l’intuition et qu’une vraie science explique, ou expliquera. C’est *l’esprit* au-dessus de la *lettre*.”

“Le triomphe du métier, c’est la virtuosité, cette acrobatie inintelligente, insensible et mécanique.”

Verso una nuova arte: il cinematografo. Roma: Ausonia, 1920.

LUCIANI, Sebastiano Arturo (MA-BMA: B/VI/c/86; MA-MMA-48-5448)

Falsa folha de rosto: Notas MA a grafite:

“pg 12 –

teatro e cinema pg 11

cinema e romance pg 11

(11-12 Central 1921-Lourenço”

P. 11-12: Conteúdo das páginas mencionadas na falsa folha de rosto, transcritos abaixo:

“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. Ed il solo punto di contatto fra di esse è nei momenti in cui il teatro raggiunge i limiti estremi della sua tendenza: vale a dire nei momenti di grottesco o di terrore, in cui la parola se non si estingue diventa grido, e il gesto diventa naturalmente silenzioso.

“A convincersi di questo basta pensare all’effetto irresistibile degli inseguimenti comici o angosciosi che hanno fatto il successo delle primissime *films* non inquisite da pretese drammatiche, e il successo delle *films* poliziesche di importazione americana, e di quelle comiche di Max Linder o di Charlot. Questi due generi dominano il mercato perchè sono essenzialmente cinematografici. E se non è apparsa in essi alcuna opera d’arte, mostrano tuttavia la direzione in cui deve muoversi il cinematografo se vuole sfruttare la sua caratteristica essenziale.

“Altro errore per quanto meno grave, è quello di voler trarre gli argomenti da romanzi.”

“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 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.”

“Non si dica che questa condizione rende impossibile la composizione di uno scenario. Limita la scelta degli argomenti, e rende difficile la creazione di un cinedramma quanto quella di un dramma o di un poema. Ma lo sottrae allo sfruttamento dei poeti mancati o improvvisati, o determina la condizione alla quale deve sottostare se vuol’essere arte.”

“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.”

P.12: Notas MA a grafite:

1. Frase sublinhada: “Ora il cinematografo non deve essere l’illustrazione di un racconto, ma un racconto visivo fatto com immagini.”
2. Traço a partir da expressão “divisionismo scenico”, sublinhada, que se estende até o rodapé da página, diante do qual escreve “simultaneidade”.

O cinema e sua influência na vida moderna. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos (Conferência realizada a 6 de fevereiro de 1941 no auditório da Associação Brasileira de Imprensa).

MACHADO, Aníbal (MA-BMA: 12º/6/III/d)

P.16: Notas MA a grafite: trechos destacados por traços à margem:

“Os americanos, vindo a guerra de 14, levaram o invento para o seu país, onde começaram a explorá-lo no ritmo do seu desenvolvimento nacional. Já a Itália tinha produzido *Cabíria*,”

“É porém depois de terminada a guerra de 14 que o Cinema retoma a sua marcha como arte que se habilitava a ser a grande testemunha do mundo. Até então, a Itália, a Dinamarca, a Amé-”

P.17: Notas MA a grafite: frases sublinhadas:

“[...] Utilizava-se a mobilidade da câmera, o que permitia colocá-la em diversos ângulos de tomada de vista;”

“[...] da câmera lenta que decompunha o movimento, se faz um incomparável auxiliar das pesquisas científicas;”

P.18: Nota MA a grafite: trecho destacado por traço à margem:

“Estamos entre os anos de 1920 e 29. É a fase máxima do Cinema mudo, a idade de ouro do Cinema, como lhe chamam alguns. A arte visual começa a emigrar para o Norte onde vai”

P.19: Nota MA a grafite: trecho destacado por traço à margem:

“Uma tese notável de Marcel Jousse sobre psicologia lingüística veio dar base mais sólida aos que reconhecem no Cinema uma nova linguagem. O gesto precedeu à palavra. Não foi pelo som que o homem começou espontaneamente a exprimir o real. Foi pelo gesto. As primeiras formas com que os seres humanos se comunicavam eram visíveis. ‘A palavra ainda é um gesto do aparelho laringo-bucal’.”

P.23: Nota MA a grafite: trecho destacado por traço duplo à margem:

“Mais eis que uma profunda transformação vem ameaçar o destino do cinema mudo. Aparecem em 1928 os primeiros filmes sonoros. Os americanos conseguem incorporar o som à pe-”

P.27: Nota MA a grafite: trecho destacado por traço à margem:

“Há qualquer coisa que lembra a fabricação de salsichas nessa desoladora confissão de Pabst acerca da elaboração de um filme. Entretanto, o famoso cineasta louva a competência, a”

P.34: Nota MA a grafite: trecho destacado por traço à margem:

“Já imaginastes qual possa ser o efeito de uma obra darte oferecida quase de graça à população de uma cidade do interior?”

Cinema: ieri e oggi. Milão: Editoriale Domus S.A., 1932.

MARGADONNA, Ettore M. (MA-BMA: E/3/f/II, MA-MMA-48-5452)

P.4: Nota MA a lápis vermelho: trecho destacado por traço à margem:

“Infatti se la camera o macchina di ripresa si chiamasse pennello o scalpello o stecca o penna e se i film si chiamassero quadri, statue, romanzi, poemi l’equivoco fondamentale del cinema forse sarebbe stato chiarito da tempo. Il pennello, lo scalpello, la penna non sono anche macchine o strumenti, meno complicate della camera, ma pur tuttavia macchine?”

P.5: Nota MA a lápis vermelho: trecho destacado por traço à margem:

“I primi, negatori assoluti della libertà artistica del cineasta, definiscono il cinema la macchina per stampare la vita, per stampare la pantomima o il teatro, gli altri parlano di tara costituzionale o, come Cecchi, definiscono il cinema ‘un’arte, ma in senso mediato: como la recitazione, il funambolismo, la danza; in tutti i quali, gioca un complesso di elementi che solo fino ad un certo punto ubbidiscono all’idea dello stile. Una ballerina renderà quanto più flessibili le linee del proprio corpo; sfiderà la legge di gravità come una farfalla. Ma non potrà mai fare quello che, del corpo umano, con una semplice matita, fecero Utamaro e Botticelli. Un trapezista ci farà pensare a Toulouse-Lautrec o al Pollaiuolo. Uno scenografo, alle luci di Rembrandt o del Caravaggio. Ma, nell’atto stesso del ricordo, noi siamo consapevoli di prestarci ad una truccatura ottimistica delle nostre impressioni. Lo stesso, all’incirca, nel cinema. E per il fatto che

la natura del cinema è così ibrida e mediata, la sua estetica è confusa, approssimativa, tessuta di presteti'(1).

(1) Emilio Cecchi - *Cinema 1931* – da *Scenario*, n. 1, febbraio 1932.”

Panoramique du cinéma. Paris: Au Sans Pareil, 1929.

MOUSSINAC, Léon (MA-BMA: A\I\79; MA-MMA-48-5449)

P. 24: Nota MA a lápis vermelho: trecho destacado por traço:

“Erreur qui m’apparaît fondamentale et qu’Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov ont dénoncée dans un article publié par le journal *Monde*: ‘...chaque combinaison de sons avec des scènes déterminées augmentera l’inertie propre de ces scènes... les premiers travaux d’expérience réalisés avec le film phonétique devront s’occuper de la non-coïncidence absolue du son et de l’image...’ Autant dire que l’inscription actuelle [...]”.

P. 38: Nota MA a lápis vermelho: epígrafe do capítulo, citação de Serguei Eisenstein, destacada por traço:

“Notre conception du cinéma est celle-ci: reproduire la vie dans sa vérité, dans sa nudité et en dégager la portée sociale, le sens philosophique.

S. M. EISENSTEIN”

P. 38-39: Nota MA a lápis vermelho: decisões de cineastas russos em Conferência Nacional de 1928, destacadas por traços à margem:

“1° de faire réellement du cinéma, entre les mains de la classe ouvrière, un instrument pour l’orientation de l’éducation et l’organisation des masses autour des tâches de l’édification soviétique et du progrès culturel;”

“2° de recruter des collaborateurs capables d’assurer l’exactitude idéologique et la valeur artistique des films, tout en rapprochant le cinéma des ouvriers et des paysans;

“3° de faire de la production cinématographique, non pas l’affaire d’un cercle étroit et fermé de spécialistes, mais l’oeuvre de la large initiative sociale, afin que le cinéma devienne un facteur puissant de la révolution culturelle.”

“Mais c’est ici qu’il convient de replacer ces remarques:

‘Il ne faudrait pas que certaines associations temporairement profitables avec l’étranger, que des collaborations jugées indispensables à l’extérieur, compromissent, par des erreurs d’appréciation, de valeur ou de jugement, la ligne rigide de direction du cinéma soviétique qui est la garantie de son développement et de son succès rapides. Inutile de perdre son temps à ruser avec l’adversaire. Sourires se traduiraient par pertes de forces...

“... En même temps que le nombre de écrans s’accroît, par conséquent en même temps que les possibilités d’échapper à tout compromis idéologique et artistique

augmentent, le cinéma soviétique doit, sans relâche, étendre avec méthode les moyens d'éducation cinématographique des foules. Toute complaisance, tout malentendu est piétinement, sinon recul.”

P. 44: Nota MA a l'ápis vermelho: trecho de texto sobre o filme *La Grande Parade*, a partir de “Même au point”, destacado por traço:

“Je n'ai pas besoin d'insister davantage sur un sujet aussi insupportablement faux, vulgaire, artificiel. Pas un accent humain, pas un cri de vérité, même pas un sentiment, que nous pourrions condamner certes, mais qui dans son désintéressement se parerait d'une certaine noblesse, exprimé à l'occasion d'un événement qui bouleversa tant de consciences à différents titres. Même au point de vue bourgeois, ce film est odieux. On a discuté seulement, à son propos, de la question de savoir si l'Amérique ne s'y donnait pas le rôle avantageux d'avoir gagné la guerre. Querrelle du plus mesquin nationalisme et qui ne nous intéresse point. Mais personne n'a relevé la banalité abaissante d'un tel film! Serait-ce que la façon dont il a été réalisé au point de vue purement cinématographique l'emporte sur tout? L'écoeurant truquage du fond se ferait-il oublier sous la puissante vérité de la *forme*?”

P. 49: Nota MA a l'ápis vermelho: epígrafe do capítulo, citação de Drieu La Rochelle, destacada por traço:

“Au cinéma, l'humanité peut prendre conscience de l'essence de son action, du sens de sa présence dans le monde, c'est un geste, c'est un cri où éclate son coeur.
DRIEU LA ROCHELLE”

***Le Mois*, nº 53. Paris, 1 maio/1 jun., 1935, p. 265-271.**

PAINLEVÉ, Jean (MA-BMA; MA-MMA-48-5451)
La cinématographie scientifique en France.

P. 269: Nota MA a grafite: trecho destacado por traço à margem:

“Parallèlement à la recherche, le documentaire se développa extrêmement en France, dès les premiers pas du cinéma. Au hasard, sans coordination, des cinéastes filmaient tout ce qui leur tombait sous le main. De toutes ces bandes, en général courtes, on ne peut retenir qu'une proportion infime. Au bout de quelques années le documentaire d'ailleurs finissait par s'éteindre, et c'est à l'étranger que l'on amassait des milliers de mètres plus ou moins intéressants, truqués, mal faits. Maintenant que le public est un peu plus averti, les faiseurs de documentaires sont obligés enfin à une certaine tenue et les grandes maisons spécialisées arrivent à fournir un film à peu près convenable sur dix. Mais, à côté de ces maisons, il y a des individuels, - en France, il n'y a même qu'eux – dont les résultats sont à peu près parais: Bayard, Brérault, Cantagrèle, et surtout J.C. Bernard dont *Terre soumise* reste le témoignage humain le plus important qui ait été projeté, sont quelques noms à retenir parmi un plus grand nombre.”

***Revista Presente*, s/nº. Lima, [jul. 1930].**

ROMERO, Emílio (MA-MMA-90: 25-26)
Historia cómica.

Notas MA:

1. a grafite: “Índio”, escrito à margem do primeiro parágrafo do artigo; e “Revista ‘Presente’ Lima, Julho, 1930”, no rodapé da página.
2. a lápis vermelho: traços destacando trechos.

Music for the films: a handbook for composers and conductors. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, LTD., 1935.

SABANEEV, Leonid (MA-BMA: C/I/f/19; MA-MMA-48-5452)

P.20 (catálogo de publicações da editora, ao final do livro): Nota MA a lápis vermelho: título *Amateur talking pictures and recording*, de Bernard Brown, destacado por um “X”.

P.21 (catálogo de publicações da editora, ao final do livro): Nota MA a lápis vermelho: título *Talking Pictures*, de Bernard Brown, destacado por “X”.

***Europe*, nº 71, 15 nov. 1925.**

SOUPAULT, Philippe (MA-BMA; MA-MMA-48-5443)
Charlie Chaplin.

P. 392: Nota MA a grafite: síntese “poesia de Chaplin”, escrita à margem do trecho transcrito abaixo:

“Le comique de Chaplin rejoint souvent la poésie, fille du rêve. Ce n’est pas seulement, par hasar, que dans presque tous ses films, le personnage principal est la proie d’un songe. Il est, d’autre part, souvent difficile de séparer certaines trouvailles comiques de Chaplin des ses trouvailles poétiques. Nous pouvons assister dans ses films à la matérialisation d’images poétiques, ces images éternelles qui restent toujours neuves.”

“C’est vraisemblablement parce que Chaplin est un grand poete qu’il peut non seulement émouvoir mais enchanter ses spectateurs, qu’il les desarme en quelque sorte et les fait se livrer tout entier au rythm de ses films. Sans doute cette poésie est la partie de lui-même don til est le moins conscient, celle qui est pour ainsi dire involontaire mais elle élate dans ses derniers films et leur confere une véritable grandeur.”

“On a bien rarement signalé ce don merveilleux parce qu’il échappe aisément à l’analyse. Je crois toutefois que la supériorité indiscutable des films de Chaplin et leur qualité indiscutée viennent de ce qu’ils sont teintés de cette poésie que l’on subit soi-même sans être toujours conscient.”

Rose des vents. Paris: Au Sans Pareil, 1920.

SOUPAULT, Philippe (MA-BMA: A/I/a/24)

Página do poema “Souffrance”: Nota MA a grafite: “Nous n’en dirons pas autant de M. P. Soupault./Nous ne trouvons rien, absolument rien dans sa/‘Rose des Vents’ qui puisse nous donner quelque espoir./... Ce n’est même pas amusant comme les fantaisies/cinématographiques de M. Cendrars. C’est lugubre – et/si facile à faire!/
Marius André, ‘Minerve Française’, nº14”

Página do poema “Cinéma-Palace”: Nota MA a grafite: título de poema sublinhado.

Film, a. 1, nº 1. Paris, jun./jul. 1936, p. 31-33.

VERGEZ-TRICOM, Genevière (MA-BMA)
Film et géographie.

P. 31-33: Notas MA a grafite: cruzetas à margem.

Artigos, ensaios e livros sem assinatura, dispostos em ordem alfabética, de acordo com o título

CINEMA. *Para Todos*, s/d., s/p., [nº 660]. (MA-MMA-MEP: vol. 1/ r. 18/ nº 5).

Verso: Nota MA a grafite: “nº 660”.

LE CINÉMATOGRAPHIE DES INFINIMENT PETITS (MA-MMA-MEP: vol. 2/ r. 71/ nº 35)
Lecture pour Tous, s/nº. Paris, s/d, p. 407-410.

P. 407: Nota MA a lápis vermelho: sublinha a palavra “cinématographie” do título.

CORN. Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1928. (MA-MMA-BMA)

Páginas não numeradas: Notas MA a grafite: palavras sublinhadas, algumas traduzidas para o português.

DESCRIPTIVE CATALOGUE OF EASTMAN CLASSROOM FILMS. Nova York: Eastman Teaching Films, Inc., 1931. (MA-MMA-BMA)

P. 15, 37, 42, 43, 74, 80, 82: Nota MA a grafite: sinopses dos filmes *Bituminous coal, Range sheep, Wheat, From wheat to bread, Woolen goods, Simple machines, Planting and care of trees, Purifying water, New York water supply* destacadas com cruzetas

P. 16, 17, 24: Nota MA a grafite: sinopses dos filmes *Corn, Cotton Goods, Irrigation* destacadas com duas cruzetas.

Última página: Nota MA a grafite: todo o trecho riscado por três cruces. A última parte da anotação (“1º de [M]”), à caneta preta:

“1° de [Março]. [Kodak]		B
[?] José	- //	A- 1°
Mal Floriano	- //	A- 1°
3° do Braz	- //	B
Sant’ Anna	-	A
R [?] Alves	-	A
[?]	-	A
([?])		
Casarão [Bastos]- (Santos)		A
Oswaldo Cruz	-	A
2° do Braz	-	B
Pedro II	-	B
Lapa _____		A
Indianópolis	-	1°
Sant’ Anna	-	1°
Belle Viste	-	1°
1° de [M]		

SIMPLE MACHINES. Nova York: Eastman Teaching Films, 1931. (MA-BMA)

Verso da capa: Notas MA a grafite:

“alavanca { roda e eixo } alavancas circulares
[?]
Plano [?] { [?]
Parafusos (espirais) ”

THE MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY BULLETIN 1941. Nova York: 1941. (MA-BMA: B/VI/e/24; MA-MMA-48-5453)

P.13: Nota MA a lápis vermelho: “1,50” e “3,00” escritos sobre “\$2” e “\$4”, que estão riscados.

TOUJOURS LE CINEMA EDUCATEUR. Le Mois. Paris, nº 59, 1 nov./1 dez., 1935. (MA-BMA; MA-MMA-48-5451).

P. 120, 128: Nota MA a grafite: “X” nas páginas, marcando início e final do artigo.

NOTAS DE TERCEIROS

Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1931.

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de (MA-BMA: E/I/a/98; MA-MMA-48-5448)

Falsa folha de rosto: Nota de terceiros a caneta azul: dedicatória do autor: “São Paulo, 11-8-932/A Mario de Andrade,/o autor amigo/Canuto”.

“A mecânica e o cinema”. In: *Estudos* (2ª série). Rio de Janeiro: Edição de Terra de Sol, 1928.

LIMA, Alceu Amoroso (MA-BMA: F/I/c/6; MA-MMA-48-5448)

Anverso da folha que se opõe à falsa folha de rosto: Nota de terceiros a caneta preta: dedicatória do autor: “ao quedrido Mário de Andrade,/o admiravel []/da literatura brasileira/com a maior admiração/[]/Alceu/[nº] 19[2]8”

O cinema sonoro e a educação, s/ind., 1939.

ARAÚJO, Roberto Assumpção de (MA-MMA-BMA: C/I/1/85)

Anverso da folha que se opõe à folha de rosto: Nota de terceiros a caneta azul: dedicatória do autor: “A Mario de Andrade/com muita admiração/Roberto Assumpção de Araújo/Rio-[Fev]-1939”.

Hollywood: la mecque du cinéma. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1936.

CENDRARS, Blaise (MA-BMA: C/I/a/73; MA-MMA-48-5450)

Anverso da folha que se opõe à falsa folha de rosto: Nota de terceiros: dedicatória do autor a caneta preta: “á Mario avec mon [?] [?] Blaise”.

A questão da freqüência infantil aos cinemas. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1937.

COSTA, Dr. Dante (MA-BMA: C/II/d/147; MA-MMA-48-5452)

Falsa folha de rosto: Nota de terceiros a caneta preta: dedicatória do autor: “Pro Mario de Andrade/com a velha admi-/ração do/Dante Costa/Rio 1937/R. Arnaldo Quintella 106-A/Rio”.

Cinematografía escolar. Buenos Aires: Editorial Moly & Lassere, 1937.

LUCIANI, Ida R. (MA-BMA: C/II/a\111; MA-MMA-48-5452)

Falsa folha de rosto: Nota de terceiros a caneta preta: dedicatória da 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”.

MARGINÁLIA APENSA

Plan for cinema. Londres: J. M. Dent & Son, 1936.

BOWER, Dallas (MA-BMA: C/II/e/37; MA-MMA-48-5450)

P.44-45: marcadores de livro da coleção “Everyman’s Library” e da “Everyman’s Encyclopaedia”, ambos da editora J. M. Dent & Sons.

Anexo 4

Produção jornalística

I

“Klaxon” (excerto). *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922, p. 2. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

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

“Klaxon” (excerto). *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 1, 15 maio 1922, p. 5. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

Século 19 – Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. 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.

II

“Do Rio a São Paulo para casar”. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922, p. 16. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

A empresa Rossi apresenta uma tentativa de comédia. Aplausos. Transplantar a arte norte-americana para o Brasil! Grande benefício. Os costumes atuais do nosso país conservar-se-iam assim em documentos mais verdadeiros e completos que todas as “coisas-da-cidade” dos cronistas.

Fotografia nítida, bem focalizada. Aquelas cenas noturnas foram tiradas ao meio-dia, com sol brasileiro... Filmadas à tardinha, o rosado não sendo fotogênico, a

produção sairia suficientemente escura. Isso enquanto a empresa não conseguir filmar à noite.

O enredo não é mau. Fôra preciso extirpá-lo de umas tantas incoerências.

A montagem não é má. Fôra preciso extirpá-la de umas tantas incoerências.

O galã, filho de uma senhora aparentemente abastada, por certo teria o dinheiro necessário para vir de Campinas a S. Paulo. A sala e o quarto de dormir da casa campineira brigam juntos. Aquela burguesa, este paupérrimo. 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. E outras coisinhas.

É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes. Artistas regulares. Pouco fotogênicos. Porque não usam pó de arroz azul? De quando em quando um gesto penosamente ridículo... Num film o que se pede é vida. É preciso continuar. O apuro seria preconceito esterilizante no início de empreitada tão difícil como a que a Rossi Film se propõe.

Aplauso muito sincero. Seguiremos com entusiasmo os progressos da cinematografia paulista.

III

“THE KID – Charles Chaplin”. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922, p. 16. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

A obra magistral de Carlito, vai ser representada em S. Paulo. Trabalho marcando uma era. Jamais foi atingido interpretativamente o grau registrado aí. Passa da alçada comum do film. Vemos onde pode chegar o cine e como ele deve ser. *The kid* é integral, harmônico com a época. Nele Chaplin, por sua vez, está na culminância da sua arte.

Chegou magistralmente ao fim da evolução de que dera mostras desde *O vagabundo*: Carlito artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete ainda nunca visto: e acima de tudo imensamente humano. Ao seu lado, o pequeno Jackie Coggan produziu sensação. A crítica européia, em geral pouco indulgente para com o cine yankee, foi unânime em elogiá-lo. 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.

Em síntese: *The kid* é uma revelação.

IV

“Uma lição de Carlito”, *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922, p. 14. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

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. Criara uma vida fora da vida. Sofria de estetismo; porventura o maior mal dos artistas modernistas. Mas 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 de alegria! Riamos às gargalhadas! Mas donde vem que a gargalhada parece terminar “numa espécie de gemido”? Da vida, que embora sempre nova nas suas formas, é monótona nos seus princípios: o bem e o mal. Não caímos no “estetismo” de que já falava Brunschwig! E a grande coragem do homem-século-vinte estará em verificar desassombradamente a dor, sem por isso se tornar sentimental. No entanto, sob a roupagem do mais alto cômico, Charlie atingiu a eloqüência vital das mais altas tragédias. Charlie é o professor do século 20. *KLAXON* desfolha louros sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova lição.

“Ainda *O garoto*”, *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 5, 15 set. 1922, p. 13-14. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

O garoto por Charlie Chaplin é bem uma das obras primas mais completas da modernidade para que sobre ele insista mais uma vez a irrequieta petulância de *KLAXON*. Celina Arnauld, pelo último número fora de série da *ACTION*, comentando o filme com bastante clarividência, denuncia-lhe dois senões: o sonho e a anedota da mulher abandonada que por sua vez abandona o filho. Talvez haja alguma razão no segundo defeito apontado. Efetivamente o caso cheira um pouco a sub-literatura. O que nos indignou foi a poetisa de *POINT DE MIRE* criticar o sonho de Carlito. Eis como o percebe: “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 cousa e seu film conservar-se-ia puro. Mas quantos poemas ruins têm os maiores poetas!”

Felizmente não se trata d’um mau poema. O sonho é justo uma das páginas mais formidáveis de *O garoto*. Vejamos: Carlito é o maltrapilho e o ridículo. Mas tem pretensões ao amor e à elegância. Tem uma instrução (seria melhor dizer conhecimentos) superficial ou o que é pior desordenada, feita de retalhos, colhidos aqui e além nas correrias de aventura.

É profundamente egoísta como geralmente o são os pobres, mas pelo convívio diurna na desgraça chega a amar o garoto como a filho. Além disso já demonstrara suficientemente no correr da vida uma religiosidade inculta e ingênua. Num dado momento conseguem enfim roubar-lhe o menino. E a noite adormecida é perturbada pelo desespero de Carlito que procura o enjeitado. Com a madrugada, chupado pela dor, Carlito vai sentar-se à porta da antiga moradia. Cai nesse estado de sonolência que não é o sono ainda. Então sonha. Que sonharia? O lugar que mais perlustrara na vida, mas enfeitado, ingenuamente enfeitado com flores de papel, que parecem tão lindas aos pobres. E os anjos aparecem. A pobreza inventiva de Carlito empresta-lhes as caras, os corpos conhecidos de amigos, inimigos, policiais e até cães. E os incidentes passados misturam-se às felicidades presentes. Tem o filho ao lado. Mas a briga com o boxista se repete. E os policiais perseguem-no. Carlito foge num vôo. Mas (e estais lembrados do

sonho de Descartes) agita-se, perde o equilíbrio, cai na calçada. E o sonho repete o acidente: a polícia atira e Carlito alado tomba. O garoto sacode-o, chamando. É que na realidade um polícia chegou. Encontra o vagabundo adormecido e sacode-o para acordá-lo. Este é o sonho que Celina Arnauld considera um mau poema. Como não conseguiu ela 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 minuets de aeroplanos! Estes aeroplanos imaginados pela adorável dadaísta é que viriam forçar a **intenção** da modernidade em detrimento da **observação** da realidade. Carlito sonhou o que teria de sonhar fatalmente, necessariamente: uma felicidade angelical perturbada por um subconsciente sábio em coisas de sofrer e de ridículo. O sonho é o comentário mais perfeito que Carlito poderia construir da sua pessoa cinematográfica. Não choca. Comove imensamente, sorridentemente. E, considerado à parte, é um dos passos mais humanos da sua obra, é por certo o mais perfeito como psicologia e originalidade.

VI

“Cinema”, *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 6, 15 out. 1922, p. 14. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

Há certos problemas, referentes ao cinema, que aparentemente pouco nos interessam, pois não há por aqui artistas e fábricas que se dediquem especializadamente a produzir fitas de ficção. Essa desimportância porém é apenas aparente; tais problemas, quando não tenham artistas para preocupar, têm sempre público para educar e orientar.

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. As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação: e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do fato sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador. A fita que além da indicação inicial das personagens, não tivesse mais dizer elucidativo nenhum, seria eminentemente artística e, ao menos nesse sentido, uma obra-prima. É evidente também

que um sem número de qualidades, derivantes dessa qualidade primeira nobilitariam a obra que imagino. Conseguir-se-ia mesmo a simplicidade dentro da simultaneidade – o que daria à obra de arte cinematográfica um valor expressivo excepcional. 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 de Chaplin e de Clyde Cook. As de Lloyd também). O que lhes sobra é a complicação, que imprime a quasi todas um caráter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital.

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. Quem observar com atenção qualquer fita, logo reconhecerá a inutilidade de muitos desses cartazes explicativos, cujo maior mal é cortar bruscamente a ação, seccionando a visão e conseqüentemente a sensação estética.

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. Além disso: tantos são os meios de expressão propriamente seus de que pouco ainda se utiliza a cinematografia!

A cinematografia é uma arte. Ninguém mais, sensato, discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutível que atraiam o maior número de basbaques possível.

A cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte.

VII

“*Esposas ingênuas*”, *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 7, 30 nov. 1922, p. 16. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

Há muitos meses que não víamos um bom film. Tivemos enfim esse prazer com as *Esposas ingênuas*. Eric von Stroheim é um homem de talento. É artista, *metteur en scène* e dramaturgo. Como artista só merece elogios. Como *metteur en scène* é extraordinário apesar de não chegar ainda à altura de certos mestres americanos. Como dramaturgo é um pouco fraco. O film peca pelo enredo ou, melhor, pelo fim do enredo. Von Stroheim quis fugir à banalidade e caiu no inverossímil. Mas o interesse do enredo é sempre muito relativo e Von Stroheim agradou-nos imensamente. Compôs o

personagem do conde Karazin, conquistador e cínico, com uma revoltante naturalidade. Von Stroheim apesar de feio e desprezível tem algo de D. Juan. Quem sabe o garbo militar, a desenvoltura, o próprio cinismo. Há um pensamento que diz: para obter o amor das mulheres é preciso desprezá-las ou batê-las, segundo a classe social a que pertencem. Von Stroheim conhece esse pensamento e emprega-o. Mas sabe também usar do sistema da doçura. Nenhuma lhe resiste sinão a idiota absurda e inútil da última parte.

Assim termina estupidamente esse D. Juan jogado num esgoto. É interessante observar-se também 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 letrados. É de esperar que as fábricas façam outras tentativas nesse sentido.

VIII

“Cinema”, *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 8/9, dez. 1922/jan. 1923, p. 30-31. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

O cinema deve ser encarado como algo mais que um mero passatempo, quasi por taxi, ao alcance de todas as vistas, com a utilidade prática de auxiliar as digestões e preparar o sono. Já se foi o tempo em que servia somente para a demonstração da cronofotografia. Evoluiu, tornou-se arte, e veio acentuar ainda mais a decadência do mau hábito dos serões em família, enfadonhos e intermináveis, mesmo quando se fala da vida alheia.

Ciosos na conservação das rotinas, todos os catões se irritam contra ele, apesar do seu alto papel na educação moral. Como é que um pai há de ensinar à filha certas feições da vida? O meio mais fácil é levá-la ao cinema, cuja alta moralidade, reduzida à expressão mais simples dá a fórmula:

TODO MAU É CASTIGADO
O BOM ACABA VENCENDO
E RECEBE DE PRÊMIO O CASAMENTO
SI FOR CASADO... UM FILHO

Moral a preço de ocasião, está se vendo. Mas é disto que o povo gosta, com o tempero de uns obstáculos pelo meio, porque mesmo para ele o prazer muito fácil não tem atrativo. Não pareça isto elogio; até os gatinhos gostam mais de brincar com um obstáculo entre a patinha e a bola de papel. Deliciam-no os romances em séries – 20 capítulos – cheios de dificuldades e de mistérios, que se resolvem na próxima semana, - tesouros enterrados – anéis fatais – bandidos hindus – “virgens” marcadas... etc.

Para o Snr. Todo-o-mundo, a Exma. Família, os atores preferidos são os dos **papéis simpáticos**, sejam verdadeiros artistas ou não. São as meninas de fábrica que fazem casamentos ricos, ou milionárias apaixonadas por pobretões virtuosos (note-se, de passagem, a influência do dinheiro na simpatia). Detestam pelo contrário todas as “vampires” porque seduzem os maridos e levam meninotes para a roleta, e sobretudo nem podem tolerar os grandes piratas sociais, que, com a maior calma, jogam com o sentimentalismo alheio para proveito próprio. Se os suportam às vezes, é simplesmente pelo fato de realçarem pelo contraste, os atos virtuosos dos bons. O povo tem o vício de gostar das qualidades que os outros fingem possuir, e que ele não pratica.

Porém os enredos são sempre vulgares. A moral é útil demais, por isso não nos interessa...

No palco mudo os príncipes do cinismo passam despercebidos na sua arte, quando não recebem nas ruas vaias e pedradas, como Stuart Holmes – calmo, diante dessa manifesta admiração *à l'envers*, e sorridente por saber que o ódio resulta d'ele ser tão bom ator que o levaram a sério...

Um poema inesquecível é o *Médico e o monstro (Dr. Jeckyll and Mr. Hyde)*, de Stevenson). Quando John Barrymore bebe a tisana enfeitiçada que o transforma em malvado, por simples jogos de fisionomia, vai fazendo aos poucos transparecer em suas feições alteradas a hediondez do seu novo temperamento. Em contraturas horríveis, suas faces se escavam, os cantos da boca tornam-se indecisos; o lábio inferior cai mostrando a segunda fileira de dentes, escuros, desiguais. Surgem rugas denunciadoras de vícios repelentes. Os cabelos vão raleando e caindo alongados, como um véu que disfarçasse o seu olhar turvo de réprobo. As unhas cresceram, e os dedos se recurvaram em garras. Eis pronto o homem que se torce de gozo ao maltratar crianças, e mata o seu melhor amigo, com a delícia proibida do colegial comendo chocolate às escondidas...

Maltratar friamente, só pela emoção de assistir sofrer, é prazer refinado de pouquíssimos eleitos. Maldades por vingança são demasiado banais (já está mofada e

azedo a geléia dos deuses...), porém praticar malvadezas gratuitas é um aperfeiçoamento só atingido pelos que aprenderam a adormecer o bicho-carpinteiro do remorso.

Em *Satanás*, Conrad Weidt desenvolve um trabalho neste gênero verdadeiramente insuperável. Tece intrigas medonhas, e coloca os fantoches uns diante dos outros. Finge-se amigo de todos para poder aconselhá-los perversamente. Fá-los beber, e atíça-os. E eis chegada a hora do gozo supremo, e, com todo descaro, ainda lhes diz: “Em todos os lugares onde se bebe, se dança e se mata, estou presente”.

Há ainda cínicos de outros gêneros. Irving Cummings engana meia dúzia de mulheres, e todas acreditam ser **a única**.

Von Stroheim, comove liricamente a sua criada, e empalma-lhe todas as economias com serenidade.

Além de tudo, devemos admirá-los pela sua coragem.

A moral e a arte têm tanto a ver uma com a outra, quanto a Bíblia com uma caixa de fósforos marca Olho: ambas se referem ao Fiat Lux!...

IX

“Crônicas de Malazarte III”, *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923.

Então pensas que ele havia de ficar atrás! Nunca! Vive em perene transformação. O que não quer dizer renascimento. Não morre e se transforma.

Aquela personagem de Stringberg, que não quis mais ver a filha, não vista durante seis anos, teve alguma razão. “Minha filha é outra!” dizia... No corpo a menina era já outra, ninguém discuta. Eu acho uma empolgante graça nisso do objeto humano ser um forno cremador onde as células se consomem. Cinco anos passam; e nenhuma célula viva ficou. A carne é outra, mas parecida com a de um lustro atrás. Que coisa bonita! Homem! fogareiro em perpétua devastação! O fogo crepita, lambe, tudo amesquinha enfim! “Bichinho que rói, que rói...” – Não se confunda! Bichinho que rói, não é o fogo do homem, mas o amor deste pelas suas semelhantes. – Não confundi coisa alguma. Fogo e amor: tudo o mesmo – Camaradas! O homem provém do amor, por ele vive e para ela vai. Amai-vos uns aos outros!

Nesse dia foi uma bacanal terrível na vila. Os coitados não compreenderam a prédica de Malazarte. Resultado: Em vez de amor, pândega. Temporãos estupros, corníferos epitalâmios. Oh! minhas alucinações... N. 35: PENSÃO; n. 37: PENSÃO; n.

39: PENSÃO... Tudo virou pensão? Tudo. Si o bem intencionado autor do “Banquete” não disse que a pensão é ara do amor, só não o fez porque naquele tempo não havia pensões, nem dona Jújú maternal e gordíssima. Ela assina Joujou, mas não vejo necessidade de insultar a língua francesa. Há Jújús em todas as línguas; e sou partidário da ortografia fonética. Em termos, entenda-se. Ortografia fonética em termos, que comodidade! Aliás o “em termos” é que é cômodo. Extraordinariamente. Uma vez, na Faculdade de Filosofia, o lente perguntou ao discípulo:

- O senhor acredita em Deus?

- Sim senhor... Isto é... em termos!

Estão vendo? Convenço-me de que esse aluno genial não irá para o inferno, muito embora vá p’r’o diabo-que-o-carregue. Creio também que ele vai às pensões. Em termos.

Pois na Grécia não havia pensões. Mais sobravam praias e jardins de Academus. Outra coisa bonita! Oh! praias da Grécia e parques londrinos sem luz!... A exclamação vai por conta dum dos caipiras que ouviram o “Amai-vos uns aos outros” de Malazarte. Deste e não de Deus. O Omnisciente já ficou muito longe e ninguém mais lê a Bíblia. Quando muito se percorre o “Cântico dos Cânticos”, pelo cheirinho de pensão que lá está. Não está! Mas permanece em nosso nariz. Isso basta para que o sintamos no poema de Salomão. Afinal a culpa nem é tão nossa! A inteligência não manda no nariz. Você já entrou no Necrotério? Vá lá! E o dia se estraga. Estraga ou sublima, não sei; que há necrófilos amadores por este mundo além. Mas lê Dickens: cheira a cadáver. Beijas uma mulher nova: beijo de cadáver. Engoles um whisky: bebes cadáver. Tudo: *caro data vermibus!* Mundo, ah! mundo, que lição de anatomia tu és!...

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 *cow-boys* e me fiz empresário cinematográfico. Tanto falaram no *Gabinete do Dr. Caligari* que aluguei o filme. Porcaria! Rembrandt legítimo. Mistérios, doenças, nenhuma insolação. Porcaria!

Malazarte não tem razão. Isso acontece às pessoas que pregam teoria. Escravizam-se a ela e o carvalho entesta com as nuvens. Vem um desses tufões. Tomba o carvalho. Porquê? Porque o caniço não tem rama e é flexível. Esta fábula é de La Fontaine. Mas, sem nenhuma intenção pejorativa, digo que é também do Sr. Amadeu

Amaral. Carvalho no Brasil traduz-se por palmeira; e uns nobres versos das *Espumas* contam-lhe o caso. E como cem vezes sem terror ele enfrentou o raio e jamais se curvou, percebe-se que o poeta gosta da palmeira e dá como exemplo a palmeira. Mas estou pensando que o snr. Amadeu Amaral gosta de caniço também... Há na maturidade que transmonta uma suave, sorridente piedade, que leva certos homens a olhar com olhos de luz melhor, a impaciência, os excessos, as pesquisas dos jovens. Ora isto é propriedade do caniço, que sabe a tempo se curvar. Os vendavais passam. De novo em calma os ares, soergue o caniço o hastil e guarda seu legítimo lugar. Nada perdeu, nem foi ridículo. Ora, o snr. Amadeu Amaral teve muito do caniço quando escreveu aqueles dois artigos da *Gazeta de Notícias*, sobre os modernistas do Brasil. Isso vem aqui como elogio. Eu já admirava *Espumas* e *Dialecto caipira*. Com os tais artigos minha admiração cresceu. Não há dúvida: o poeta de “Jardim fechado” soube realizar um “Estuário” muito mais inteligente que o de Bilac. Sofrer todo o infinito, universal pesar é belo em decassílabo, mas quasi uma ararice. Como si não bastasse o meu fígado a reinar, essa que não me quer e o *to-be-or-not-to-be!*... Muito mais que sofrer pelos outros (que é inutilmente perder tempo) vale compreender esses outros. Isto praticou o snr. Amadeu Amaral na frutífera poesia dos seus artigos. “Frutífera” é o termo. Agora estou a pensar que o nobre acadêmico foi habilíssimo ao traduzir carvalho por palmeira... A palmeira é também flexível e sabe se amoldar à exigência das ventanias. Mesmo se o raio vem: queima-lhe a umbela, mas a estipe fica pelos séculos a gritar: Estou aqui! O carvalho quebrou. Desapareceu. Quando muito sobra uma raiz entre-escondida. Malazarte passa. Dá uma topada. Vira-se indignado. – É uma raiz apenas, Malazarte! Ele gargalha e cospe na raiz: Arara! E segue para adiante seu caminho. Não haverá jamais, neste Brasil, raízes que impeçam as avançadas de Malazarte. Amém.

Malazarte avança, mas erra às vezes. Errou bastante não gostando do *Gabinete do Dr. Caligari*. Uma das melhores obras até agora aparecidas no cinema. Representada por um grupo admirável de artistas, que conseguem mover-se em cenários augustos, atinge grande potência de horror e mistério. Tanto mistério e horror... Algum de vocês ri: Misticismo alemão!... Nem tanto assim. Esse gosto do misterioso e de assombros nem é tão alemão assim; e quem melhor o expressou foi um americano.

Para indicar as paisagens e os tipos criados pela imaginativa do louco os encenadores se serviram do expressionismo. Antes: imitaram o expressionismo. A cidade, por exemplo, é um mau arremedo da maneira de Kanoldt. Arremedo ou sinceridade, atingem às vezes grande força de expressão. Numa iluminação

extraordinária. Infelizmente: objetiva fixa, anticinematográfica, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema. Aí Cendrars teve razão. Mas a primeira das causas que o impediram 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 si acaso aparecer uma obra-prima, um *Dom Quixote*, por exemplo, ou *Seis personagens à procura de autor* (que a seu modo é um Dom Quixote também, metendo no ridículo o teatro psicológico do sec. 19), si essa obra-prima aparecesse ridicularizando o modernismo, não gostaríamos dela só por isso? Razão sentimental.

Isso traz à baila um dos problemas mais importantes da *modernidade*. Eu justifico o emprego da deformação sistemática, tal como a usam expressionismo, futurismo, etc., para exprimir a fantasia dum louco. Essa utilização se justifica porque tais deformações, sob o ponto de vista vital, são inegavelmente alucinatórias. Vem mesmo d'aí o mal-entendido, pelo qual os modernistas são chamados de loucos. A objetiva visual jamais nos deu o bandolim fraccionado 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, sinão equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim. As sensações procuradas e obtidas apresentam pois um caráter de inteiro desinteresse, verdadeiramente artístico; e [criam] a imagem prodigiosamente atrativa duma vida heróica ideal. Mas dessa deformação sistemática nasceu o mal-entendido que separa hoje o palco da platéia. O artista chega e mostra seu quadro ou recita seu verso. 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 Brecheret deformou as pernas dos seus ginetes. Alongou-as, musculou-as em excesso. Produzem assim a sensação pura, artística: síntese de velocidade e força consciente. Brecheret recurvou quasi em espiral o larguíssimo pescoço dos seus cavalos. Poderá receber-se pois a sensação pura de graça e bizarria. João Bard quis recitar o "Vento" de Verhaeren e deformou. Fez do corpo uma lufada e fala soprando tais golpes de palavras que quasi não se entendem os versos. Quem quisesse receberia uma sensação pura de vento. Que vento? Certo: nem dos nossos alísios nem de brisas flamengas. Deformação que nos conduzirá para platôs heróicos de planetas invisos, ninho de estonteantes eolos, nova rosa-dos-ventos, síntese de todos os simuns. Mas que foi feito das palavras do poeta e dos tufões de Copacabana? O espectador compara. Não viu seu favorito, nem se lhe crestaram os

lábios ao pluvífero noroeste. Que horror! Esta perna está errada e esta dicção falsa! Brecheret e João Bard são loucos! São. Não há dúvida nenhuma. E o palco separou-se da platéia. O palco virou hospício. A platéia viveiro. Viveiro de araras. – Sou arara, mas tenho senso comum seu louco!

Malazarte pegou dum bandolim – não do bandolim de João Gris, que não dá sons terrestres – o bandolim de esquina, nobre amigo do farrista. Pegou do bandolim, preludiu e se pôs a cantar uns versos daqueles deliciosos tempos em que Osvaldo de Andrade, Brecheret, Menotti e eu vivíamos num Cadillac verde:

“Eu tenho um orgulho louco

De ser louco-varrido!

.....

Quem é louco não canta versos broncos;

Suas idéias têm o gemido

Mais simples e mais vertical!

Eu sou o mais louco dos loucos!

Louco entre loucos, sou Parsifal!”

A confusão aumentava. Os espectadores fremiam de raiva. Gritos, insultos, ararices. À saída um senhor lido em Mário Pilo e Guyau, pincenezmente pontificou: Tudo maluquice! *O gabinete do Dr. Caligari* é obra dum louco.

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. Tomando como sistema, nessa fita a deformação expressionista conseguiu realizar a sensação desinteressada de loucura e objetivar as ficções alucinadas do louco. Essa a intenção. Alcançou-a. Muito bem.

Malazarte é que não teve razão de detestar o filme. Caçoando ele murmura: Não tenho razão, mas tive senso-comum. E nada mais delicioso que afogar-se na inconsciência transcendental do senso-comum. Imaginem que nisso o meu amigo Graça veio encontrar no Brasil 30 milhões de adeptos precursores!...

X

“*O gato e o canário*”, *Diário Nacional*, São Paulo, 15 mar. 1928. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

Os norte-americanos sistematizaram mesmo a bobagem sentimental nos seus filmes e contra isso não vale mais a pena falar. Os que vão no cinema atualmente com intenção um pouco mais contemplativa que um evidente interesse sexual disfarçado, vão como os napolitanos iam na ópera, ali, pelo século dezoito.

Para ver artistas bons e de vez em longe um efeito inédito ou apenas agradável. Só mesmo as fitas cômicas, pela pândega sistematizada, que é o critério delas, inda conservam algum valor desinteressado de arte.

O gato e o canário é ainda um filme de sistematização sentimentaloides, porém, escapou do comum e a gente vê com prazer bem grande. Sob um certo aspecto é mesmo uma obra-prima. Obra de arte inda a gente não o pode chamar. Falta-lhe a base do conceito artístico que está na criação lírica. Mas o que disfarça essa ausência de invenção lírica, de tipos ou de dinâmica desinteressadamente agradável, é a virtuosidade espantosa do filme. Inda não é “arte”, não, porém como “artifício”, como técnica para arte-fazer, é extraordinário.

Como arte, além dos caracteres que lhe faltam, ainda tem o defeito grave de ser monocórdico. Percebendo a possibilidade enorme que a cinematografia tem para provocar reações de terror por meio de efeitos de movimento, claro-escuro, disfarce de caracterização, simbologia, o construtor do filme bateu a tecla do “apavorante” de princípio a fim. Fatiga um tanto.

Porém, faz isso com um virtuosismo cinegráfico sem rival, mesmo entre filmes norte-americanos. Porque carece distinguir bem uma cousa. Não discuto que os europeus é que têm inventado mais processos cinegráficos. Porém, toda a invenção deles, todos os processos novos de técnica, são mal realizados. Falta virtuosidade. Falta perfeição na realização. Quem possui tudo isso, são mesmo os norte-americanos.

E então com *O gato e o canário*, acho que refinaram essa virtuosidade. A fotografia é duma nitidez admirável e os movimentos duma exatidão matemática: ver o momento em que Laura La Plante vem sentar junto da mesa rodeada de cadeiras vazias. E perfeito. A carinha dela assustadoramente iluminada assenta com perfeição entre as grades dum espaldar e a simbologia da gaiola, prendendo o canário, surge discreta mas

impressionante. E quanto à câmera móvel, então nem se fala os efeitos prodigiosos que Paul Leni consegue sem fatigar jamais a vista da gente.

Por tudo isso acho que, se *O gato e o canário* não atinge propriamente o domínio da arte, é pelo menos uma obra-prima de técnica.

XI

“Arte e cinema”, *Diário Nacional*, São Paulo, [?] mar. 1928. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

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. Assim:

“O *métier* é a parte material da arte, a prática tradicional e banal que a gente ensina para os principiantes e os artesãos: mecanismo indispensável, porém, insuficiente, que carece mesmo ultrapassar por causa de ser rígido e se mostrar mal adaptado em cada caso particular (...)

“A técnica é 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. (...)

“O triunfo do *métier* é virtuosismo, essa acrobacia desinteligente, mecânica e insensível.”

Pois eu estou de acordo com Lalo e isso me leva 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.

Isso é importante porque vai justamente provar porque no geral o filme norte-americano sai para fora do domínio da Arte.

Certos filmes europeus, principalmente franceses e italianos, apesar de pavorosos e inaturais, sempre deixam uma impressão de arte na gente. Ao passo que até grandes filmes norte-americanos não. É que a técnica, compreendida como Lalo a compreende, faz parte direta da arte e está além do ofício.

Só nas cousas práticas é que ofício se confunde com arte. A arte do cabeleireiro consiste antes de mais nada em cortar bem o cabelo. A arte culinária consiste principalmente em fazer bem os quitutes.

Em arte essa confusão não é possível. Beethoven escrevia mal para vozes e para piano, porém, possuía aquela técnica verdadeira que tirava o único efeito eficiente e possível, além da boa ortografia musical. Rembrandt é outro caso típico disso. Mais típico ainda é que os parnasianos brasileiros, artesãos magníficos, andaram exaltando Bocage em detrimento de Camões.

É que Camões, o dos sonetos, o das elegias e de alguns passos dos *Lusíadas*, punha de lado o ofício que consiste em não fazer rimas em “ada”, porém, possuía uma técnica de só gênio mesmo, sem nada de mais nem de menos, por exemplo no “Alma Minha” ou no passo dos nove de Inglaterra.

É isso. Os norte-americanos atingiram com *O gato e o canário* a um *métier* enorme de virtuosismo puro. Mas finco o pé: arte ainda não vejo no filme excelente.

XII

“*Fausto*”, *Diário Nacional*, São Paulo, 13 abr. 1928. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

O *Fausto* que estão levando nos cinemas agora não tem dúvida que é uma obra de arte excelente, gostei bem. Porém, estou mas é matutando no porque esses filmes admiráveis que fogem da cinegrafia realista nunca não satisfazem por completo. Diante, por exemplo, de *Lírio partido* ou do *Pugilista*, que só se utilizaram da realidade, se a gente pode discordar de um ou de outro passo do entrecho, a parte verdadeiramente cinegráfica do filme, encenação, representação, filmagem, satisfaz completamente. É verdade que também na passagem do sonho no *Garoto* a gente se satisfaz completamente, porém, me parece que é só por causa da comicidade extraordinária que Carlito inventou para essa passagem. Se a ponhamos “metáfora” cinegráfica em geral dá um sentimento de insatisfação isso não provirá de que por mais bem realizadas que sejam essas cenas irreais, a gente sempre pode imaginar coisa melhor? Como técnica e como criação? Parece-me que sim. Os bichos de *Mundo perdido* eram magníficos de mecânica e também os bonecos do *Jogador de xadrez*; porém, a gente não podia se satisfazer com aquele por causa de ser possível fazer melhor. Curioso que no geral esta

sensação não aparece nas outras artes. Ninguém não se lembra de melhoras possíveis para “Família com macaco” de Picasso ou para “Comédia”.

Ora, o *Fausto* sofre disso. As cenas irreais não satisfazem porque podiam ser mais bem feitas tecnicamente ou melhoradas como invenção. Dentro dele, por sinal que tão gostosamente fantasiado, tem um compromisso às vezes irritante com a retórica tradicional. 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.

Esse compromisso com a retórica tradicional levou mesmo Jannings ou Murnau a adotar pró Pé-de-pato elegante uma figura mais que sabida e sem veracidade nenhuma. Para que o emprego do Mefistófeles tão diabólico? Foi uma descaída grave na criação do personagem. Tanto mais grave que Jannings, na cena em que acode ao chamado de Fausto e o tenta é absolutamente genial como criação de tipo e dramatização. É mesmo uma das cenas mais inesquecíveis que o cinema deu até agora.

Outro ponto por onde a gente pode comentar este filme excepcional é a realização técnica. As asas fixas do diabo e do arcanjo são pueris. Quanto a *métier*, há falta de *métier* e abuso dele ao mesmo tempo. O emprego por demais, houve abuso de efeitos de vento ao passo que os efeitos de fogo foram esplêndidos. E quanto aos cenários, a repetição de cenários fixos com objetiva imóvel e sempre localizada no mesmo lugar, foi excessiva. Mas para falar verdade, esses cenários eram magistrais. A encruzilhada é uma das criações mais expressivas de cenários que já vi.

Enfim, *Fausto* é um filme admirável que é impossível não aplaudir. As falhas que aponto não destroem a magnificência desta obra de arte verdadeira.

XIII

“História da música” (excerto), *Diário Nacional*, São Paulo, 15 jan. 1930. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

Essa história de cinema falado e cantado e não-sei-que-mais é um problema importantíssimo e complexo por demais para que eu possa destrinchar num parágrafo de crônica tudo que ele me faz pensar. Irei tratando aos poucos dele.

Hoje o que está me interessando é o lado tristeza que deu pros cinemas. O grande valor do fonógrafo e da sua vasta parentela contemporânea, é ser um instrumento com caráter próprio. Inda um dia destes, não me recordo mais em que revista, eu lia um artigo anunciando que já se tratava de escrever música diretamente ou antes especialmente para fonógrafo, aproveitando os caracteres essenciais de sonoridade desse aparelho que a maioria considera apenas como um reproduzidor de sons alheios. Isso não é verdade. O fonógrafo realiza sonoridades especiais e que ainda podem ser muito mais especificadas si os artistas tratarem disso. Se repare por exemplo quando a gente escuta uma peça pra violino ou pra piano, executada ao fonógrafo. Não tem dúvida que a gente reconhece que os instrumentos realizadores do som registrado são violino e piano, porém atentando bem se percebe que não é violino nem o piano que realizam o som: é o fonógrafo. O fonógrafo tem pois uma sonoridade toda especial, que pode produzir timbres diferentíssimos. Ninguém escutando uma peça pra canto registrada por um fonógrafo, dirá que é uma pessoa que está cantando. O timbre é parecido, no caso, com voz humana, porém não é diretamente essa voz.

Portanto o fonógrafo, possuindo técnica própria e que, no caso, é mecânica, e possuindo timbre especial que lhe pertence particularmente, é um instrumento como qualquer outro, passível portanto de adquirir especialização. Música pra fonógrafo, como existem músicas pra pianola.

Agora: o importante a verificar é que todo instrumento possui no seu caráter e também na sua função, uma particularidade essencial que lhe determina a ambiência. Isso é incontestável. Seja por pura questão de preconceito ou não, o certo é que desde Monteverdi pelo menos, os instrumentos principiaram adquirindo uma espécie de psicologia pessoal, psicologia que lhes determina o ambiente pra funcionar e que, por associação de imagens provoca em nós a [trecho cortado] sível mais negar, por exemplo, o caráter pastoril do corno inglês. Ora, inda mais importante que esse caráter,

é a aplicação aos instrumentos do prolóquio “cada macaco no seu galho”. Os instrumentos possuem sempre, determinado pelo caráter e possibilidades deles, um ambiente específico, onde ficam melhor. Um piano ao ar livre perde incontestavelmente cinquenta por cento da sua personalidade e da sua função. Ao passo que ao ar livre, de noite, a flauta ganha um poder formidável de comoção e possibilidades. Há instrumentos familiares, há outros que requerem dentro da ambiência familiar, ora nobreza, ora modéstia de colocação. Um órgão dentro duma casa-de-família é berrante e aberrante.

O fonógrafo é essencialmente um instrumento de lar. A função específica dele é transportar pra dentro de casa toda a representação (não reprodução) da música universal. É objeto de estudo e de prazer musical, mas, isolado, ele determina o ambiente de estudo ou de prazer pra dentro de casa: casa de estudo ou família. Quando a gente sai de casa pra se divertir, quer e carece de outros prazeres que não os familiares. É certo que os processos modernos, aumentaram formidavelmente o poder sonoro da fonografia mas nem por isso ela perdeu as suas exigências essenciais de ambiência.

E é isso que está causando agora um contraste tão duro dentro das salas de cinema que a sensação da gente é de inenarrável tristeza. A sessão abre. De primeiro eram orquestrinhas detestáveis que tocavam no geral sempre a mesma marchinha ou dobrado de abertura. A peça era detestável, convenho, e detestavelmente executada. Mas era orquestrinha. Causa característica dos ambientes de divertimento pra fora do lar. A gente se ambientava pois muito bem. Olhava as fitas e na maioria das vezes esquecia a orquestrinha. Sem que por isso, está claro, ela deixasse de agir em nós, e preservar dentro, de todos, a ambiência de prazer público. Eu admito que certas peças sincronizadas ganham bem musicalmente com a sincronização vinda com elas, e não são essas fitas que ataco. Mas acho censurável e ataco é os [palavra ilegível] de donos de cinemas que por causa disso dispensaram as orquestrinhas e agora, à guisa de música de cinema, nos impingem discos e mais discos que a gente acabou de escutar em casa mesmo. Isso é que é detestável e não pode continuar assim. O cinema sincronizado não dispensa as orquestrinhas no lugar. Cada macaco no seu galho.

XIV

“Cinema sincronizado”, *Diário Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1930. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

A aplicação dessa grande invenção dos nossos dias tem sido até agora a mais desilusória possível. O cinema está se tornando absolutamente insuportável. Já não falo nessa confusão de cinema com teatro que é o que mais se vê, mas o próprio emprego da música é detestável. A infinita maioria dos filmes sonoros são horrores. Agora o único assunto que impera é o que trata da realização de revistas. Qualquer assunto em torno de cantor de jazz, ou de bailarinas de Broadway. E qual a música que nos dão com isso? Uns romances sentimentais da pior espécie e jazz. Jazz e mais jazz.

Uma pobreza horripilante e monótona de jazz. O que se toca na sala de espera e nos intervalos dos filmes? Jazz. Em todos os filmes? Jazz. Eu adoro o jazz e sei que ele criou novos efeitos orquestrais importantíssimos na evolução da música moderna.

Sei mais que, como toda e qualquer música popular urbana, é duma irregularidade artística humilde, conseguindo no entanto apresentar quando sinão quando obras-primas admiráveis. Mas assim quotidiano, de toda hora, é que a gente percebe como, no meio da sua riqueza rítmica e sinfônica, o jazz, é paupérrimo. Todos os efeitos dele são por demais salientes, ficam impressionando definitivamente a memória, de forma que a repetição de qualquer um fatiga a ponto de se tornar obsessão. Jazz assim é horrível.

O cinema sonoro já conseguiu realizar obras primas porém não imaginem que vou citar *O pagão*. As obras-primas do cinema sonoro são esses filmezinhos de abertura das sessões. São esses desenhos animados a que a música interpreta com efeitos cômicos. A comicidade é mesmo a parte mais saliente da criação artística da nossa época. Toda a série do gato, por exemplo, está formando um colar de filmezinhos admiráveis. E então a *Dança macabra* levada ultimamente no Rosário, isso é uma obra-prima perfeita, coisa das mais perfeitas que o cinema inventou até agora. A qualidade do desenho, a invenção das atitudes, o propósito dos efeitos musicais, a aplicação perfeita do jazz a isso, dão ao filme uma qualidade artística ótima. Essas são as obras-primas do cinema sonoro. Tudo o mais, pode de vez em longe apresentar um efeito excelente, uma qualidade nova, porém ou não passa de tentativa, ou é confusão, monotonia e cultivo da banalidade.

XV

“Filmes de guerra”. *Diário Nacional*, São Paulo, 6 mar. 1932. In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 507-508.

Outro dia me falava alguém que chegou da Europa, via França, e observa o âmagô das coisas, que em qualquer parte da Europa a gente sente a guerra. É inútil aos escritores estarem fazendo zumbaias de aproximação, e recitando palavras bonitas de paz: a guerra, a próxima guerra, uma espécie de guerra-vício já, resultado da que passou, está vizinha e ansiosa por debaixo das discurseiras e das recordações de horror. Parece que o resultado psicológico mais importante dos quatro anos de guerra que passaram, foi deixar nos homens uma vontade macota de vadiar. Não trabalhar, não ter que ganhar dinheiro, e principalmente não ter que arranjar de qualquer forma o seu próprio sustento e o da família: esse foi o convite principal deixado despudoradamente nas populações que andavam se guerreando. E o único jeito da gente viver em férias e aventura permanente, o único jeito do Estado sustentar a gente, é se estar em guerra... Aliás isso já foi observado e escrito por muitos. E, depois que o ódio não se acabou, ódio ajudando, um desejo de guerra paira sobre o mundo, um desejo talvez horrorizado de si, que não tem coragem pra se confessar.

E quatorze anos são passados que a guerra já se acabou, mas os filmes que a contam, que a repisam, que insistem nela e normalizam o sentimento de beligerância na humanidade, continuam por aí. São dos que mais fazem casa, toda a gente vai ver; neles as fábricas não poupam gastos e convidam seus artistas visivelmente pra arrostarem perigos e a sujeira. Todas as sujeiras físicas e morais. Com toda essa literatura e cinegrafia da guerra, o horror da guerra e por ela se tornou exclusivamente artístico. Nós nos acostumamos a falar que “a guerra é um horror” sem botar mais propriamente nenhum sentido consciente na frase. A frase se tornou uma espécie de idiotismo lingüístico, que todos repetem sem pôr reparo na bobagem que estão falando. Se fosse isso apenas ainda podia se aturar, mas a frase que afirma “a guerra é um horror” se tornou mais desvitalizada, mais desumana que qualquer frase-feita: é um verso. É um lindo verso-de-ouro, que toda a gente repete com volúpia só pra mostrar que conhece um bocado de literatura e de arte em geral. E enquanto a humanidade inteirinha versifica artisticamente em ritmo de marcha “A guerra é um horror!”: a outra guerra, a

guerra verdadeira e não artística, a guerra patriotada, a guerra vadiagem, a guerra desumana, gatunice, capitalismo e momento mais significativo da desigualdade dos homens, se torna permanente em nós, uma normalidade quotidiana, perfeitamente legítima e aceitável, alindada pela música sussurrada de que “a guerra é um horror”. Puxa, que humanidade!

Mas de toda essa filmaria sobre a guerra, é indiscutível que duas obras escapam da vulgaridade, e da grandiosidade apenas de encenação: o *Nada de novo*, e este *Guerra* que estão levando agora. Não sei qual preferir: são dois filmes enormemente iguais que se distinguem formidavelmente. Cada qual se dirige para um dos dois pólos opostos da estética do cinema. O *Nada de novo*, como o livro que o inspirou, nos dava da guerra uma visão deformada, artística, em que a realidade nos parecia mais verdadeira porque era por assim dizer, translata, correspondendo àquela imagem que nós temos da guerra. Comovia muito, a violência dele era mais chocante, e o filme se aproveitava psicologicamente do enfraquecimento conseguido em nós pela comoção, pra se inculcar como a própria verdade.

Este *Guerra* que estão passando agora nos cinemas de S. Paulo, tem uma estética oposta. A cinegrafia é de fato de todas as artes a que mais aproximadamente pode reproduzir a realidade. *Guerra* é um filme ingenuamente honesto. Se percebe que ele procurou honestamente reproduzir a realidade. A gente se esquece de arte e de cinema ao vê-lo. Só se lembra disso quando surge raro alguma cena mais... posso dizer violenta porque o filme inteirinho é violentíssimo; mais aberrante do ramerrão quotidiano. E temos que não esquecer que verifiquei no princípio que a guerra já se tornou uma normalidade do nosso ramerrão quotidiano. Assim, quando aquele tenente enlouquece no campo de batalha e faz continência gritando “Às ordens!” pra uma invisível Sua Majestade, a cena choca demais. É um verso-de-oiro falso e a gente se lembra que está no cinema e meio que sofre de não estar (comodamente) tomando parte na guerra.

E quando a luz se faz, os homens se entrefitam cínicos, e partem, tanto acendendo o cigarro como reconhecendo que “a guerra é um horror”...

XVI

“Os monstros do homem - I”. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 maio 1932 In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 529-530.

Agora o cinema deu pra criar monstros, e, depois duns macacos e outras invenções sumamente idiotas, precárias como monstruosidade, risível mesmo, voltou àquela orientação mais legítima de Lon Chaney, que criava com seu próprio corpo seres monstruosos. Filosoficamente isso me leva a reparar que se Deus, criando à sua imagem e semelhança, fez a alma: o homem quando cria à sua imagem e semelhança, faz... monstros. Mas deixemos de filosofia e matutemos sobre os monstros da tela.

Também fui ver *Frankenstein* que segue a orientação de Lon Chaney, e muito embora considere Boris Karloff superior como artista em *Sede de escândalo*, confesso que a criação dele em Frankenstein por momentos me atormentou bem. Chega a ser o que chamamos em geral de “horroroso”. Tem passos no filme em que a gente se abala mesmo e carece reprimir certos movimentos reflexos. Aliás a própria facilidade prá caçoada, a hilaridade fácil barulhentemente demonstrada sem razão pelo público, demonstra bem que todos estavam num mal-estar danado.

É engraçado a gente verificar que pra criar monstros que abalem de verdade o espectador, o cinema (e o teatro...) são muito mais eficazes que a literatura. Mas isso em máxima parte vem duma confusão curiosa, provinda logicamente daquelas serem artes representativas, objetivas por assim dizer, visuais. Não estou falando de gestos, de ações que nos causem horror, porque nisso a literatura se equipara com as outras duas artes citadas, falo é no poder de criar uma entidade tão contrastante do normal que a gente pode chamá-la de “monstro”.

Nós geralmente imaginamos que o monstro produz na gente um sentimento de horror. Conceitualmente isso pode estar certo porém se verificarmos com exatidão o sentimento que nos causam os monstros da tela e do teatro a gente percebe logo que o que sentimos não é horror propriamente, asco porém. Nisso está o segredo do problema. O que estamos enxergando nos causa um sentimento violentíssimo, que pela sua própria violência permite a confusão entre horror e asco. A repugnância é tão intensa que a gente fica... horrorizado.

Se observe, por exemplo, o caso da barata. O monstro e a barata são igualmente asquerosos. Qualquer pessoa que sinta pela barata a repugnância que eu sinto há de compreender muito bem o que estou falando. Diante duma barata todo o meu ser se confrange numa revolta, numa fuga incontestável, que me deixa literalmente horrorizado. A barata é o único acontecimento deste mundo que quase me força a dar razão a William James, quando afirma que os sentimentos são puros reflexos do corpo.

Ora, o teatro e o cinema por se servirem da vista em movimento, são de fato as únicas artes que conseguem nos despertar asco por alguma entidade monstruosa. E conseqüentemente a noção de horror. E quando o escritor procura tornar repugnante um monstro descrito ou ideado por ele e se serve de elementos asquerosos na descrição, como a gente não enxerga o monstro, mas a... literatura, o escritor é que se torna asqueroso e horrível, não o monstro que ele descreveu. Voltando ao caso da barata, sucede que a gente, embora horrorizado com o possivelmente ingênuo bichinho, faz um gesto que é de legítimo heroísmo: mata ele. Tudo se acalma, e a gente consegue raciocinar que a barata não é tão horrível assim. Pois a mesma decepção que a barata nos dá quando raciocinada, também nos dão os monstros da tela. A gente percebe que esperava mais, e que eles nem são tão horríveis assim. Escutei mesmo, na saída de FRANKENSTEIN, um indivíduo afirmando prá família que imaginara o monstro mais monstruoso.

Efetivamente todos os monstros criados voluntariamente pelo homem são muito decepcionantes. Só são de deveras horríveis os monstros que o homem cria em sonho, ou melhor, em pesadelo. Isso é curioso. Mas serão estes monstros de pesadelo verdadeiramente horríveis? Absolutamente não. Quando a gente acorda dum pesadelo, quer tenha monstro nele, quer ele seja alguma deformação monstruosa da vida, a gente se percebe alagado de terror. A coisa aterrorizou mesmo de fato. Mas se a gente inda está em tempo de evocar a figura ou o caso que nos aterrorizou tanto em pesadelo, percebe que até na vida real já passou por coisas mais terríveis, mais repugnantes, e não ficou no mesmo horror. É que a causa do pesadelo não é assunto do sonho e sim a angústia fisiológica em que estamos. O monstro, o fenômeno aparecidos em pesadelo não são a causa da angústia, a angústia é que produz as monstruosidades sonhadas, as quais provocam em nós um sentimento de terror. Enfim: o pesadelo é uma coisa aterrorizante por si mesmo; é a predisposição ao terror que torna medonhos os monstros dum pesadelo. Na verdade nenhuma das entidades criadas liricamente pelo homem, quer na arte, quer no sonho, é de fato monstruosa e por isso, horrível. Só a vida real, os

atos praticados pelo homem na realização dos seus interesses, nos proporcionam o verdadeiro horror.

XVII

“Folclore da constituição”. *Diário Nacional*, São Paulo, 31 jul. 1932. In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 558.

O CINEMA É UMA ESCOLA

Na partida recente dum batalhão, uma senhora num transporte:

- Não morram!

Um voluntário estudante faz continência, respondendo com ironia toda marcial:

- Suas ordens serão cumpridas, minha senhora.

E virando pros companheiros:

- Companhia! quando não houver nenhuma novidade no “frente”, fica absolutamente proibido caçar borboleta!

XVIII

“Folclore da constituição (IV)”. *Diário Nacional*, São Paulo, 7 ago. 1932. In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, p. 565.

OS BIBIS

Mais dísticos de bibis:

Instituto de fraternidade: “Os Quatro de Infantaria”.

Bom-humor: “Nada de Ovo na Frente”.

Soldado preto: “The Brazilian”.

“Caras”, texto estabelecido de acordo com a última versão datilografada, acatando as modificações indicadas pelas rasuras deixadas sobre ela.

Charles Chaplin compôs uma cara decididamente caricatural e apesar disso bonita como arte. O que há de mais admirável na criação da cara de Carlito, é que todo o efeito dela é produzido pela máquina cinematográfica. Charles Chaplin conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso em principal que a cara dele é cômica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem na tela, e que a gente percebe como rostos da vida real.

Não falo que a cara composta por Chaplin não seja fotogênica não, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Mas é voluntariamente anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com caras em movimento, de gente mesmo. Aliás Harry Langdon também conseguiu isso, indo no passo de Carlito... E imaginando nos palhaços, parece à primeira vista que essa genial criação de Charles Chaplin é fácil... Não é, porque palhaço dá impressão de fantasia, de engraçado por absurdo. Atrás do palhaço é que está o ser que finge de palhaço, nós sentimos isso e não perdemos um segundo de com-sentir isso. Ao passo que a gente não pode se interessar, quero dizer, não sente, ao lado da sensação imediata, não com-sente que atrás do personagem Carlito esteja o homem Charles Chaplin que finge de Carlito. A verdade percebida é dum ente só, Carlito ou Charles Chaplin pouco importa, que tem em si uma cara de desenho. E a cara de desenho em corpo de homem é que causa o cômico (sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo profundamente trágico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo.

A prova de que o cômico da cara de Carlito é sem absurdo, está em que nós identificamos intimamente com ela o homem Charles Chaplin. O retrato real deste, por mais que a gente simpatize com ele (por amarmos Carlito...), nos causa sempre um certo malestar. Nos sentimos roubados, ou mistificados, porque pra 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 tem aquela curiosidade vagamente simpatizante, vagamente indiferente que é o desejo cotidiano de saber.

A inferioridade de Buster Keaton principia na criação da cara. Ele se utiliza duma cara *d'après nature*, o que me parece defeito grave. Tem dois cinemas: o cinema

como criação, isto é, o cinema-arte, e o cinema como sensualidade, isto é, o cinema-comércio. Carlito, a gente constata, é bonito. Harry Langdon é feio. Mas nem este feio ou aquele bonito nos aproxima ou afasta interessadamente. Só servem de objeto de contemplação. Auxiliam o cômico. *São elementos estéticos*. Buster Keaton a gente constata, é feio. Mas logo se é levado a acrescentar: feio mas simpático. O feio dele nos aproxima de Buster Keaton. Nós gostamos dele interessadamente, com aquele prazer que temos na vida em nos aproximarmos duma pessoa simpática. É um feio pois, que já não pertence propriamente ao domínio da contemplação estética. A cara de Buster Keaton desauxilia o cômico. Até o prejudica. É uma cara de cinema-comércio.

Tem um elemento exclusivamente estético nela, a imobilidade. Mas este elemento, que não se pode contestar seja do domínio do cômico, além de prejudicar bastante a expressividade das personagens encarnadas por Buster Keaton (no que ele se mostra muito inferior a Haiacava, que foi esplendidamente expressivo dentro da imobilidade facial...) além de prejudicar a expressividade, é um elemento exterior, ajuntado. Não faz parte da estrutura da cara, não vem da carcaça óssea, não vem da carne, da epiderme. E não vem muito menos da máquina cinematográfica. Não é um elemento plástico. É um elemento de ordem psicológica, ajuntado à estrutura da cara, pra lhe dar interesse de comicidade. Dá interesse, produz comicidade. Mas é sempre uma superfetação.

XIX

“*Fantasia* de Walt Disney”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 69-83.

Fantasia é uma obra-prima? Estou convencido que não, e os seus defeitos são enormes. Mas, pelo que contém de invenção genial, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema.

Não há nenhuma originalidade em seu princípio conceutivo: um desenho animado baseado numa composição musical escolhida preliminarmente. Mas, si o princípio é exato e mais que experimentado anteriormente, a composição do filme me parece defeituosa: uma série de criações desligadas entre si e sem a menor unidade conceptiva, nem musical, nem descritiva, nem espiritual. E o “estilo” do desenho

colorido de Walt Disney foi insuficiente para ligar as diversas peças de *Fantasia* numa unidade de qualquer forma indiscutível. Tanto mais que o grande artista por vários momentos, e aliás com esplêndido poder criador, abandonou o seu estilo e os seus climas psicológicos, e se serviu de múltiplas possibilidades do desenho, até da abstração purista.

Numa das partes mais irritantemente banais, como concepção, a antítese do Mal e do Bem (Mussórgski e Schubert) Walt Disney faz a transição entre os dois princípios da vida, por meio de um pequeno interlúdio, provavelmente da autoria de Stocóvski: este interlúdio permite, desenhisticamente, uma ligação graduada entre o dois ambientes expressivos. É mais agradável, por ventura, e não obriga o espectador a quebras muito forçadas de estado de sensibilidade.

Em todas as outras vezes, Walt Disney preferiu separar uma peça de outra, por uma espécie de refrão musical-cinematográfico: a visão realista em branco e preto, com efeitos coloridos, da orquestra se afinando e seu regente. Este processo me parece mais lógico, cinegraficamente, ou pelo menos mais leal. Mas, não tem sombra de invenção nele. É a transposição para o cinema, de um processo bastante usado, desde o Romantismo, na música pertencente à formalística da “Suíte”, quando Schumann e principalmente Mussórgski com o “Passeio” dos seus “Quadros de uma Exposição”, o sistematizaram. Aliás, a própria idéia de afinção instrumental é exatamente o refrão que liga as diversas partes da suíte pra quarteto de cordas “Rispetti e Strambotti” de Malipiero.

Aqui, um problema interfere no que venho examinando: qual seria exatamente a colaboração de Stocóvski para a concepção total de *Fantasia*? Não há dúvida nenhuma que Walt Disney provou possuir extraordinária musicalidade e mesmo bons conhecimentos musicais, porém, esta quase repetição da idéia de Malipiero, autor sem grande voga, numa das suas peças menos popularmente ouvidas, por ser quarteto, não me parece derivar dos conhecimentos musicais do desenhista, mas do músico, que posso jurar, conhece muito o quarteto de Malipiero. E outra vez em que ainda julgo ver o mau dedo de Stocóvski, é na antítese do Bem e do Mal, única e discrepante parte, em que Walt Disney abandona seus processos pessoais de compreender a música e sobre ela criar livremente, pra se entregar a um associativismo puramente sentimental, de estreito sentimentalismo.

A fraqueza do estribilho ligador das peças é incontestável. A sua repetição não só fatiga, mas irrita; nem me parece que Walt Disney tenha feito esforços suficientes

para lhe dar variedade. Aliás esta mesma pobreza já transparecia fortemente no refrão dos “Rispetti e Strambotti”. Só quem realmente conseguiu alguma coisa perfeita, neste processo de um refrão ligador das partes de uma suíte, foi Mussórgski, por ter escolhido livremente um tema rítmico-melódico com possibilidades bastantes de variação. Ainda há mais: o defeito insanável do estribilho de Walt Disney é que ele é exclusivamente musical. Nele a música não é mais uma arte “concertante”, pra me utilizar da terminologia musical, mas domina em absoluto. Estamos em plena... ópera: a cinematografia se tornou escrava da música.

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 solicitações visuais e sugestivas dela. Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é alucinante. E pra muitos escandalosa... 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. 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.

Essa a maior lição estética do filme. A música possui formidável poder sugestivo, mas a sua sugestividade é incontrolável. Si na fuga, Walt Disney baila em formas puras, na “Pastoral”, se libertará magnificamente do “programa” fixado por Beethoven, pra 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, não da música exatamente, mas de musicóides vaidosos, e de certos preconceitos estéticos. Outro passo admirável, como interpretação criadora, é o “Feiticeiro Aprendiz”, com o rondó de Paul Dukas. Aqui Walt Disney aceita a linha exterior da história mítica mult milenar, o aprendiz de feiticeiro que aprende a animar os espíritos e não sabe, depois, como fazê-los voltar à imobilidade. Mas é só. E em vez dos inumeráveis espíritos turbilhonantes que, conforme o mito, acabariam matando o nosso querido

Mickey Mouse, a formidável veia humorística (mais satírica que humorística) de Walt Disney cria uma das suas historietas.

Mas cabe reconhecer que tudo isto é lição, lição apenas. Podemos teorizar à vontade, o que importa não é teorizar, mas se impor pela força criadora. E isto Walt Disney consegue plenamente, em todos os momentos em que usou da sua liberdade, obedecendo apenas às imposições dinâmicas que a música fornece. Daí a prodigiosa *identidade* de partes como a Fuga de Bach, o “Quebra-Nozes” de Tschaicóvski, o sr. Som, a “Dança das Horas” e também o “Feiticeiro Aprendiz”. Agora nem a música prevalece sobre o cinema, nem este sobre ela. O equilíbrio é conseguido. Mas é que em vez de traduzir por formas plásticas irreduzíveis, 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. Em vez, na “Fuga em Ré Menor”, não os temas, mas os ritmos e especialmente os timbres é que levam àquela deslumbrante cascata de formas luminosas que chegam a tontear a gente, de tamanha riqueza e beleza de invenção.

Na realização do seu filme Walt Disney não conseguiu infelizmente manifestar aquela mesma unidade de criação de muitas das suas obras menores. Aliás já desde *Branca de Neve* esse desequilíbrio se manifestara. E temos um problema novo. Si, no seu gênero, Walt Disney alcançou a mesma grandeza de Carlito no dele, parece que o abuso de desumanidade, tão específico do desenho animado, pela sua própria violência, excessivamente condimentada, de desrespeito à realidade, impede a criação de obras longas. Imagine-se uma fábula de La Fontaine com mil versos!... Carlito, como Rabelais, como Giotto nos painéis franciscanos, usando a maior irrealidade, podem nos conservar dentro do sentido trágico da vida. Já não me parece possível o conservassem La Fontaine, o Schumann do “Carnaval”, o Hoffmann e o Poe dos contos, si desenvolvessem os seus temas, até grandes proporções. E o mesmo, creio, esta mesma condição estética, está implicada no desenho animado. De tal jeito ele é violento, de tal jeito ele arromba o que Couto de Barros, numa página admirável, chamou de “limite existencial das coisas”, que o seu prolongamento a proporções agigantadas, em vez de convencer, fatiga pelo deslocamento que exige, e desilude pela falsificação que lhe é inerente. Não se pode dar quinhentas páginas a um conto, duas horas a uma valsa, ou o afresco de uma parede de dez metros a uma natureza-morta.

Me parece que o desenho animado participa desta condição de miniaturismo de certos gêneros de arte. Embora *Fantasia*, pela sua forma de suíte, possa disfarçar mais a fraqueza das “longueurs” tão evidentes em *Branca de Neve*, é incontestável que apresenta quedas e quebras de criação que a tornam muito imperfeita. Na verdade não se trata de um filme. São vários filmes ligados por impostura.

Digo “impostura” sem a menor intenção de ofender Walt Disney, nem esse Stocóvski, que hoje está na moda achincalhar. Desconfio que Walt Disney foi o primeiro a ser... imposturado. A impostura vem das condições do cinema, que ainda não conseguiu (o conseguirá nunca?...) de dividir em arte e comércio, com franqueza. Foram exigências não-artísticas, que elevaram ao encomprimento de *Fantasia*. Foram exigências anti-artísticas que levaram à parte do Bem e do Mal, tão cara a certas mães de família, aliás tão humanas cada uma delas como Dante ou o Itatiáia. Foram exigências comerciais que levaram ao absurdo econômico do cinema, arte de todos, arte contemporânea das coletividades, cobrar dez mil réis pra assistir *Fantasia*. Quem pode gastar dez mil réis pra ver *Fantasia*? Ópera. É o tenor Fulano com o soprano sra. Dona Fulana, questão de oferta e de procura, que fazem o teatro como o cinema (artes coletivas por excelência) inacessíveis às coletividades, ora bolas! No entanto, até como realização musical (não entendo de técnica do cinema) a orquestra sinfônica de *Fantasia* é uma maravilha de verdade sonora. Convence mais que o disco, e é a oferta mais coletiva de música que a máquina já realizou. Mas, sr. Mickey Mouse, dormindo porque arranjou quem trabalhe pra ele, só quem tem dez mil réis sobrando pode ver *Fantasia*! Pois viva a Feira de Amostras!

II

Por certo *Fantasia* não é uma obra-prima que se possa admirar em sua totalidade, mas não é menos certo que apresenta alguns dos momentos mais esplêndidos da criação artística contemporânea.

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. As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, como as de um Candinski. Jamais a luz obteve mais delicadas carícias, volúpias mais mornas,

intensidades mais dramáticas. E então quando, no fim, após o violento retorno à vida provocado pelo caixão andando sozinho, o desenhista traduz cada rajada das cordas por irrupções luminosas, não é possível conceder mais convincente expressividade dramática à luz em movimento abstrato. Pela primeira vez a abstração plástica consegue igualar as misteriosas expressividades insabidas da música.

As cenas imaginárias, baseadas no “Quebra-Nozes” de Tschaicóvski, com seus elfos menos felizes, suas flores, seus peixes, seus noturnos, seus efeitos de água ou de nevada, ainda se conservam na maior elevação criadora. Walt Disney principia aqui, se aproveitando, se inspirando é melhor, de elementos fornecidos pela ciência (como as miríficas formas dos cristais de neve) e os desenvolve fantasticamente, até alcançar flores orvalhadas e certos peixes que são a coisa mais linda que, cinematograficamente, se possa imaginar. E sempre o lado satírico, como é específico deste grande criador, acompanha o lado lírico das suas invenções. A cena dos cogumelos, o bailado das flores humanizadas, caindo de saias erguidas para o espectador, na cascata, fundem em tal unidade convincente o lirismo ao cômico, que estamos na mais desapoderada complexidade da invenção criadora.

O “Quebra-Nozes” é de uma unidade conceptiva verdadeiramente admirável, apesar da sua variedade estonteante e itinerante. E isso porque o grande artista se entregou ao pleno domínio da subconsciência, obtendo assim 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. E com efeito, o cinema, que é movimento e imagem, se presta mais que nenhuma outra arte a se exprimir no domínio, também movimento e imagem, da subconsciência. O “Quebra-Nozes”, não de Tschaicóvski, coitado, mas de Walt Disney, é integralmente associativo. E a sua unidade se baseia exclusivamente nisso: as formas e movimentos derivam uns dos outros, por associações e por constelações de imagens de toda espécie, e que, por mais inesperadas para o nosso deslumbramento, são de uma lógica irretorquível. E, aliás, estamos em plena psique, em pleno “estilo” Walt Disney. Não a parte satírica do fabulista, mas a sua alma delicada e lírica. É aquela sua graciosa ao mais não poder e encantada maneira de amar a natureza sem homem, aquele sentimento “inglês” que já o tornara de uma grandeza shakespeareana nas cenas da bicharada, em *Branca de Neve* e na genial *Morte do pintorroxo*.

Talvez levado pelo proveito que soubera tirar no “Quebra-Nozes” (a música neste filme é indissolúvel das imagens plásticas, por isso me refiro sempre a ela) das

sugestões científicas, Walt Disney apresenta, em seguida, sobre a “Sagração da Primavera” de Stravinski, a sua concepção, “científica” dirá o espíquer, da formação da terra e seus primeiros tempos pré-históricos. É uma das peças irregulares do filme. O artista, que soube com tanta força criadora se libertar dos programas musicais nas duas peças anteriores, preso agora a um programa, lidando animais, árvores e descrições telúricas de que não tem a experiência, perdeu o melhor das suas qualidades. A própria cor, condicionada por suposições “científicas”, se desvirtua por completo em suas possibilidades cinematográficas. Mas disto falarei mais adiante. Em todo caso, com seus múltiplos defeitos, esta parte contém dois momentos grandes: a briga dos dois monstros antediluvianos, e a migração dos bichos açoitados pelo frio. Desde o instante em que, pela primeira vez, os bichos pastando pressentem a chegada do inimigo e levantam a cabeça, auscultando o ar, um frêmito impaciente de inquietação nos agarra, os ritmos formais se intensificam, o próprio ridículo de certos galopes monstruosos acentua o trágico da cena. E na luta entre os dois monstros, o grande artista obtém um clima dramático da maior ferocidade. É formidável. Logo em seguida, quando bate a invernia, e o artista faz os bichos imigrarem soprados pelo vento e as tempestades de neve, onde ficou a festiva sagração da primavera, e os seus rituais pré-históricos na Rússia? Ficou outra coisa, nem melhor nem pior, outra coisa, duma tristeza, duma grandeza, duma força impressionantes. A música fere o nosso olhar, a visão fere o nosso ouvido, e tudo é o mesmo paroxismo da devastação. É o trágico, no seu mais estético sentido. É aquela força superior, pouco importa si terrestre, si divina, predeterminada e fatal, que leva às incomensuráveis convulsões da vida.

A segunda parte de *Fantasia*, mais irregular que a primeira, ainda guarda pelo menos duas criações esplêndidas. Uma é, logo no começo, o Sr. Som, chamado a se manifestar na tela. Ainda aqui, como na Fuga de Bach, é o timbre e o movimento musical que sugestionam a fantasia do desenhista. Walt Disney interpreta os timbres com prodigiosa identidade plástico-sonora; e os efeitos de lirismo e grotesco luminosos são inesquecíveis.

E também magnífica é a “Dança das Horas”, onde o artista se apresenta na plenitude do seu poder de interpretação satírica da vida, por meio de animais. Consegue mesmo o mais impiedoso sarcasmo, fazendo a maior caçoada que a dança “clássica” jamais sofreu, em seu refinamento e gratuidade. E então, no final turbilhonante, se aproveitando das formas angulares dos avestruzes, redondas de hipopótamos e elefantes,

e dos jatos lineares dos jacarés, o desenhista atinge antíteses plásticas e cacofonias rítmicas dos mais impagáveis efeitos cinematográficos.

Não é possível mais dúvida: o cinema é um mundo novo. Um novo mundo de intuição definidora, em que a arte impõe aquelas mesmas manifestações religiosas ou cultivadoras de demiurgos míticos, com que de primeiro se manifestou. *Fantasia* é tão funcional como os desenhos de Altamira, ou o brônzeo carro solar de suevos inimagináveis. A diferença é apenas histórica. E desesperadora talvez... Aqueles me conduziam à construção dos napoleões, os vários mitos... *Fantasia* me impõe a destruição desses ideais. *Fantasia* tem a lição da guerra científica atual: onde ficou a validade do homem? Vamos para o “Grouchismo”, dirá o crítico sarcástico de *Clima*. Ou acaso vamos para a mistificação de novos napoleões?... *Fantasia* não diz. Ou diz a seu modo, rindo com a maior vaia que nunca o homem sofreu: tudo se resume e se resumirá, pelos séculos, a uma estratificada e convencional briguinha entre o Mal e o Bem. E também a esse gênero conhecidíssimo de feiticeiros, que só fazem feitiçaria pra obrigar os outros a trabalhar para eles – ou será possível! *Fantasia* não me deixa propriamente desesperado: me dá vontade de fazer declaração de amor a um bonde da Light e trair o bonde com qualquer Turquia, ora bolas!

O resto do filme é de uma enorme irregularidade. Walt Disney se repete infantilmente, com a mesma irresponsabilidade da guerra atual. Abusa das tempestades, como a guerra atual, das enchentes, como a guerra atual, bolas!

Na “Pastoral”, o artista escapou de ficar quase nas mesmas alturas da Fuga, do sr. Som, do “Quebra-Nozes”. A invenção dos cavalos alados nos repõe no Walt Disney lírico – uma das suas mais *sensíveis* invenções. Todos os episódios da égua branca e dos filhos, levam a gente aos cumes do sentimento de poesia. O casal de cavalos é de uma elevação de pensamento, de uma nobreza de ritmos e de formas, absolutamente extraordinários. Walt Disney consegue aqui uma das raras expressões realmente belas da felicidade conjugal, em arte. Beethoven ficaria orgulhoso, em sua grandeza moral, desse casal de cavalos.

Mas figuras importantes na “pastoral” são também os centauros, e neles se escancara a incapacidade de Walt Disney na representação da figura humana. É estranho que um artista que sabe mover um olho de avestruz ou de peixe com tanta vida interior, não consiga fazer vibrar com sensibilidade um olhar de moça! Toda a intensa humanidade de Walt Disney vai para os seus bichos, e estes guardam por isso um formidável poder crítico. Poderiam argumentar que a irracionalidade insensível dos

seres humanos de Walt Disney, ainda é um valor crítico. Seria e formava um contraste genialmente trágico, si essa irracionalidade se apresentasse como irracionalidade. Em vez ela se apresenta diluída num estereotipado e num sentimental, sem a menor força de expressão e de sentido. O trágico da irracionalidade humana, nós o teremos que buscar em Chaplin, não em Disney. Aliás um dos detratores de *Fantasia* chamou habilmente a nossa atenção para a banalidade de desenho das figuras de Walt Disney. Essa banalidade é indiscutível. Porém por dois lados há que reviver o problema, sem o encerrar assim num julgamento aparentemente conclusivo. Em primeiro lugar, as figuras de Walt Disney são banais, *enquanto desenho parado*. Vistas num papel, são banais. Mas o cinema é movimento e com isto o problema se complica bem. O desenho de Rembrandt, as figuras de Goya água-fortista, os hominhos de Breughel ou de Daumier nada têm de banais. Mas eu apenas me pergunto, sem a menor intenção de ficar num julgamento negativo: quais as suas possibilidades de movimentação cinematográfica? E, por outro lado, eu verifico que Mickey Mouse, os anõezinhos de *Branca de Neve*, os peixes, potrinhos, flores, elefantes e jacarés de *Fantasia* são banais e que no entanto, movidos, eles me interessam, me sensibilizam e me comovem. Ao passo que a mesma Branca de Neve e o seu príncipe, os centauros, as ondas e fogarés de *Fantasia* são igualmente banais e me deixam sem a menor ressonância artística. Talvez a força de comoção artística do desenho animado não derive exatamente da banalidade do traço e da concepção *enquanto desenho*, mas enquanto possibilidade de animação e movimento... Não sei.

Outro lado por onde o problema se complica, nasce da própria essência do desenho animado, a sua “falsificação” essencial da realidade; enfim: o arrombamento do limite existencial das coisas. O banal das figuras de Walt Disney deriva em grande parte de uma simplificação estilizadora, que pertence indiscutivelmente a esse decorativo, tão comum nos livros infantis de todas as raças e países. Não é propriamente “nacional”, pois é justo nos seus momentos melhores que Walt Disney se liberta desse colorismo insípido da maioria dos livros ilustrados ingleses. É exatamente “infantil”, e portanto “geral”, humano, universal, como o são as reações infantis e o seu mundo psicológico. (Aliás estou imaginando que a simplificação primária dos desenhos de crianças, esses calungas que têm um círculo por cara e cinco traços por corpo e membros, podiam adquirir uma extraordinária vitalidade expressiva, no desenho animado...) Ora o desenho animado, si nos convence e nos ilumina tanto, deve ser também porque ele nos reverte a esse infantilismo profundo e inamovível que persevera em nós, apesar de toda

a nossa adulta materialidade. Ele arromba o limite existencial das coisas e nos coloca num mundo de milagre. Num mundo fantasmagórico, mais exatamente que fantasmal. Eu disse atrás que o desenho animado sofre um condicionamento de minutagem, que o torna fatigante quando longo. Não provirá isto do seu e nosso infantilismo, incapaz de perdurar em nossa materialidade adulta?... Talvez o banal, o convencionalismo do desenho animado seja uma necessidade de essência. Derive da sua própria realidade “poética”. Do seu destino psicológico. E moral...

E o problema da cor? Em toda a Fuga, em todos os momentos de fantasia pura, e mesmo em outros passos frequentes, o grande artista alcança maravilhosos efeitos de colorido. Mas o que me parece importantíssimo verificar é que, justo nesses momentos, se dá uma adequação perfeita entre a criação e o seu material, lei eterna! É justo nesses momentos que a cor se torna luz; e o cinema não tem como material a cor, mas exatamente a luz. Para o meu gosto, o colorido cinematográfico ainda não conseguiu resultados satisfatórios, é apenas uma infância que promete, sem outras credenciais mais que a esperança. Mais eis que Walt Disney, auxiliado pelos seus técnicos, num golpe verdadeiramente genial que é a melhor lição artesanal de *Fantasia*, em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. Enfim: no cinema, que é luz, em vez de luz se transformar em cor, o que empobrece e embaça, a cor é que se sublima em luz. Em passagens como as citadas, e ainda nas tão convincentes manifestações do sr. Som, a luz se expande em toda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais belezas de combinações cromáticas que chega a ser delirante.

Fantasia não é uma obra prima. Nem chega a ser uma obra, no desconchavo irreduzível das suas peças diferentes. Mas tem partes inteiras e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

XX

“Arte Inglesa” (excerto). In: *O baile das quatro arte*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 175-176.

Pois é verdade: feita e perfeita a Inglaterra com Henrique VIII e Elizabeth, ela pouco produzirá gênios universais nas artes musicais ou plásticas. Os três grandes países pequenos e viajados da Europa se irmanam nessa contingência nacional, jamais se expressando em todas as artes com a mesma universalidade de grandeza. Si

procurarmos na música um gênio português, na literatura um gênio holandês, que se equiparem a Camões e a Rembrandt, será impertinência lembrar um nome qualquer. A Inglaterra também nos aturde com Byron, Shelley, Dickens, Bacon e vinte outros nas artes da palavra. Porém propor ao lado deles e do gigantesco Shakespeare, mesmo o puro William Byrd e talvez Purcell, e ainda Gainsborough ou mais acertadamente Constable, bem menos um Inigo Jones, a que só o futuro poderá juntar o nome de Charles Chaplin, talvez seja fazer papel bastardo de apologista, e não de estudioso que aos poucos é que está descobrindo onde que vai parar.

“Arte Inglesa” (excerto). In: *O baile das quatro arte*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 184-185.

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... Foi também ainda esse mesmo sentido heráldico do retrato que fez dos pintores ingleses os mais perfeitos, os incomparáveis miniaturistas do mundo. O desejo de parecnça não se perde nunca num Hilliard, num Peter Oliver, em John Smart, em Cosway, Samuel Cooper e tantos outros. Mas si eles se avantajam aos miniaturistas do continente, é sempre por aquela ciência pacífica do detalhe e da minuciosidade, das medievais bordadeiras inglesas, bordando já agora no marfim colonial essas pequenezas de ostentar na veste. Cada qual traz consigo o seu brasão familiar e seu filho ou mãe ou cônjuge, filigranadamente miniaturados. Tanto o brasão como a miniatura participam do mesmo “heraldismo” familiar.

(Que instinto arraigado da paciência caseira transborda da agulha feminina para quasi todas as artes... Não são apenas as artes menores que demonstram esse miniaturismo inato. Ele atinge a própria arquitetura na renda dos tetos e dos vãos enormes, como nas frontarias bordadas de madeira de Speke Hall, de Bramhall Hall, de Staple Inn. E se é verdade que desperdiça menos o virginal de Giles Farnaby que o cravo dos Couperin, ele se instala na pintura, criando os maiores miniaturistas do mundo. Vai para a jardinagem que toda se pontilha em fábricas do brinquedinho chinês. Aliás, estou imaginando si o *humour* não derivará também de um como que miniaturismo moral... E com efeito, eu vejo esse miniaturismo inglês surgir estranhamente nesse alucinante rodameinho de detalhes, detalhes, detalhes, que transmuda mesmo os mais dramáticos

painéis de Charles Chaplin, chegando a lhes enfraquecer um bocado a força pragmática da lição. Como em *City Lights* ou no *Great Dictator*).

“Arte Inglesa” (excerto). In: *O baile das quatro arte*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 191-192.

Também estava reservado à Inglaterra esse lustre grande de nos propor o gênio artístico talvez mais atual da época nossa, Charles Chaplin. Arte do futuro? Talvez antes, arte de decadência... Mas apesar deste seu aspecto bem representativo da coletividade inglesa do século, Carlito transborda humanamente dos caracteres de sua terra de nascença. Ele percebeu como ninguém a funcionalidade artística do cinema, a sua funcionalidade popular. Ainda aí ele é bem dessa Inglaterra que jamais pode abandonar, nas suas artes, o assunto conscientizado, para se deliciar hedonisticamente na exclusiva pesquisa estética. (E não é toa que foi um Inglês quem denunciou a impermeabilidade humana do “hedonismo”...) Porém, apesar do significado social das suas obras grandes, Carlito ainda é o riso, ainda é a gargalhada, ainda é o passado, porque no geral os que apontam o futuro não sabem rir.

Si ele compreendeu como ninguém a eficiência coletiva, atualíssima, do cinema, si soube como raros delimitar e oferecer verdades elementares, cujas cores simples são mais aptas a tingir as multidões, Carlito persegue essas verdades mais pela assuada que pela crítica destruidora, deixando os corações gozados, na inatividade da recusa cumprida. Quando em verdade as recusas inda estão por se cumprir. E, como prova final do seu sentido decadente, Carlito acaba o painel grandioso do *Grande Ditador*, defendendo a democracia num discurso que tem todos os aspectos do panegírico. Talvez sem querer, o que Carlito defendeu, mas foi uma Inglaterra ainda vitoriana. E não é possível imaginar que a própria Inglaterra, sempre, em seu conservadorismo, tão flexível às realidades do mundo, volte no futuro a esse passado que Carlito defendeu.

“Arte Inglesa” (excerto). In: *O baile das quatro arte*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 196.

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. Apesar de um Alfred Hitchcock e do movimento ambicioso de Wardour Street, não é possível atribuir ao cinema inglês a importância, por exemplo do cinema russo ou da cosmopolita Hollywood. Mas quando se aconselhou com o racionalismo ingênito da raça, o Inglês criou o movimento “neo-realista” do filme documental, numa obra que não sofre confronto. Embora iniciado o movimento, por um escocês, John Grierson, a criação da G. P. O. e dos que dela se destacaram como Buchanan, é profundamente inglesa. E se a ideologia trabalhista lhe inspirou alguns dos seus mais impressionantes documentários, *Song of Ceylon*, *Coal face*, e dirige o sentido social permanente dos seus filmes, também por quasi todos eles, em *Night mail*, *Drifters*, *The voice of Britain* e muitos outros, Grierson e a sua escola nos contam essa satisfação da sua ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês.

Anexo 5

Documentos de processo relacionados ao artigo 'Caras'/ Tabela de reelaboração textual

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE - IEB-USP

ANDRADE, Mário de. Autógrafo, escrito no anverso da folha que se opõe à falsa folha de rosto do livro *Charlie Chaplin*, de Louis Delluc.

Transcrição:

“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”.

causa de Buster Keaton e uma carta
vinda 2 vezes a gente conhece de com
de Keaton a gente conhece, a de Car-
ta a gente conhece

98

9750 M 54468

J. d. a

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE - IEB-USP

ANDRADE, Mário de. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934. Exemplar de trabalho do autor; rasuras a grafite indicando acréscimos, supressões e substituições.

de gente em movimento.

C A R A S

MARIO DE ANDRADE

Charles Chaplin

Carlito compôs uma cara decididamente caricatural e apesar disso bonita como arte. O que ha de mais admiravel na criação da cara de Carlito é que todo o efeito dela é produzido diretamente pela máquina fotografica. Carlito conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegrafica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso em principal que a cara dele é comica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem no écran, e que a gente percebe como rostos da vida real.

Chaplin parado

Não falo que a cara composta por Carlito não seja fotogenica, pelo contrário, é fotogeniquissima. Porém é anticinegrafica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho, no meio de homens igualmente reais e com cara de gente mesmo. Aliás Harry Langdon tambem conseguiu isso, indo no passo de Carlito... E, imaginando nos palhaços, parece á primeira vista que essa genial conquista de Carlito é facil. Não é, porque palhaço dá impressão de fantasia, de engraçado por absurdo. Atrás do palhaço é que está o ser que finge de palhaço, nós sentimos isso e não perdemos nem um segundo de com-sentir isso. Ao passo que a gente não pode se interessar, quero dizer, não sente ao lado da sensação imediata, que atrás da personagem Carlito esteja o homem Charles Chaplin que finge de Carlito. A verdade percebida é dum ente só, Carlito ou Charles Chaplin pouco importa, que tem em si uma cara de desenho. E a cara de desenho em corpo de homem é que causa o comico (sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo profundamente tragico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo. E a prova de que o comico da cara de Carlito é sem absurdo está em que nós identificamos intimamente com ela o homem Charles Chaplin. O retrato real de Chaplin, por mais que a gente simpatize com êle (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 Piolin ou de Buster Keaton, ou a gente reconhece apenas, ou então tem aquela curiosidade vagamente simpatizante, vagamente indifferente, que é o desejo quotidiano de saber.

A inferioridade de Buster Keaton... Carlito, Langdon, Keaton, são pra mim os três unicos comicos de cinema que contam. Sujeitos como por exemplo os deliciosos Laurel e Hardy, podem ser muito engraçados, porém não atingem o comico.

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 cinema com sensualidade, isto é, o cinema-comércio. Carlito, a gente constata, é bonito. Harry Langdon é feio. Mas nem êste feio ou aquele bonito nos aproxima ou afasta interessadamente. Só servem de objeto de contemplação. Auxiliam o comico. São elementos artisticos. Buster Keaton, a

gente constata, é feio. Mas logo se é levado a acrescentar: feio mas simpático. O feio dele nos aproxima de Buster Keaton. Nós gostamos dele interessadamente, com aquele prazer que temos na vida em nos aproximarmos duma pessoa simpática. E' um feio pois, *que já não pertence propriamente ao dominio da contemplação estética*. A cara de Buster Keaton desauxilia o comico, até o prejudica. E' uma cara de cinema-comércio.

Tem um elemento exclusivamente artistico nela, a imobilidade. Mas esse elemento, que não se pode contestar que seja do dominio do comico, além de prejudicar bastante a expressividade das personagens encarnadas por Buster Keaton (no que êle se mostra muito inferior a Haiacava, que foi esplendidamente expressivo dentro da imobilidade facial...) além de prejudicar a expressividade, é um elemento exterior, ajuntado. Não faz parte da estrutura da cara, não vem da carcassa ossea, não vem da carne, da epiderme. E não vem, muito menos, da máquina fotografica. Não é um fenomeno plastico. E' um elemento de ordem psicologica, ajuntado á estrutura da cara, para lhe dar interesse. Dá interesse, produz o comico. Mas é sempre uma superfetação.

A angustia contemporanea

ARTHUR RAMOS

Remontando a escala retrospectiva dos sentimentos humanos, na noite longa das suas representações inconcientes, vamos encontrar duas reacções básicas a acionar a débil psiquê primitiva, em face da realidade turbilhonante e vasta: o terrôr e a angustia, afétos primordiais, *Uraffe-kte*, sentimento de reacção catártica no comportamento do selvagem, da criança, do artista...

A religião primitiva nasceu com o pavôr (*primo in orbe Deus fecit timor...*) Atônito diante de fenómenos, cuja causa arredada não podia prescrutar, acreditando piamente nas forças misteriosas e moveis de que prescrutar, acreditando piamente nas forças misteriosas e moveis de que se achavam possuídas todas as coisas do universo, do vivo á materia inerte, o selvagem se colocou numa atitude de deslumbramento místico, no desejo de se pôr em contato com essas mesmas forças, por meio de preces e rituais mágicos. Toda a magia fetichista tem aí a sua explicação, com o seu cortejo fantasmatico gerado no mêdo e o seu mefistofelico cerimonial, que ainda hoje os *civilizados* contemplam de olhos pasmados.

Mas por baixo dessa tenue capa de civilização corre o rio caudaloso das crendices e abusões que tisma de u'a mancha negra de pavôr o mais desanuviado espirito contemporâneo. O homem isolado é um mito. Nas ultimas dobras do seu psiquismo, nas capas subterrâneas que o forram, está pujante a ação do *inconciente folk-lorico* que o impulsiona ao ritmo primitivo de ataboques selvagens e de liturgias satanicas de angustia e terrôr...

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE - IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *REVISTA ACADÊMICA - ANTOLOGIA*

1-ANDRADE, Mário de – Acadêmica: plano [1943]. Autógrafo a lápis preto, indicando textos para número especial da *Revista Acadêmica*, em comemoração ao cinquentenário do autor; título a lápis vermelho e tópicos, escritos e sublinhados, a grafite; 1 folha de papel jornal (32,2 x 22cm) amarelecida pelo tempo; pequenos rasgamentos e falha na borda superior; manchas de fungo; marcas de dobra central; escrita utilizando o anverso da folha; rasuras a lápis preto: supressão; (MA-MMA-104-nº 2).

Transcrição:

Acadêmica

Plano

Versos – 1- Fiori-de-lá-pá (1906-7)

2- Sonetos anteriores a Pauliceia (1914-19)

3- Últimos Versos – Café – (1942) – trecho –

Prosa – 1- Turista Aprendiz – (1927?)

2- “Café” romance – trecho – (1934)

3 – Algum ensaio ou artigo Cinema – “Caras”-

Musica – O Maior Músico

Pintura – Carta a Bianco

Poesia – Cecilia

Satira – 1- Arlequinada (1922)

2- Parsifal (1943)

Melodias de Mário de Andrade – Viola Quebrada

Grupo Gambá

Carta a Bianco, sem o nome

Reprodução de alguns ataques importantes, [sem]/
comentário, à obra de Mario de Andrade, como/
João Ribeiro sobre Macunaíma, Medeiros e Al-/
buquerque sobre Clan do Jabuti

Polêmista: Meus dois artigos Carta Aberta a Graça/

Aranha e Meu Despacho [com] Graça Aranha/

Recortes III, p. 131

~~“Teatro” [mesmo] p. 87~~

~~“Arte Pura” [mesmo] p. 85~~

Acadêmica

Plano

- Verros - 1 - Fiarri - de - la - ja' (1906-7)
 2 - Sonetos anteriores a Paulicéia (1914-19)
 3 - Últimos Verros - Café - (1942) - Trechos -
- Proza - 1 - Turista Aprendiz - (1927?)
 2 - "Café" romanesco - Trechos - (1934)
 3 - Alguns ensaios ou artigos - { *Biblioteca - "Café" -*
Musica - O maior musico
Pintura - Carta a Bianco
Poesia - Cecilia
- Satira - 1 - A lequinada (1922)
 2 - Paraisfal (1943)

Melodias de Mario de Andrade - Viola Quebrada
Grupo Gaúcha

Carta ao Bianco, com o nome

Reprodução de alguns ataques importantes, sem
comentário, à obra de Mario de Andrade, como
João Ribeiro sobre Invenções, Medeiros, e al-
guns outros sobre o seu trabalho.

Polêmica: Meus dois artigos Carta Aberta a Graça
Aranka e Meu Despacho com Graça Aranka
Recortes III, p. 131

"Petro" mesmo vol. p. 82

"Art. Para Invenções" vol. p. 85

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE - IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *REVISTA ACADÊMICA - ANTOLOGIA*

2-ANDRADE, Mário de – Carta a Murilo Miranda, datada de São Paulo, 1 ago. 1943. Datiloscrito, cópia carbono azul, plano de textos para homenagem, tópicos datilografados e sublinhados a lápis vermelho; 1 folha de papel jornal (32,2 x 22,1cm) amarelecida pelo tempo; pequenos rasgamentos nas bordas; manchas de fungo; Nota MA a grafite, à margem esquerda: “Cartas de Alberto de Oliveira/Amadeu Amaral/Ronald? Graça?”; escrita utilizando o anverso da folha; rasuras à tinta preta e máquina; grifos de ênfase a lápis vermelho; (MA-MMA-104-nº 3).

Muriloide,

andei estes dias tão cheios de trabalho que acabei fazendo um ato de desespero: na sexta-feira anteontem dei ordem pra responderem a qualquer telefonema, pessoa e o diabo que eu estava de viagem, falhei seis horas de aula e desapareci do mundo, pra ver si botava um pouco em dia esta vida atribulada. Pra todos os efeitos só chego em São Paulo na terça de-manhã, mas na verdade estou nesta sua...tebaida ah-ah da rua Lopes Chaves trabucando. Bem, nada de conversa fiada.

Andei imaginando no que podia lhe oferecer pra Acadêmica, e vou lhe mandar o seguinte:

I - Poesias anteriores a 1939 e as pesquisas modernistas.

(É quase tudo inédito, creio que só tem três poesias publicadas, duas pela Acadêmica mesmo, e uma pela "Garrã", revisteco inachavel daqui. Como não pretendo republicar isso em parte nenhuma, quem quiser ter curiosidade só na Acadêmica mesmo. Você escolherá o que quiser, mas eu confesso que no caso de publicar, preferia que fosse tudo, pra ficar como documentação definitiva, aumentando provavelmente o valor bibliográfico do número.)

II - Prosa de ficção - Um trecho do "Turista Aprendiz"

Um trecho do romance inacabado "Café"
(Aqui ainda estou na dúvida muito. Só mandarei coisas inéditas. O trecho do "Café" só pegando e relendo pra ver si tem coisa que preste. No "Turista" é mais facil de garantir porque no ano passado, datilografei êle e me recordo mais.)

III - Poética

(Aqui lhe proponho dois artigos muito importantes pra mim e pro Modernismo. O meu artigo dizendo porque estavam nos afastando de Graça Aranha, "Carta Aberta a Graça Aranha", que causou o rompimento entre nós dois. E logo em seguida a resposta que dei ao Teixeira Soares que saiu em defeza de Graça Aranha. Está claro que, neste segundo não podemos o nome do Teixeira Soares. Importam muito os dois artigos pra esclarecer o pensamento da turma, creio. Você verá.)

IV - Sátira - Arlequinada (1922)

Marsial (1943)

(São consideradas as duas sátiras mais divertidas que escrevi. A primeira esculhambando com Martins F. Fontes, a segunda esculhambando com o Nazismo. Eu também as considero bem felizes, como esculhambação

V - Crítica - Pintura: "Carta a um Pintor Moço"

Cinema: "Caras"

Poesia: "Cecília e a Poesia"

Música: "O Maior Músico"

(Só o trecho sobre pintura que é bem importante pra esclarecer a função social do artista é inédita. É carta ao Errico Bianco, de que se tirará o nome, está claro. O sobre Cecília e a Poesia, eu acho que é bem feliz como conceituação da poesia. Caras não tem importância nenhuma e é vaidade minha. O Maior Músico causou sensação bem profunda, é recente e trata da função social do músico, aproveitando o caso maravilhoso dum ~~chines~~ músico chinês que auxiliou a levantar o ânimo dos chins de agora e foi assassinado pelos japoneses.

É muita coisa, mas vai assim organizado pra mostrar que estou interessado no caso da Acadêmica pra me perdoar do que fiz pra você. Critique livremente, aceite o que quiser e volte me dizendo logo pra eu mandar copiar o que você escolher. Quanto à parte iconografica, nesta semana próxima vou mandar tirar fotos de alguns dos retratos meus e lhe mandar. Mandarei também algumas caricaturas pra você escolher de tudo o que preferir. Si você quiser, pra causar malestar na gente, lhe mandarei também alguns ataques importantes (si é que eu tenho, preciso procurar) como o do João Ribeiro ao "Macunaima", dizendo textualmente que "é uma besteira" e o de Medeiros Albuquerque ao "Clan do Jaboti" dizendo que o amendoim é pruína talvez originaria da síria.

Creio que é só. Volte breve mas responda claro ponto por ponto, pra meu govêrno. E vou trabalhar que estou ainda com muita coisa pra fazer. Ciao, mano, um abraço de fim de página.

*Cartas de Alberto de Oliveira
Av. Araribó
Pinalá? Graça?*

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE - IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *REVISTA ACADÊMICA - ANTOLOGIA*

3- ANDRADE, Mário de – Mário de Andrade/A Crítica. Autógrafo à tinta preta, título e tópicos sublinhados, seguidos dos nomes dos artigos; capa improvisada em 1 folha dupla de papel sulfite branco (32,5X22cm) amarelecida pelo tempo; manchas de fungo; (MA-MMA-104-nº 24).

Transcrição:

Mario de Andrade

A Crítica

Cinema = “Caras”

Poesia = “Cecília e a Poesia”

Pintura: Carta ao Pintor Moço

Música: “O Maior Músico”

Desenho: “Do Desenho”

/Cinema “Caras”/Poesia = “Cecília e a Poesia”/Pintura = “Carta ao Pintor Moço”/Música = “O Maior Músico”/Desenho = “Do Desenho”.

Mario de Andrade

A Crítica

Cinema = "Caras"

Poesia = "Beúlia e a Poesia"

Pintura = Carta ao Pintor Moço

Música = "O Maior Música"

Desenho = "Do Desenho"

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE - IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *REVISTA ACADÊMICA - ANTOLOGIA*

3- ANDRADE, Mário de- Caras: crítica de cinema, sem data. Datiloscrito original do autor, fita preta; 2 folhas de papel sulfite azul claro (32,7X21,9cm); bordas amareladas pelo tempo; manchas de fungo; pequenos rasgamentos na borda superior; Nota MA a lápis vermelho: cruzeta no campo superior esquerdo; escrita utilizando o anverso das folhas; rasuras à tinta preta, à máquina e a grafite: correção, supressão, acréscimo. (MA-MMA-104-nº 25-26).

.

X Charles Chaplin compôs uma cara decididamente caricatural e ~~abstrata~~ ^{a-fesar-} disso bonita como arte. O que ha de mais admiravel na criação da cara de Carlito, é que todo o efeito dela é produzido pela máquina cinematográfica. Charles Chaplin conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso em principal que a cara dêle é cômica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem na tela, e que a gente percebe como rostos da vida real.

Não falo que a cara composta por Chaplin não seja fotogênica não, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Mas é ^(voluntariamente) anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem ~~reais~~ real com cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com caras em movimento, de gente mesmo. Aliás Harry Langdon também conseguiu isso, indo no passo de Carlito... E imaginando nos palhaços, parece à primeira vista que essa genial ^{criação} ~~composta~~ de Charles Chaplin é facil... Não é, porquê palhaço dá impressão de fantasia, de engraçado por absurdo. Atrás do palhaço é que está o ser que finge de palhaço, nós sentimos isso e não perdemos um segundo de com-sentir isso. Ao passo que a gente não pode se interessar, quero dizer, não sente, ao lado da sensação imediata, não com-sente que atrás do personagem Carlito esteja o homem Charles Chaplin que finge de Carlito. A verdade percebida é dum ente só, Carlito ou Charles Chaplin pouco importa, que tem em si uma cara de desenho. E a cara de desenho em corpo de homem é que causa o cômico (sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo profundamente trágico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo.

A prova de que o cômico da cara de Carlito é sem absurdo, está em que nós identificamos intimamente com ela o homem Charles Chaplin. O retrato ~~da~~ real dêste, por mais que a gente ~~se~~ simpatize com êle (por amarmos Carlito...), nos causa sempre um certo malestar. Nos sentimos roubados, ou mistificados, porquê pra nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito. Ao passo que contemplando os rostos reais de Piolin ou de Buster Keaton, ou a gente reconhece apenas, ou tem aquela curiosidade vagamente simpatizante, vagamente indiferente que é o desejo quotidiano de saber.

~~A inferioridade de Buster Keaton... Carlito, Langdon, Keaton são pra mim os tres únicos comicos do cinema que contam. Sujeitos como por exemplo os deliciosos Laurel e Hardy, podem ser muito engraçados e o são. Porém não atingem o comico.~~

A inferioridade de Buster Keaton ~~na~~ principia na criação da cara. Ele

se utiliza duma cara d'après nature, o que me parece defeito grave. Tem dois cinemas: o cinema como criação, isto é, o cinema-arte, e o cinema como sensualidade, isto é, o cinema-comércio. Carlito, a gente constata, é bonito. Harry Langdon é feio. Mas nem êste feio ou aquêle bonito nos ~~aproxima~~ aproxima ou afasta interessadamente. Só servem de objeto de contemplação. Auxiliam o cómico. São elementos ~~cômicos~~ ^{estéticos}. Buster Keaton a gente constata, é feio. Mas logo se é levado a acrescentar: feio mas simpático. O feio dêle nos aproxima de Buster Keaton. Nós gostamos dêle interessadamente, com aquêle prazer que temos na vida em nos aproximarmos duma pessoa simpática. É um feio pois, que já não pertence propriamente ao domínio da contemplação estética. A cara de Buster Keaton desauxilia o cómico. Até o prejudica. É uma cara de cinema-comércio.

Tem um elemento exclusivamente ~~estético~~ ^{estético} nela, a imobilidade. Mas êste elemento, que não se pode contestar ~~uma~~ seja do domínio do cómico, além de ~~X~~ prejudicar bastante a expressividade das personagens encarnadas por Buster Keaton (no que êle se mostra muito inferior a Haiacava, que foi esplendidamente expressivo dentro da imobilidade facial...) além de prejudicar a expressividade, é um elemento exterior, ajuntado. Não faz parte da estrutura da cara, não vem da carcassa óssea, não vem da carne, da epiderme. E não vem muito menos da máquina cinematográfica. Não é um elemento plástico. É um elemento de ordem psicológica, ajuntado à estrutura da cara, pra lhe dar interesse de comicidade. Dá interesse, produz comicidade. Mas é sempre uma superfectação.

<i>Espírito Novo:</i> rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
1º parágrafo/1ª linha. Risca a palavra “Carlito” na frase “Carlito compôs uma cara decididamente caricatural [...]”, estende um traço, diante do qual escreve “Charles Chaplin”.	1º parágrafo/1ª linha: “Charles Chaplin compôs uma cara decididamente caricatural [...]”.		1º parágrafo/1ª linha. Risca, à caneta preta, “apesar”, e escreve “a-pesar-” sobre a palavra riscada.
		1º parágrafo/linhas 2-3: “O que há de mais admirável na criação da cara de Carlito, é que todo o efeito dela é produzido pela máquina cinematográfica.” Acréscimo de vírgula após Carlito, supressão de “diretamente” após “produzido”, e substituição de “fotográfica” por “cinematográfica”.	
1º parágrafo/4ª linha. Na frase “Carlito conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica [...]”, risca “Carlito”, desenha um traço, diante do qual escreve “Charles Chaplin”.	1º parágrafo/4ª linha: “Charles Chaplin conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica [...]”.		1º parágrafo/6ª linha. A palavra “cômico” recebe sobre o circunflexo um acento agudo ou risco.

<i>Espírito Novo</i>: rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: anotações à caneta, indicando substituições e acréscimos.
		1º parágrafo/7ª linha. Substituição de “no écran” por “na tela”.	
2º parágrafo/1ª linha. Na frase “Não falo que a cara composta por Carlito não seja fotogênica, [...]”, risca “Carlito” e desenha um traço, diante do qual escreve “Chaplin”.	2º parágrafo/1ª linha: “Não falo que a cara composta por Chaplin não seja fotogênica não, [...]”.	2º parágrafo/1ª linha. Acréscimo do “não” após “fotogênica”.	
2º parágrafo/linhas 2-4: “Porém é anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho, no meio de homens igualmente reais e com cara de gente mesmo.” Traça uma linha a partir da vírgula em “cara de desenho,” e escreve “parado,”. Na quarta linha, puxa outro traço, a partir do ponto final em “cara de gente mesmo.”, e escreve, diante dele, e acima do título do artigo, a expressão “de gente em movimento.”.	2º parágrafo/linhas 2-4: “Mas é anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com cara em movimento, de gente mesmo.” <u>Nota:</u> O último trecho da frase, após “parado”, refunde partes do texto impresso e da rasura. Essa operação textual está descrita no primeiro volume da dissertação, no capítulo “‘Caras’: um artigo em processo”.	2º parágrafo/2ª linha. Substituição de “Porém” por “Mas”. 2º parágrafo/3ª linha. Datilografia de cifras entre “homem” e “real”. 2º parágrafo/4ª linha. Supressão do “e” em “[...] reais e com cara [...]”.	2º parágrafo/2ª linha. Escreve “voluntariamente” entre “é” e “anticinegráfica”. 2º parágrafo/4ª linha. Acréscimo de “s” na palavra “cara”.

<i>Espírito Novo:</i> rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
<p>2º parágrafo/linhas 5-7: “E, imaginando nos palhaços, parece á primeira vista que essa genial conquista de Carlito é fácil.” Risca “Carlito” e desenha um traço, diante do qual escreve “Charles Chaplin”.</p>	<p>2º parágrafo/linhas 6-7: “E imaginando nos palhaços parece á primeira vista que essa genial conquista de Charles Chaplin é fácil...”.</p>	<p>2º parágrafo/5ª linha. Supressão da vírgula após “E”.</p> <p>2º parágrafo/7ª linha. Substituição do ponto final por reticências após “fácil”.</p>	<p>2º parágrafo/5ª linha. Acréscimo de vírgula após “palhaços”.</p> <p>2º parágrafo/6ª linha. Acento grave sobre o agudo, em “á primeira vista”.</p> <p>2º parágrafo/6ª linha. Risca “conquista” e escreve “criação”.</p>
		<p>2º parágrafo/9ª linha: “[...] e não perdemos um segundo de com-sentir isso.” Supressão do “nem” antes do “um”.</p>	<p>2º parágrafo/7ª linha. Acréscimo do circunflexo em “porque”.</p>
		<p>2º parágrafo/10ª linha: “Ao passo que a gente não pode se interessar, quero dizer, não sente, ao lado da sensação imediata, não com-sente que atrás da personagem Carlito [...]”. Acréscimo de vírgula após “não sente”. Acréscimo de “não com-sente”, após “imediate”.</p>	<p>2º parágrafo/8ª linha Traço, a grafite, desloca o “h” de palhaço para a posição correta, datilografado como “palahaço”.</p>

<i>Espírito Novo</i>: rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
			2º parágrafo/14ª linha. A palavra “cômico” recebe, sobre o circunflexo, um acento agudo ou risco.
			2º parágrafo/15ª linha. Acréscimo de “m” em “profundaente”.
		<p>Mudança de paragrafação. A frase “E a prova de que o comico da cara de Carlito [...]”, que em <i>Espírito Novo</i> ocupa a 17ª linha do segundo parágrafo, inicia, no datiloscrito, novo parágrafo (o terceiro), com a supressão do “E”.</p> <p>Dessa forma, o terceiro parágrafo do datiloscrito inicia-se com “A prova de que o cômico da cara de Carlito [...]”.</p>	

<i>Espírito Novo</i>: rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
			3º parágrafo/1ª linha. A palavra “cômico” recebe sobre o circunflexo um acento agudo ou risco
			3º parágrafo/2ª linha. O “re” datilografado no final da linha é riscado.
			3º parágrafo/3ª linha. O “se” de “[...] por mais que a gente se simpatize [...]” está riscado a grafite.
		3º parágrafo/4ª linha. Acréscimo de reticências em “[...] (por amarmos Carlito...) [...]”.	
		3º parágrafo/4ª linha. Acréscimo de vírgula em “Nos sentimos roubados,”.	
			3º parágrafo/5ª linha. Acréscimo de vírgula em “ou mistificados,”.
			3º parágrafo/5ª linha. Acréscimo de circunflexo sobre o “e” em “porque”.
3º parágrafo. Riscado a grafite.			4º parágrafo. Riscado a grafite.

<i>Espírito Novo</i>: rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
		4º parágrafo/ linhas 1-2: “Carlito, Langdon, Keaton são pra mim os três únicos comicos do cinema que contam.” Supressão de vírgula após “Keaton” e substituição de “de” por “do”.	.
		4º parágrafo/linhas 2-3: “Sujeitos como por exemplo os deliciosos Laurel e Hardy, podem ser muito engraçados e o são. Porém não atingem o comico.” Supressão da vírgula após “engraçados” e acréscimo de “e o são” e ponto final. O “porém”, que no texto de <i>Espírito Novo</i> , vinha em minúscula após a vírgula suprimida, inicia no datiloscrito nova frase em maiúscula.	
			5º parágrafo/1ª linha. Escreve “e” em “Buster”. Risca o “já” em “A inferioridade de Buster já principia [...]”.

<i>Espírito Novo</i>: rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
		5º parágrafo/3ª linha: “[...] o cinema como criação, isto é, o cinema-arte, e o cinema como sensualidade, [...]”. Substituição de “com” por “como”, em “com sensualidade” e “com criação”. Substituição de ponto e vírgula por vírgula, após “cinema- arte”.	
		5º parágrafo/5ª linha. Cifras entre “nos” e “aproxima”.	
		5º parágrafo/7ª linha. Supressão de vírgula após “Keaton” em “Buster Keaton a gente constata, é feio.”	5º parágrafo/7ª linha. Na frase “São elementos artísticos.”, a última palavra está riscada e substituída por “estéticos”.
			5º parágrafo/8ª linha. Circunflexo em “dele”.
		5º parágrafo/linhas 10- 11. A frase “[...] que já não pertence propriamente ao domínio da contemplação estética [...]” encontra-se destacada, em itálico, no exemplar de <i>Espírito Novo</i> . Ao datilografar, Mário não sublinhou o texto, recurso usado para destacá-lo na impressão.	

<i>Espírito Novo</i> : rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i> .	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i> .	Datiloscrito: anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
		5º parágrafo/linhas 11-12: “A cara de Buster Keaton desauxilia o cómico. Até o prejudica.” Substituição da vírgula por ponto final após “cómico”. “Até” incia frase seguinte com maiúscula.	
			6º parágrafo/1ª linha. Substituição de “artístico” (palavra riscada) por “estético”, na frase “Tem um elemento exclusivamente artístico nela [...]”.
			6º parágrafo/2ª linha. Supressão do segundo “que” na frase “Mas este elemento, que não se pode contestar que seja do domínio do cómico,”. A vírgula após “cómico” também está anotada à caneta preta.
			6º parágrafo/2ª linha. O “p” datilografado no final da linha é riscado.

<i>Espírito Novo</i>: rasuras a grafite.	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Espírito Novo</i>.	Datiloscrito: anotações à caneta indicando substituições e acréscimos.
		6º parágrafo/linhas 7-8: “E não vem muito menos da máquina cinematográfica.” Supressão de vírgulas após “vem” e “muito menos”, e substituição de “fotográfica” por “cinematográfica”.	6º parágrafo/7ª linha. Acréscimo de “o” em “muito.
		6º parágrafo/8ª linha: “Não é um elemento plástico.” Substituição de “fenômeno” por “elemento”.	
		6º parágrafo/linhas 9- 10: “[...] para lhe dar interesse de comicidade.” Acréscimo: “de comicidade”.	6º parágrafo/ 9ª linha. Acento grave escrito sobre agudo em “[...]” ajuntado á estrutura da cara [...]”.
		6º parágrafo/10ª linha. Substituição de “o comico” por “comicidade” em “Dá interesse, produz comicidade.”	
		6º parágrafo/10ª linha. Mudança de ortografia: “superfectação” em vez de “superfetação”.	

Anexo 6

Documentos de processo relacionados ao artigo '*Fantasia* de Walt Disney'/Tabelas de reelaboração textual

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

ANDRADE, Mário de. Artigos “Fantasia I” e “Fantasia II”, publicados, respectivamente, nos dias 9 e 12 de setembro, no *Diário de S. Paulo*.

FANTASIA

(SPECIAL PARA O "DIÁRIO DO PAULISTA")

Mário de ANDRADE

— 1 —

O filme "Fantasia" de Walt Disney, que talvez melhoramente se chamasse de Walt Disney-Musical, foi a interpretação da colaboração musical, e sua duração um dia mais abrangente esforço que a cinematografia já fez para se afirmar como uma das belas Artes. Foi a primeira vez que a música foi utilizada no filme, desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música. A primeira vez que a música foi utilizada no filme, desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música. A primeira vez que a música foi utilizada no filme, desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música.

Walt Disney fez a transição entre os dois princípios da vida por meio de um pequeno interlúdio, percorrendo a história de Mickey Mouse. Este interlúdio permitiu, simultaneamente, uma ligação gradual entre os dois ambientes representados. E mais agradável, persuasivo, e não obriga o espectador a qualquer outra hipótese de estado de ansiedade.

Em todos os outros casos, Walt Disney prefere seguir uma pista de ouro, por uma espécie de efeito subliminal-cinematográfico, a vida realista em branco e preto, com efeito colorido, da obra de arte aliado e do seu aspecto. Este processo nos parece mais lógico, cinematograficamente, ou pelo menos mais realista. Mas, não tem sentido de ligação real. É a transição para o cinema, de um processo histórico desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música.

Walt Disney abandona seu processo pessoal de compreender a música e sobre ela criar livremente, para se entregar a um amarrado e rigoroso sistema de trabalho estético, de estilo estético.

Em todos os outros casos, Walt Disney prefere seguir uma pista de ouro, por uma espécie de efeito subliminal-cinematográfico, a vida realista em branco e preto, com efeito colorido, da obra de arte aliado e do seu aspecto. Este processo nos parece mais lógico, cinematograficamente, ou pelo menos mais realista. Mas, não tem sentido de ligação real. É a transição para o cinema, de um processo histórico desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música.

Em todos os outros casos, Walt Disney prefere seguir uma pista de ouro, por uma espécie de efeito subliminal-cinematográfico, a vida realista em branco e preto, com efeito colorido, da obra de arte aliado e do seu aspecto. Este processo nos parece mais lógico, cinematograficamente, ou pelo menos mais realista. Mas, não tem sentido de ligação real. É a transição para o cinema, de um processo histórico desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música.

Em todos os outros casos, Walt Disney prefere seguir uma pista de ouro, por uma espécie de efeito subliminal-cinematográfico, a vida realista em branco e preto, com efeito colorido, da obra de arte aliado e do seu aspecto. Este processo nos parece mais lógico, cinematograficamente, ou pelo menos mais realista. Mas, não tem sentido de ligação real. É a transição para o cinema, de um processo histórico desde o tempo de "O Grande Ditador" e o filme "O Grande Ditador", mas a "Fantasia" abstração plástica e a elaboração completa sobre a música.

FANTASIA

— II —

(GOVERNHO DOS DIARIOS ASSOCIADOS)

Mário de ANDRADE

Por certo "Fantasia" não é uma obra-prima que se possa avaliar em sua totalidade, mas não é menos certo que apresenta alguns dos momentos mais admiráveis da criação artística contemporânea.

Ja varias outras desenhadas buscam a interpretação de musas por desenhos abstratos, no cinema. Walt Disney porém, alcança pela primeira vez uma criação satisfatória, não só autônoma, esplêndida, na fuga de Bach. As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e de uma beleza insuperáveis. Lidando com a arte absolutamente pura, purissima, de sua musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão potentes como as de um Picasso, ou gradativas, principalmente gráficas, como as de um Kandinski. Jamais a luz obtivera mais coloridos efeitos, voluptuosos mais mortais, insubmissíveis mais dramáticos. E veio quando, no fim, após o violento retorno à vida provocado pelo relâmpo de fulgido amarelo ardente, o desenhista criou cada rajada das cores por erupções luminosas, não é possível conceber mais continuamente expressão dramática à luz no movimento abstrato. Pela primeira vez a abstração plástica conseguiu igualar as mistéricas expressões inabissáveis da música.

As cenas imaginárias, baseadas no tema "Quatro Nozes" de Tchaikovsky, com suas elípticas flores, suas flores, suas pétalas, seus botões, seus estôlos de água ou de névoa, ainda se concentram na maior elegância criadora. Walt Disney principal aqui em "Fantasia", se aproveitou de sua inspiração à melhor de elementos tradicionais da ciência (como as míticas formas dos cristais de neve) e os converteu fantásticamente. Até alcançar flores coruscantes e certos petalos que são a coisa mais linda que dramaticamente se possa imaginar. E sempre o lado místico, como é espantoso este grande "Cherubino" ou lado lírico, das suas invenções. A cena de Champagne, já celebrada por Guillaume Apollinaire, o bulcão de água humilhada, estômago de água esverdeada e espumadas, na capota, fundem em tal unidade convincente a beleza lírica do cinema mais "romântico" que se possa na mais desajudada com-

pluridade da invenção criadora. Será talvez que a maior contribuição pessoal do cinema às Belas Artes só se dá pela sua própria e estonteante originalidade, por realizar tais possibilidades de luz, de movimento, forma e som. Será por isso talvez que o "Don Quixote", "Requiem", e "Tristão", e "A Noiva Chinesa", e "Música"? Não será nunca maior e diferente, e clássica. Tem seu grande pessoal. E Walt Disney acaba de provar, nas melhores cenas de "Fantasia", apenas pelo, uma possibilidade que o cinema alcança a mesma importância grandiosa de um gesto de outra arte qualquer. Prova: não prova que o cinema é um mundo ainda pouco explorado. Neste sentido, "Fantasia" é uma obra clássica, dita que um grande número de obras-primas do cinema (talvez já um grande número...) é a obra que se cria no cinema", a obra que se não é inventa, mas cria um mundo.

O "Quatro Nozes" é de uma unidade conceitual verdadeiramente admirável, apesar de sua variedade esboçada e linear. E isso porque o grande artista se entregou ao pleno domínio da subordinação, obtendo assim uma espécie de sobriedade, que dura longe quanto se fez, neste sentido, em pintura pura, e se equilibra ao que já se fez na própria poesia. E com efeito, o cinema, que é movimento e imagem, se presta mais que nenhuma outra arte a se exprimir no domínio, também movimento e imagem, da subordinação. O "Quatro Nozes", não de Tchaikovsky, colado mas de Walt Disney, é uma peça integralmente associativa. E a sua unidade se baseia rotundamente nisso: os movimentos e movimentos deram uns dos outros, por associações e por correlações de imagens, os dois estilos. E que, por sua beleza inesperada, se não poder e encarnada, nascer de amor à natureza. Livro de homem, equivoque seu sentimento íntimo, que já o tornou de uma grande abrangência. Já na cena da balharada, se "Aquarela de Peter" e na genial "Música do Pastorale".

Talvez levado pelo conceito que não

devoção, baseada pelos fatos superiores da natureza. E o próprio, no seu mais exato sentido. E aqui a força superior, pelo fato de ser, se divide, predominantemente e total, que leva a inconmensuráveis divisões da vida.

A segunda parte de "Fantasia", mais irregular que a primeira, ainda quando pelo menos uma criação genérica. Uma e logo no começo o sr. Bach, chamado a se manifestar na tela, acima aqui, como na Fuga de Bach é o timbre e o movimento musical que sugere-nos a fantasia do desenhista. Walt Disney interpreta os timbres com prodigiosa variedade plástica, e os efeitos de timbre é de processo humano não inapreciáveis.

E também magnífica é a "Dança das Horas", onde o artista se apresenta na plenitude do seu poder de interpretação através de ritmos, por meio de animas. O mesmo mesmo o mais impudico sarcasmo, fazendo a maior capçada que a dança "clássica" jamais sofreu, em seu refinamento e grandiosidade. Não sei, gosto muito da dança clássica, mas creio que me será difícil, ao mesmo diante de algumas bailarinas geniais, me esquecer dos gigantes, os principalmente essas contínuas elefantes, e hipopotamos, avestruzes, jacarés de Walt Disney... E então, no final maravilhoso, se aproveitamos das formas angulares dos avestruzes, redondas de hipopotamos e elefantes, e dos fatos lineares dos jacarés. O genial desenhista atingiu anti-

tes formais e conceituais rimbombos dos mais impagáveis efeitos cinematográficos...

Não é possível mais dúvidas: o cinema é um mundo novo. Um novo mundo de intuição diferenciada em que a arte impõe aquelas mesetas manifestações religiosas ou cultuadoras de demargos míticos, com que de primeiro se manifestou. "Fantasia" é tão funcional como os desenhos de Alhambra, ou o mesmo carro solar de novos timbres magníficos. A diferença é apenas histórica. E desapercebida, talvez. Aquelas que conduzem a construção dos papalotes. Os vários mitos... "Fantasia" me trouxe a destruição desses ideais. "Fantasia" em a lida da guerra científica atual: onde ficou a validade do bemem? Vamos para o "Grocchio-mo", dirá o crítico sarcástico do "Cinema". Ou acaso vamos para a mistificação de novos papalotes?

"Fantasia" não diz. Ou diz, a seu modo, vindo com a maior vaidade que nunca o homem sofreu: tudo se resume e se resume, pelo sucesso, a uma estratagem e convencional qualquer entre o Mal e o Bem. E também a esse generoso convencionalismo de feiticeiros, que só fazem iditarjá para delirar os outros a trabalhar para eles — ora será possível "Fantasia" não me deixa projectivamente desapercebido da vontade de fazer declarações de amor a um bode de Light e trair o corde com qualquer Turquia, ora bolas!

O resto do filme é de uma encor-

me irregularidade. Walt Disney se repete infinitamente, com a mesma irresponsabilidade da guerra atual. Abusa das tempestades, como a guerra atual, das enchentes, como a guerra atual, das...

Na "Pastoral" o grande artista escapou de ficar qual nas mesmas auras da Fuga, do sr. Bach, do "Quatro Nozes". A invenção dos cavalos alados nos repõe no Walt Disney lírico — uma das suas mais venturosas invenções. Todos os episódios da fuga branca e dos filhas levam a gente aos cumes do sentimento de poesia. O casal de cavalos é de uma elevação de pensamento, de uma nobreza de ritmos e de formas, absolutamente extraordinárias. Walt Disney consegue aqui uma das raras expressões realmente belas da felicidade cultural, em arte. Beethoven (jária épica), em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. E isso, no cinema, que é luz em vez da luz se transformar em luz. E isso, que se sublima em luz. Em mensagens como as criadas e ainda não são convencionais manifestações do sr. Bach, a luz se expande em toda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais feições de combinações cromáticas que chebra a ser delirante. Creio que em "Fantasia", pela primeira vez, a utilização adequada da luz em movimento e com muito maior variedade de expressão.

Walt Disney sabe lançar mensagens através de imagens de forma que conseguem nos levar de bondade em "Branco e Negro", e outras mensagens mais das suas obras. "Fantasia" não é uma obra-prima. Nem chebra a ser uma obra-prima descoberta irretridível das suas diferentes cenas. Mas tem certas imagens e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

temporânea.

bancar em Chaplin, não em Disney. E o problema da arte? Em todos a Fuga, em todos os momentos de pura fantasia, e mesmo em outros passos frequentes. Grande artista alcança maravilhosos efeitos de colorido. Mas o que me parece importante verificar é que, justo nesses momentos, se dá uma adequação perfeita entre a criação e o seu material eterno. E justo nesses momentos que a arte se torna luz, e o cinema não tem como perder a arte, mas realmente a luz. Para o meu gosto, o colorido cinematográfico ainda não conseguiu resultados satisfatórios, é apenas uma infância e se promete, sem certas credenciais mais que a esperança. Mas eis que Walt Disney, auxiliado pelas suas técnicas, conseguiu verdadeiramente o que se é a melhor lida de "Fantasia", em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. E isso, no cinema, que é luz em vez da luz se transformar em luz. E isso, que se sublima em luz. Em mensagens como as criadas e ainda não são convencionais manifestações do sr. Bach, a luz se expande em toda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais feições de combinações cromáticas que chebra a ser delirante. Creio que em "Fantasia", pela primeira vez, a utilização adequada da luz em movimento e com muito maior variedade de expressão.

Walt Disney sabe lançar mensagens através de imagens de forma que conseguem nos levar de bondade em "Branco e Negro", e outras mensagens mais das suas obras. "Fantasia" não é uma obra-prima. Nem chebra a ser uma obra-prima descoberta irretridível das suas diferentes cenas. Mas tem certas imagens e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

Walt Disney sabe lançar mensagens através de imagens de forma que conseguem nos levar de bondade em "Branco e Negro", e outras mensagens mais das suas obras. "Fantasia" não é uma obra-prima. Nem chebra a ser uma obra-prima descoberta irretridível das suas diferentes cenas. Mas tem certas imagens e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

Walt Disney sabe lançar mensagens através de imagens de forma que conseguem nos levar de bondade em "Branco e Negro", e outras mensagens mais das suas obras. "Fantasia" não é uma obra-prima. Nem chebra a ser uma obra-prima descoberta irretridível das suas diferentes cenas. Mas tem certas imagens e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

ANDRADE, Mário de. Exemplar de trabalho da revista *Clima*, com notas autógrafas à tinta preta e grafite, sobre as páginas que abrigam o artigo, indicando acréscimos, supressões e substituições.

Variedade

"FANTASIA" VISTA PELA IMPRENSA

MÁRIO DE ANDRADE — *Diário de São Paulo* — 9 e 13-9-1941 (1)

Mussorgski
"Fantasia" é uma obra-prima? Estou convencido que não e os seus defeitos são enormes. Mas, pelo que contém de genial invenção, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema.

Não há nenhuma originalidade em seu princípio conceptivo: um desenho animado baseado numa composição musical escolhida preliminarmente. Mas, *por várias vezes a abordagem* se o princípio é exato e mais que experimentado anteriormente, a concepção do filme me parece defeituosa: uma série de criações desligadas entre si e sem a menor unidade conceptiva, nem musical, nem descritiva, nem espiritual. E o "estilo" do desenho colorido de Walt Disney foi insuficiente pra ligar as diversas peças de "Fantasia" numa unidade de qualquer forma indiscutível. Tanto mais que o grande artista por vários momentos, e aliás com esplêndido poder criador, *seu estilo e nos seus climas psicológicos, se serviu de todas as possibilidades do desenho, até da abstração purista.*

Numa das partes mais *de concepção* irritantemente banais, como arte, a antiteze do Mal e do Bem (Mussorgski e Schubert) Walt Disney faz a transição entre os dois princípios da vida, por meio de um pequeno interlúdio, provavelmente da autoria de Stokowski. Este interlúdio permite, desenhisticamente, uma ligação graduada entre os dois ambientes expressivos. E' mais agradável, porventura, e não obriga o espectador a quebras muito forçadas de estado de sensibilidade.

Em tôdas as outras vezes, Walt Disney preferiu separar uma peça de outra, por uma espécie de refrão musical-cinematográfico, a visão realista em branco e preto, com efeito coloridos, da orquestra se afinando e seu regente. Este processo me parece mais lógico, cinegraficamente, ou pelo menos mais leal. Mas, não tem sombra de invenção nele. E' a transposição para o cinema, de um processo bastante usado, desde o Romantismo, na música pertencente à formalística da "Suite", quando Schumann, e principalmente Mussorgski com o "Passeio" dos seus "Quadros de

(1) Para efeitos desta transcrição, estes artigos foram revistos pelo autor.

uma Exposição", o sistematizaram. Aliás, a própria idéia da afinação instrumental é exatamente o refrão que liga as diversas partes da suíte pra quarteto de cordas "Rispetti e Strambotti" de Malipiero.

que Aqui, um problema interfere no que venho examinando: qual seria exatamente a colaboração de ~~Sto-~~ *Sto-* ~~Covski~~ *Covski* para a concepção total de "Fantasia"? Não há dúvida nenhuma que Walt Disney provou possuir extraordinária musicalidade, e mesmo bons conhecimentos musicais, e ~~sobre isto falarei adiante~~, porém esta quase repetição da idéia de Malipiero, autor sem grande voga, num das suas peças menos popularmente ouvidas, por ser quarteto, não me parece derivar dos conhecimentos musicais do desenhista, mas do músico, que posso jurar, conhece muito o quarteto de Malipiero. E outra vez em que *que* ainda julgo ver o mau dedo de ~~Sto-~~ *Sto-* ~~Covski~~ *Covski*, é na antítese do Bem e do Mal, única e discrepante parte, em que Walt Disney abandona seus processos pessoais de compreender a música e sobre ela criar livremente, *para* se entregar a um associativismo puramente sentimental, de estreito sentimentalismo.

para A fraqueza do estribilho ligador das peças é incontestável. A sua repetição não só fatiga, mas irrita; nem me parece que Walt Disney tenha feito suficientes esforços pra lhe dar variedade. Aliás esta mesma pobreza já transparecia fortemente no refrão dos "Rispetti e Strambotti". Só quem realmente conseguiu alguma coisa perfeita,

neste processo de um refrão ligador das partes de uma suíte, foi Mussorgski, por ter escolhido livremente um tema ritmico-melódico com possibilidades suficientes de variação. Ainda há mais: o defeito insanável do estribilho de Walt Disney é que ele é exclusivamente musical. Nele a música não é mais uma arte "concertante", pra me utilizar da terminologia musical, mas domina em absoluto. Estamos em plena... ópera: a cinematografia se tornou escrava da música.

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*. 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. E' 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

*políticas, econômicas e argentinas dele...
talmente é pra muito ocauda coisa...*

mais dolorosas mais inaceitáveis da vida: é uma invenção genial.

Essa a maior lição estética do filme. A música possui formidável poder sugestivo, mas a sua sugestividade é incontrolável. Se na Fuga, Walt Disney baila em formas puras, na "Pastoral", se libertará magnificamente do "programa" fixado por Beethoven, pra 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. Outro passo admirável, como interpretação criadora, é a do "Feiticeiro Aprendiz" com o rondó de Paul Dukas. Aquí Walt Disney aceita apenas a linha exterior da história mítica milenar, o aprendiz de feiticeiro que aprende a animar os espíritos e não sabe, depois, como fazê-los voltar à imobilidade. Mas é só. E em vez dos inumeráveis espíritos turbilhonantes que, conforme o mito, acabariam matando o nosso querido Mickey Mouse, a formidável veia humorística (mais satírica aliás que humorística) de Walt Disney cria uma das suas enormes historietas.

Mas cabe reconhecer que tudo isto é lição, lição apenas. Podemos teorizar à vontade, o que importa não é teorizar, mas se impor pela força criadora. E isto Walt Disney consegue plenamente, em todas os momentos em que usou da sua liberdade, obedecendo

apenas às imposições dinâmicas que a música fornece. Daí a prodigiosa identidade de partes como a Fuga de Bach, o "Quebra-Nozes" de Tschai~~kowski~~^{owski}, o sr. Som. a "Dança das Horas" e também o "Feiticeiro Aprendiz". Agora nem a música prevalece sobre o cinema, nem este sobre ela. O equilíbrio é genialmente conseguido. Mas é que 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. Em vez, na Fuga em Ré Menor, não os temas, mas os ritmos e especialmente os timbres é que levam àquela deslumbrante cascata de formas luminosas que chegam a tontear a gente, de tamanha riqueza e beleza de invenção.

Na realização do seu film Walt Disney não conseguiu infelizmente manifestar aquela mesma unidade de criação de muitas das suas obras menores. Aliás já desde "Branca de Neve" esse desequilíbrio se manifestara. E temos um problema novo. Si, no seu gênero, Walt Disney alcançou a mesma grandeza de Carlito no dêle, parece que o abuso de deshumanidade, tão específico do desenho animado, pela sua própria violên-

musicalmente mais dolorosas,
mão da música exatamente, mas de

consequi,

cia excessivamente condimentada, de desrespeito à realidade, impede a criação de obras longas. Imagine-se uma fábula de La Fontaine com mil versos!... Carlito, como Rabelais, como Giotto nos painéis franciscanos, usando a maior irrealidade, podem nos conservar dentro do sentido trágico da vida. Já não me parece possível o conservassem La Fontaine, o Schumann do "Carnaval", o Hoffmann e o Põe dos contos, si desenvolvessem os seus temas, até grandes proporções. E o mesmo, creio, esta mesma condição estética, está implicada no desenho animado. De tal jeito êle é violento, de tal jeito êle arromba o que Couto de Barros, numa página admirável, chamou de "limite existencial das coisas", que o seu prolongamento a proporções agigantadas, em vez de convencer, fatiga pelos deslocamento que exige, e desilude pela falsificação que lhe é inerente. Não se pode dar quinhentas páginas a um conto, duas horas a uma valsa, ou o afresco de uma parede de dez metros a uma natureza-morta.

Me parece que o desenho animado participa desta condição de minutagem de certos gêneros de arte. Embora "Fantasia", pela sua forma de suite, possa disfarçar mais a fraqueza das "longueurs" tão evidentes em "Branca de Neve", é incontestável que apresenta quedas e quebras de criação que a tornam muito imperfeita. Na verdade não se trata de um filme. São vários filmes ligados por impostura. Digo "impostura" sem a menor intenção de ofender Walt Disney.

que nem Stokovsky. Desconfio que Walt Disney foi o primeiro a ser... imposturado. A impostura vem das condições do cinema, que ainda não conseguiu (o conseguirá nunca?...) de dividir em arte e comércio, com franqueza. Foram, exigências não-artísticas, que levaram ao encomprimento de "Fantasia". Foram exigências anti-artísticas que levaram à parte do Bem e do Mal, tão cara a certas mães de família, aliás tão humanas cada uma delas como Dante ou... o Itáiaia. Foram exigências comerciais que levaram ao absurdo econômico do cinema, arte de todos, arte contemporânea das coletividades, cobrar dez milréis pra assistir "Fantasia". Quem pode gastar dez milréis pra ver "Fantasia"? Ópera. É o tenor Fulano com o soprano sra. dona Fulana, questão de oferta e de procura, que fazem o teatro como o cinema (artes coletivas por excelência) inacessíveis às coletividades, ora bolas! No entanto, até como realização musical (não entendo de técnica do cinema) a orquestra sinfônica de "Fantasia" é uma maravilha de verdade sonora. Convence mais que o disco, e é a oferta mais coletiva de música que a máquina já realizou. Mas, sr. Mickey Mouse, dormindo porque arranjou quem trabalhe pra êle, só quem tem dez milréis sobrando pode ver "Fantasia"! Pois viva a Feira de Amostrá!

II

Por certo "Fantasia" não é uma obra-prima que se possa admirar

miniaturismo

em sua totalidade, mas não é menos certo que apresenta alguns dos momentos mais esplêndidos da criação artística contemporânea.

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. As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, como as de um Kandinski. Jamais a luz obteve mais delicadas carícias, volúpias mais mornas, intensidades mais dramáticas. E então quando, no fim, após o violento retorno à vida provocado pelo caixão andando sozinho, o desenhista traduz cada rajada das cordas, por efusões luminosas, não é possível conceder mais convincente expressividade dramática à luz em movimento abstrato. Pela primeira vez a abstração plástica consegue igualar as misteriosas expressividades insabidas da música.

As cenas imaginárias, baseadas no "Quebra-Nozes" de Tchaikowski, com seus elfos menos felizes, suas flores, seus peixes, seus noturnos, seus efeitos de água ou de nevada, ainda se conservam na maior elevação criadora. Walt Disney principia aqui, se aproveitando, se inspirando é melhor, de

elementos fornecidos pela ciência (como as miríficas formas dos cristais de neve) e os desenvolve fantásticamente, até alcançar flores orvalhadas e certos peixes que são a coisa mais linda que, cinematograficamente, se possa imaginar. E sempre o lado satírico, como é específico deste grande criador, acompanha o lado lírico das suas invenções. A cena dos cogumelos, já salientada por Guilherme de Almeida, o bailado das flores humanizadas, caindo de saias erguidas para o espectador, na cascata, fundem em tal unidade convincente o lirismo ao cômico, que estamos na mais desapoderada complexidade da invenção criadora.

O "Quebra-Nozes" é de uma unidade conceptiva verdadeiramente admirável, ~~de~~ dada sua variedade estonteante e itinerante. E isso porque o grande artista se entregou ao pleno domínio da subconsciência, obtendo assim 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. E com efeito, o cinema, que é movimento e imagem, se presta mais que nenhuma outra arte a se exprimir no domínio, também movimento e imagem, da subconsciência. O "Quebra-Nozes", não de Tchaikowski, coitado, mas de Walt Disney, é integralmente associativo. E a sua unidade se baseia exclusivamente nisso: as formas e movimentos derivam uns dos outros, por associações e por constelações

de imagens de toda espécie, e que, por mais inesperadas para nosso deslumbramento, são de uma lógica irretorquível. E, aliás, estamos em plena psique, em pleno, "estilo" Walt Disney. Não a parte satírica do fabulista, mas a sua alma delicada e lírica. É aquela sua graciosa ao mais não poder e encantada maneira de amar a natureza livre do homem, aquele seu sentimento "inglês", que já o tornara de uma grandeza shakespeariana nas cenas da bicharada, em "Branca de Neve" e na genial "Morte do Pintarroxo".

Talvez levado pelo proveito que soubera tirar no "Quebra-Nozes", (a música neste filme é indissolúvel das imagens plásticas, por isso me refiro sempre a ela) das sugestões científicas, Walt Disney apresenta, em seguida, sobre a "Sagração da Primavera" de Stravinski, a sua concepção, "científica" dirá o espínguer, da formação da terra e seus primeiros tempos pre-históricos. É uma das peças irregulares do filme. O artista, que soube com tanta força criadora se libertar dos programas musicais nas duas peças anteriores, preso agora a um programa, lidando animais, árvores e descrições telúricas de que não tem a experiência, perdeu o melhor das suas qualidades. A própria côr, condicionada por suposições "científicas", se desvirtua por completo em suas possibilidades cinematográficas. Mas disto falarei mais adiante. Em todo caso, com seus múltiplos defeitos, esta parte

contém dois grandes momentos: a briga dos dois monstros antediluvianos, e a migração dos bichos, acossados pelo frio. Desde o instante em que, pela primeira vez, os bichos pastando pressentem a chegada do inimigo e levantam as cabeças auscultando no ar, um frémito impaciente de inquietação nos agarra, os ritmos formais se intensificam, o próprio ridículo de certos galopes monstruosos acentua o trágico da cena. Na luta entre os dois monstros, o grande artista obtém um clima dramático da maior ferocidade. É formidável. Logo em seguida, quando bate a invernia, o artista faz os bichos imigrarem soprados pelo vento e as tempestades de neve, onde ficou a festiva sagração da primavera, e os seus rituais prehistóricos na Rússia? Ficou outra coisa, nem melhor nem pior, outra coisa, dum tristeza, dum grandeza, dum força impressionantes. A música fere o nosso olhar, a visão fere o nosso ouvido, e tudo é o mesmo paroxismo da devastação. É o trágico, no seu mais estético sentido. É aquela força superior, pouco importa si terrestre, si divina, predeterminada e fatal, que leva às incomensuráveis convulsões da vida.

A segunda parte de "Fantasia", mais irregular que a primeira, ainda guarda pelo menos duas criações geniais. Uma é, logo no começo, o sr. Som, chamado a se manifestar na tela. Ainda aqui, como na Fuga de Bach, é o timbre e o movimento musical que

sugestionam a fantasia do desenhista. Walt Disney interpreta os timbres com prodigiosa identidade plástica-sonora; e os efeitos de lirismo e de grotesco luminoso são inesquecíveis.

E também magnífica é a "Dança das Horas", onde o artista se apresenta na plenitude do seu poder de interpretação satírica de vida, por meio de animais. Consegue mesmo o mais impiedoso sarcasmo, fazendo a maior caçoada que a dança "clássica" jamais sofreu, em seu refinamento e grauidade. E então, no final turbilhonante, se aproveitando das formas angulares dos avestruzes, redondas de hipopótamos e elefantes, e dos jactos lineares dos jacarés, o genial desenhista atinge antiteses plásticas e cacofonias rítmicas dos mais impagáveis efeitos cinemáticos...

Não é possível mais dúvidas: o cinema é um mundo novo. Um novo mundo de intuição definidora, em que a arte impõe aquelas mesmas manifestações religiosas ou cultivadoras de demiurgos míticos, com que de primeiro se manifestou. "Fantasia" é tão funcional como os desenhos de Altamira, ou o brônzeo carro solar de suevos inimagináveis. A diferença é apenas histórica. E desesperadora, talvez... Aqueles me conduziam à construção dos napoleões, os vários mitos... "Fantasia" me impõe a destruição desses ideais. "Fantasia" tem a lição da guerra

científica atual: onde ficou a validade do homem? Vamos para o "Grouchismo", dirá o crítico sarcástico de "Clima". Ou acaso vamos para a mistificação de novos napoleões?... "Fantasia" não diz. Ou diz, a seu modo, rindo com a maior vaia que nunca o homem sofreu: tudo se resume e se resumirá, pelos séculos, a uma estratificada e convencional briguinha entre o Mal e o Bem. E também a esse gênero conhecidíssimo de feiticeiros, que só fazem feitiçaria pra obrigar os outros a trabalhar para eles — ora será possível! "Fantasia" não me deixa propriamente desesperado: me dá vontade de fazer declaração de amor a um bonde da Light e trair o bonde com qualquer Turquia, ora bolas!

O resto do filme é de uma enorme irregularidade. Walt Disney se repete infantilmente, com a mesma irresponsabilidade da guerra atual. Abusa das tempestades, como a guerra atual, das enchentes, como a guerra atual, bolas!

Na "Pastoral", o artista escapou de ficar quasi nas mesmas alturas da Fuga, do sr. Som, do "Quebra-Nozes". A invenção dos cavalos alados nos repõe no Walt Disney lírico — uma das suas mais sensíveis invenções. Todos os episódios da égua branca e dos filhos, levam a gente aos cumes do sentimento de poesia. O casal de cavalos é de uma elevação de pensamento, de uma nobreza de ritmos e de formas, absolutamente extra-

ordinários. Walt Disney consegue aqui uma das raras expressões realmente belas da felicidade conjugal, em arte. Beethoven ficaria orgulhoso, em sua grandeza moral, desse casal de cavalos.

Mas figuras importantes na "Pastoral" são também os centauros, e neles se escancara a incapacidade de Walt Disney na representação da figura humana. É estranho que um artista, que sabe mover um olho de avestruz ou de peixe com tanta vida interior, não consiga fazer vibrar com sensibilidade um olhar de moça! Toda a intensa humanidade de Walt Disney vai para os seus bichos, e estes guardam por isso um formidável poder crítico. Poderiam argumentar que a irracionalidade insensível da humanidade de Walt Disney, ainda é um valor crítico. Seria e formava um contraste genialmente trágico, si essa irracionalidade se apresentasse como irracionalidade. Em vez, ela se apresenta diluída num estereotipado e num sentimental, sem a menor força de expressão e de sentido. O trágico da irracionalidade humana, nós o teremos que buscar em Chaplin, não em Disney.

E o problema da cor? Em toda a Fuga, em todos os momentos de [pura] fantasia, e mesmo em outros passos frequentes, o grande artista alcança maravilhosos efeitos de co-

lorido. Mas o que me parece importantíssimo verificar é que, justo nesses momentos, se dá uma adequação perfeita entre a criação e o seu material, eterna lei! É justo nesses momentos que a cor se torna luz; e o cinema não tem como material a cor, mas exatamente a luz. Para o meu gosto, o colorido cinematográfico ainda não conseguiu resultados satisfatórios, é apenas uma infância que promete, sem outras credenciais mais que a esperança. Mas eis que Walt Disney, auxiliado pelos seus técnicos, num golpe verdadeiramente genial que é a melhor lição de "Fantasia", em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. Enfim: no cinema, que é luz, em vez da luz se transformar em cor, o que a empobrece e embaça, a cor é que se sublima em luz. Em passagens como as citadas, e ainda nas tão convincentes manifestações do sr. Som, a luz se expande em toda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais belezas de combinações cromáticas que chega a ser delirante.

"Fantasia" não é uma obra-prima. Nem chega a ser uma obra, no desconchavo irredutível das suas diferentes peças. Mas tem partes inteiras e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

Continuar aqui a página manuscrita

Pastoral

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. Autógrafo a lápis azul; folha de cartolina marrom: “Obras Completas/O/Baile das 4 Artes”.

Obras completas

12

Parte das 4 Artes

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. Índice datilografado para *O baile das quatro artes*, no qual o título “*Fantasia* de Walt Disney” aparece como terceiro item.

115 / 116 *

*Mão com p...
✓*

INDICE

I - O artista e o artesão	1
II - Romantismo musical	15
III - "Fantasia" de Walt Disney	34
IV - Romanceiro de Lampeão	43
V - Cândido Portinari	65
VI - Atualidade de Chopin	70
VII - Arte Inglesa	

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. Cópia carbono de versão datiloscrita, nove folhas numeradas de 34 a 42, no alto da página, seqüência que corresponde à numeração do índice datilografado para *O baile das quatro artes*.

"FANTASIA"

de Walt Disney

(1941)

I

"Fantasia" é uma obra-prima? Estou convencido que não, e os seus defeitos são enormes. Mas, pelo que contém de invenção genial, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema.

Não há nenhuma originalidade em seu princípio conceutivo: um desenho animado baseado numa composição musical escolhida preliminarmente. Mas, si o princípio é exato e mais que experimentado anteriormente, a composição do filme me parece defeituosa: uma série de criações desligadas entre si e sem a menor unidade conceptiva, nem musical, nem descritiva, nem espiritual. E o "estilo" do desenho colorido de Walt Disney foi insuficiente pra ligar as diversas peças de "Fantasia" numa unidade de qualquer forma indiscutível. Tanto mais que o grande artista por vários momentos, e aliás com esplêndido poder criador, abandonou o seu estilo e os seus climas psicológicos, e se serviu de múltiplas possibilidades do desenho, até da abstração purista.

Numa das partes mais irritantemente banais, como concepção, a antítese do Mal e do Bem (Mussórgski e Schubert) Walt Disney faz a transição entre os dois princípios da vida, por meio de um pequeno interlúdio, provavelmente da autoria de Stocóvski: Este interlúdio permite, desenhisticamente, uma ligação graduada entre os dois ambientes expressivos. É mais agradável, porventura, e não obriga o espectador a quebras muito forçadas de estado de sensibilidade.

Em tôdas as outras vêzes, Walt Disney preferiu separar uma peça de outra por uma espécie de refrão musical-cinematográfico: a visão realista em branco e preto, com efeitos coloridos, da orquestra se afinando e seu regente. Este processo me parece mais lógico, cinegráficamente, ou pelo menos mais leal. Mas, não tem sombra de invenção nêle. É a transposição para o cinema, de um processo bastante usado, desde o Romantismo, na música pertencente à formalística da "Suite", quando Schumann e principalmente Mussórgski com o "Passeio" dos seus "Quadros de uma Exposição", o sistematizaram. Aliás, a própria idéia da afinação instrumental é exatamente o refrão que liga as diversas partes da suite pra quarteto de cordas "Rispetti e Strambotti" de Malipiero.

Aqui, um problema interfere no que venho examinando: qual seria exatamente a colaboração de Stocóvski para a concepção total de "Fantasia"?

Não há dúvida nenhuma que Walt Disney provou possuir extraordinária musicalidade e mesmo bons conhecimentos musicais, porém, esta quase repetição da idéia de Malipiero, autor sem grande yoga, numa das suas peças menos popularmente ouvidas, por ser quarteto, não me parece derivar dos conhecimentos musicais do desenhista, mas do músico, que posso jurar, conhece muito o quarteto de Malipiero. E outra vez em que ainda julgo ver o mau dedo de Stocóvski, é na antítese do Bem e do Mal, única e discrepante parte, em que Walt Disney abandona seus processos pessoais de compreender a música e sôbre ela criar livremente, pra se entregar a um associativismo puramente sentimental, de estreito sentimentalismo.

A fraqueza do estribilho ligador das peças é incontestável. A sua repetição não só fatiga, mas irrita; nem me parece que Walt Disney tenha feito esforços suficientes pra lhe dar variedade. Aliás esta mesma pobreza já transparecia fortemente no refrão dos "Rispetti e Strambotti". Só quem realmente conseguiu alguma coisa perfeita, neste processo de um refrão ligador das partes de uma suíte, foi Mussórgski, por ter escolhido livremente um tema rítmico-melódico com possibilidades bastantes de variação. Ainda há mais: o defeito insanável do estribilho de Walt Disney é que êle é exclusivamente musical. Nêle a música não é mais uma arte "concertante", pra me utilizar da terminologia musical, mas domina em absoluto. Estamos em plena... ópera: a cinematografia se tornou escrava da música.

Ora, justamente a grande "invenção" de "Fantasia", afirmação talvez mais impressionante da genialidade de Walt Disney, está nas diversas maneiras com que êle soube unir desenho e música, indo às mais diversas solicitações visuais e sugestivas dela. Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é alucinante. E pra muitos escandalosa... Não teve a menor pretensão de traduzir em plástica animada o pseudo-sentido das músicas, arrombou quaisquer preconceitos e doutrinações teóricas, prêso e livre, extraordinariamente prêso e livre. E' de ver, por exemplo, em pleno domínio da abstração plástica (Bach), ao chegar a uma das últimas cadências em recitativo da peça musical, aquêle 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.

Essa maior lição estética do filme. A música possui formidável poder sugestivo, mas a sua sugestividade é incontrolável. Si na fuga, Walt Disney baila em formas puras, na "Pastoral", se libertará magnificamente do "programa" fixado por Beethoven, pra inventar um idílio absurdo, com Gré-

cia 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, não da música exatamente, mas de musicóides vaidosos, e de certos preconceitos estéticos. Outro passo admirável, como interpretação criadora, é o "Feiticeiro Aprendiz", com o rondó de Paul Dukas. Aqui Walt Disney aceita a linha exterior da história mítica multimilenar, o aprendiz de feiticeiro que aprende a animar os espíritos e não sabe, depois, como fazê-lo voltar à imobilidade. Mas é só. E em vez dos inumeráveis espíritos turbilhonantes que, conforme o mito, acabariam matando o nosso querido Mickey Mouse, a formidável veia humorística (mais satírica aliás que humorística) de Walt Disney cria uma das suas enormes historietas.

Mas cabe reconhecer que tudo isto é lição, lição apenas. Podemos teorizar à vontade, o que importa não é teorizar, mas se impor pela força criadora. E isto Walt Disney consegue plenamente, em todos os momentos em que usou da sua liberdade, obedecendo apenas às imposições dinâmicas que a música fornece. Daí a prodigiosa identidade de partes como a Fuga de Bach, o "Quebra-Nozes" de Tschaicóvski, o sr. Som, a "Dansa das Horas" e também o "Feiticeiro Aprendiz". Agora nem a música prevalece sobre o cinema, nem este sobre ela. O equilíbrio é conseguido. Mas é que 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. Aquêlê 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. Em vez, na Fuga em Ré Menor, não os temas, mas os ritmos e especialmente os timbres é que levam àquela deslumbrante cascata de formas luminosas que chegam a tontear a gente, de tamanha riqueza e beleza de invenção.

Na realização do seu filme Walt Disney não conseguiu infelizmente manifestar aquela mesma unidade de criação de muitas das suas obras menores. Aliás já desde "Branca de Neve" esse desequilíbrio se manifestara. E temos um problema novo. Si, no seu gênero, Walt Disney alcançou a mesma grandeza de Carlito no dêle, parece que o abuso de deshumanidade, tão específico do desenho animado, pela sua própria violência, excessivamente condimentada, de desrespeito à realidade, impede a criação de obras longas. Imagine-se uma fábula de La Fontaine com mil versos !... Carlito, como Rabelais, como Giotto nos painéis franciscanos, usando a maior irrealidade, podem nos conservar dentro do sentido trágico da vida. Já não me parece possível o conservassem La Fontaine, o Schumann do "Carnaval", o

Hoffmann e o Põe dos contos, si desenvolvessem os seus temas, até grandes proporções. E o mesmo, creio, esta mesma condição estética, está implicada no desenho animado. De tal jeito êle é villento, de tal jeito êle arromba o que Couto de Barros, numa página admirável, chamou de "limite existencial das coisas", que o seu prolongamento a proporções agigantadas, em vez de convencer, fatiga pelo deslocamento que exige, e desilude pela falsificação que lhe é inerente. Não se pode dar quinhentas páginas a um conto, duas horas a uma valsa, ou o afresco de uma parede de dez metros a uma natureza-morta.

Me parece que o desenho animado participa desta condição de miniaturismo de certos gêneros de arte. Embora "Fantasia", pela sua forma de suite, possa disfarçar mais a fraqueza das "longueurs" tão evidentes em "Branca de Neve", é incontestável que apresenta quedas e quebras de criação que a tornam muito imperfeita. Na verdade não se trata de um filme. São vários filmes ligados por impostura.

Digo "impostura" sem a menor intenção de ofender Walt Disney, nem êsse Stocóvski, que hoje está na moda achincalhar. Desconfio que Walt Disney foi o primeiro a ser... imposturado. A impostura vem das condições do cinema, que ainda não conseguiu (o conseguirá nunca?...) de dividir em arte e comércio, com franqueza. Foram exigências não-artísticas, que levaram ao encomprimento de "Fantasia". Foram exigências anti-artísticas que levaram à parte do Bem e do Mal, tão cara a certas mães de família, aliás tão humanas cada uma delas como Dante ou o Itatiáia. Foram exigências comerciais que levaram ao absurdo econômico do cinema, arte de todos, arte contemporânea das coletividades, cobrar dez mil réis pra assistir "Fantasia". Quem pode gastar dez mil réis pra ver "Fantasia"? Ópera. E' o tenor Fulano com o soprano sra.dona Fulana, questão de oferta e de procura, que fazem o teatro como o cinema (artes coletivas por excelência) inacessíveis às coletividades, ora bolas ! No entanto, até como realização musical (não entendo de técnica do cinema) a orquestra sinfônica de "Fantasia" é uma maravilha de verdade sonora. Convence mais que o disco, e é oferta mais coletiva de música que a máquina já realizou. Mas, sr. Mickey Mouse, dormindo porque arranjou quem trabalhe pra êle, só quem tem dez mil réis sobrando pode ver "Fantasia"! Pois viva a Feira de Amostras!

II

Por certo "Fantasia" não é uma obra-prima que se possa admirar em sua totalidade, mas não é menos certo que apresenta alguns dos momentos mais esplêndidos da criação artística contemporânea.

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. As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, como as de um Cardinsqui. Jamais a luz obteve mais delicadas carícias, volúpias mais bonitas, intensidades mais dramáticas. E então quando, no fim, após o violento retorno à vida provocado pelo caixão andando sozinho, o desenhista traduz cada rajada das cordas por irrupções luminosas, não é possível conceder mais convincente expressividade dramática à luz em movimento abstrato. Pela primeira vez a abstração plástica consegue igualar as misteriosas expressividades insabidas da música.

As cenas imaginárias, baseadas no "Quebra-Nozes" de Tschaicóvski, com seus elfos menos felizes, suas flôres, seus peixes, seus noturnos, seus efeitos de água ou de nevada, ainda se conservam na maior elevação criadora. Walt Disney principia aqui, se aproveitando, se inspirando é melhor, de elementos fornecidos pela ciência (como as miríficas formas dos cristais de neve) e os desenvolve fantásticamente, até alcançar flôres orvalhadas e certos peixes que são a coisa mais linda que, cinematograficamente, se possa imaginar. E sempre o lado satírico, como é específico deste grande criador, acompanha o lado lírico das suas invenções. A cena dos cogumelos, o bailado das flôres humanizadas, caindo de saias erguidas para o espectador, na cascata, fundem em tal unidade convincente o lirismo ao cômico, que estamos na mais desapoderada complexidade da invenção criadora.

O "Quebra-Nozes" é de uma unidade conceptiva verdadeiramente admirável, apesar da sua variedade estonteante e itinerante. E isso porque o grande artista se entregou ao pleno domínio da subconsciência, obtendo assim uma espécie de sobrerrealismo, que deixa longe quanto se fez, neste sentido, em pintura parada, e se equipara ao que já se fez na própria poesia. E com efeito, o cinema, que é movimento e imagem, se presta mais que nenhuma outra arte a se exprimir no domínio, também movimento e imagem, da subconsciência. O "Quebra-Nozes", não de Tschaicóvski, coitado, mas de Walt Disney, é integralmente associativo. E a sua unidade se baseia exclusivamente nisso: as formas e movimentos derivam uns dos outros, por associações e por constelações de imagens de toda espécie, e que, por mais inesperadas para o nosso deslumbramento, são de uma lógica irretorquível. E, aliás, estamos em plena psique, em pleno "estilo" Walt Disney. Não a parte satírica do fabulista, mas a sua alma delicada e lírica. É aquela sua graciosa ao

mais não poder e encantada maneira de amar a natureza sem homem, aquêlê seu sentimento "inglês" que já o tornara de uma grandeza shakespeariana nas cenas da bicharada, em "Branca de Neve" e na genial "Morte do Pintarroxo".

86 Talvez levado pelo proveito que soubera tirar no "Quebra-Nozes", (a música neste filme é indissolúvel das imagens plásticas, por isso me refiro sempre a ela) das sugestões científicas, Walt Disney apresenta, em seguida, sôbre a "Sagração da Primavera" de Stravinski, a sua concepção, "científica" dirá o espíquer, da formação da terra e seus primeiros tempos prehistóricos. É uma das peças irregulares do filme. O artista, que soube com tanta fôrça criadora se libertar dos programas musicais nas duas peças anteriores, prêso agora a um programa, lidando animais, árvores e descrições telúricas de que não tem a experiência, perdeu o melhor das suas qualidades. A própria côr, condicionada por suposições "científicas", se desvirtua por completo em suas possibilidades cinematográficas. Mas disto falarei mais adiante. Em todo caso, com seus múltiplos defeitos, esta parte contém dois momentos grandes: a briga dos dois monstros antidiluvianos, e a migração dos bichos acossados pelo frio. Desde o instante em que, pela primeira vez, os bichos pastando pressentem a chegada do inimigo e levantam a cabeça, auscultando o ar, um frêmito impaciente de inquietação nos agarra, os ritmos formais se intensificam, o próprio ridículo de certos galopes monstruosos acentua o trágico da cena. E na luta entre os dois monstros, o grande artista obtêm um clima dramático da maior ferocidade. E' formidável. Logo em seguida, quando bate a invernia, e o artista faz os bichos imigrarem soprados pelo vento e as tempestadas de neve, onde ficou a festiva sagração da primavera, e os seus rituais prehistóricos na Rússia? Ficou outra coisa, nem melhor nem pior, outra coisa, duma tristeza, duma grandeza, duma fôrça impressionantes. A música fere o nosso olhar, a visão fere o nosso ouvido, e tudo é o mesmo paroxismo da devastação. E' o trágico, no seu mais estético sentido. E' aquela fôrça superior, pouco importa si terrestre, si divina, predestinada e fatal, que leva às incomensuráveis convulsões da vida.

A segunda parte de "Fantasia", mais irregular que a primeira, ainda guarda pelo menos duas criações esplêndidas. Uma é, logo no começo, o sr. Som, chamado a se manifestar na tela. Ainda aqui, como na Fuga de Bach, é o timbre e o movimento musical que sugestionam a fantasia do desenhista. Walt Disney interpreta os timbres com prodigiosa identidade plástico-sonora e os efeitos de lirismo e de grotesco luminoso são inesquecíveis.

E também magnífica é a "Dansa das Horas", onde o artista se apresenta na plenitude do seu poder de interpretação satírica da vida, por meio de

animais. Consegue mesmo o mais impediçoso sarcasmo, fazendo a maior caçoada que a dança "clássica" jamais sofreu, em seu refinamento e gratuidade. E então, no final turbilhonante, se aproveitando das formas angulares dos avestruzes, redondas de hipopótamos e elefantes, e dos jatos lineares dos jacarés, o desenhista atinge antíteses plásticas e cacofonias rítmicas dos mais impagáveis efeitos cinemáticos.

36 Não é possível mais dúvidas: o cinema é um mundo novo. Um novo mundo de intuição definidora, em que a arte impõe aquelas mesmas manifestações religiosas ou cultivadoras de demiurgos míticos, com que de primeiro se manifestou. "Fantasia" é tão funcional como os desenhos de Altamira, ou o brônzeo carro solar de suevos inimagináveis. A diferença é apenas histórica. E desesperadora talvez... Aqueles me conduziam à construção dos napoleões, os vários mitos... "Fantasia" me impõe a destruição desses ideais. "Fantasia" tem a lição da guerra científica atual: onde ficou a validade do homem? Vamos para o "Grouchismo", dirá o crítico sarcástico de "Clima". Ou acaso vamos para a mistificação de novos napoleões?... "Fantasia" não diz. Ou diz a seu modo, rindo com a maior vaia que nunca o homem sofreu: tudo se resume e se resumirá, pelos séculos, a uma estratificada e convencional briguinha entre o Mal e o Bem. E também a esse gênero conhecidíssimo de feiticeiros, que só fazem feitiçaria pra obrigar os outros a trabalhar para eles - ora será possível! "Fantasia" não me deixa propriamente desesperado: me dá vontade de fazer declaração de amor a um bonde da Light e trair o bonde com qualquer Turquia, ora bolas!

O resto do filme é de uma enorme irregularidade. Walt Disney se repete infantilmente, com a mesma irresponsabilidade da guerra atual. Abusa das tempestades, como a guerra atual, das enchentes, como a guerra atual, bolas!

Na "Pastoral", o artista escapou de ficar quase nas mesmas alturas da Fuga do sr. Som, do "Quebra-Nozes". A invenção dos cavalos alados nos repõe no Walt Disney lírico—uma das suas mais sensíveis invenções. Todos os episódios da égua branca e dos filhos, levam a gente aos cumes do sentimento de poesia. O casal de cavalos é de uma elevação de pensamento, de uma nobreza de ritmos e de formas, absolutamente extraordinários. Walt Disney consegue aqui uma das raras expressões realmente belas da felicidade conjugal, em arte. Beethoven ficaria orgulhoso, em sua grandeza moral, desse casal de cavalos.

Mas figuras importantes na "pastoral" são também os centauros, e nêles se escancara a incapacidade de Walt Disney na representação da figura humana. É estranho que um artista que sabe mover um ôlho de avestruz ou de peixe com tanta vida interior, não consiga fazer vibrar com sensibili-

dade um olhar de moço! Toda a intensa humanidade de Walt Disney vai para os seus bichos, e estes guardam por isso um formidável poder crítico. Poderiam argumentar que a irracionalidade insensível dos seres humanos de Walt Disney, ainda é um valor crítico. Seria e formava um contraste genialmente trágico, si essa irracionalidade se apresentasse como irracionalidade. Em vez ela se apresenta diluída num estereotipado e num sentimental, sem a menor força de expressão e de sentido. O trágico da irracionalidade humana, nós o teremos que buscar em Chaplin, não em Disney. Aliás um dos detratores de "Fantasia" chamou habilmente a nossa atenção para a banalidade de desenho das figuras de Walt Disney. Essa banalidade é indiscutível. Porém por dois lados há que reviver o problema, sem o encerrar assim num julgamento aparentemente conclusivo. Em primeiro lugar, as figuras de Walt Disney são banais, enquanto desenho parado. Vistas num papel, são banais. Mas o cinema é movimento e com isto o problema se complica bem. O desenho de Rembrandt, as figuras do Goya água-fortista, os hominhos de Breughel ou de Daumier nada têm de banais. Mas eu apenas me pergunto, sem a menor intenção de ficar num julgamento negativo: quais as suas possibilidades de movimentação cinematográfica? E, por outro lado, eu verifico que Mickey Mouse, os anões de "Branca de Neve", os peixes, potrinhos, flôres, elefantes e jacarés de "Fantasia" são banais e que no entanto, movidos, eles me interessam, me sensibilizam e comovem. Ao passo que a mesma Branca de Neve e o seu príncipe, os centauros, as ondas e fogaréus de "Fantasia" são igualmente banais e me deixam sem a menor ressonância artística. Talvez a força de comoção artística do desenho animado não derive exatamente da banalidade do traço e da concepção enquanto desenho, mas enquanto possibilidade de animação e movimento... Não sei.

Outro lado por onde o problema se complica, nasce da própria essência do desenho animado, a sua "falsificação" essencial da realidade; enfim: o arrombamento do limite existencial das coisas. O banal das figuras de Walt Disney deriva em grande parte de uma simplificação estilizadora, que pertence indiscutivelmente a esse decorativo, tão comum nos livros infantis de todas as raças e países. Não é propriamente "nacional", pois é justo nos seus momentos melhores que Walt Disney se liberta desse colorismo insípido da maioria dos livros ilustrados ingleses. É exatamente "infantil" e portanto "geral", humano, universal, como o são as reações infantis e o seu mundo psicológico. (Aliás estou imaginando que a simplificação primária dos desenhos de crianças, esses calungas que têm um círculo por cara e cinco traços por corpo e membros, podiam adquirir uma extraordinária vitalidade expressiva, no desenho animado...) Ora o desenho animado, si nos convence e nos ilumina tanto, deve ser também porque ele nos reverte a

êsse infantilismo profundo e inamovível que persevera em nós, apesar de tãda a nossa adulta materialidade. Ele arromba o limite existencial das coisas e nos coloca num mundo de milagre. Num mundo fantasmagórico, mais exatamente que fantasmal. Eu disse atrás que o desenho animado sofre um condicionamento de minutagem, que o torna fatigante quando longo. Não provirá isto do seu e nosso infantilismo, incapaz de perdurar em nossa materialidade adulta?... Talvez o banal, o convencionalismo do desenho animado seja uma necessidade de essência. Derive da sua própria realidade "poética". Do seu destino psicológico. E moral...

E o problema da cõr? Em tãda a Fuga, em todos os momentos de fantasia pura, e mesmo em outros passos frequentes, o grande artista alcança maravilhosos efeitos de colorido. Mas o que me parece importantíssimo verificar é que, justo nesses momentos, se dá uma adequação perfeita entre a criação e o seu material, lei eterna! E' justo nesses momentos que a cõr se torna luz; e o cinema não tem como material a cõr, mas exatamente a luz. Para o meu gõsto, o colorido cinematográfico ainda não conseguiu resultados satisfatórios, é apenas uma infância que promete, sem outras credenciais mais que a esperança. Mas eis que Walt Disney, auxiliado pelos seus técnicos, num golpe verdadeiramente genial que é a melhor lição artesanal de "Fantasia", em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. Enfim: no cinema, que é luz, em vez da luz se transformar em cõr, o que a empobrece e embaça, a cõr é que se sublima em luz. Em passagens como as citadas, e ainda nas tão convincentes manifestações do sr. Som, a luz se expande em tãda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais belezas de combinações cromáticas que chega a ser delirante.

"Fantasia" não é uma obra prima. Nem chega a ser uma obra, no desconchavo irredutível das suas peças diferentes. Mas tem partes inteiras e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.	Clima.
<p>1º parágrafo: “O filme <i>Fantasia</i> de Walt Disney, que talvez melhormente se [chamasse] de Walt Disney-Stokowski, tal a importância da colaboração musical, é sem dúvida um dos mais ambiciosos esforços que a cinematografia já fez para se afirmar como uma das Belas Artes. Mil e uma possibilidades do cinema atual foram utilizadas no filme, desde o branco e preto fotográfico e o mais [obediente] realismo, até as mais ‘puristas’ abstrações plásticas e a [delicadíssima] complexidade sonora da orquestra sinfônica. As pretensões de <i>Fantasia</i> e o valor absolutamente excepcional de Walt Disney fazem do filme uma das realizações capitais da arte, a meu ver, desta primeira metade do estupidiíssimo Século Vinte.”</p>	<p>Trecho suprimido.</p>
<p>3º parágrafo/linhas 1-2: “[...] no princípio conceptivo de <i>Fantasia</i> [...]”</p>	<p>I-2º parágrafo/2ª linha: “[...] em seu princípio conceptivo [...]”.</p>
<p>3º parágrafo/linhas 5-8: “Mas, se o princípio é exato, dado o poder sugestivo da música, e mais que experimentado anteriormente [...]”.</p>	<p>I-2º parágrafo/linhas 5-7. Supressão: “Mas, se o princípio é exato e mais que experimentado anteriormente”.</p>

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
3º parágrafo/linhas 10-12: “[...] sem a menor unidade conceitual, nem musical, nem associativa, nem espiritual.”	I-2º parágrafo/linhas 5-7. Substituição: “[...] sem a menor unidade conceitual, nem musical, nem descritiva, nem espiritual.”
3º parágrafo/ linha 21: “possibilidades [desenhísticas]”.	I-2º parágrafo/linha 22. Substituição: “possibilidades do desenho”.
5º parágrafo/linhas 6-7: “[...] da orquestra se afinando e do seu regente.”	I-4º parágrafo/linhas 6-7. Supressão de “do”: “[...] da orquestra se afinando e seu regente.”
6º parágrafo/linhas 6-7: “[...] provou possuir uma extraordinária [...]”.	I-5º parágrafo/linhas 7-8. Supressão de “uma”: “[...] provou possuir extraordinária [...]”.
6º parágrafo/linhas 15-16: “[...] que [incontestavelmente] posso jurar [...]”.	I-5º parágrafo/linhas 16-17. Supressão: “[...] que posso jurar [...]”.
7º parágrafo/linhas 5-6: “[...] para dar variedade ao seu estribilho cinegráfico.”	I-6º parágrafo/linhas 5-6. Substituição: “[...] pra lhe dar variedade.”
7º parágrafo/15ª linha: “[...] de variações.”	I-6º parágrafo/linhas 15-16: “[...] de variação.”
8º parágrafo/linhas 25-27: “[...] às aparências mais dolorosas mais misteriosas [e] mais inaceitáveis da vida [...]”.	I-7º parágrafo/linhas 27-29. Supressão: “[...] às aparências mais dolorosas mais inaceitáveis da vida [...]”.

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
9º parágrafo/linhas 5-6: “[...] na <i>Pastoral</i> , ele se libertará [...]”.	I-8º parágrafo/linhas 6-7. Supressão do “ele”: “[...] na <i>Pastoral</i> , se libertará [...]”.
9º parágrafo/8ª linha: “[...] para inventar [...]”.	I-8º parágrafo/linhas 8-9: “[...] pra inventar [...]”.
9º parágrafo/linhas 27-28: “[...], mais satírica aliás que humorística, [...]”.	I-8º parágrafo/linhas 30-31. Substituição pelos parêntesis: “[...] (mais satírica aliás que humorística) [...]”.
9º parágrafo/linhas 29-32: “[...] Walt Disney cria uma das suas enormes historietas, tão cheias de [sugestão], tão [musicais por si mesmas a seu modo]”.	I-8º parágrafo/linhas 31-33. Supressão: “[...] Walt Disney cria uma das suas enormes historietas.”
10º parágrafo/linhas 16-22: “O equilíbrio é tão grande, tão genialmente conseguido que mesmo eu que sou o aintivualizador mais violento de música, confesso que Walt Disney, siquer um instante, nessas partes, me fez ‘pensar’ nas músicas que ouvia. Eu apenas... ouvia.”	I-9º parágrafo linhas 17-39. Supressão de “o equilíbrio é tão grande” e do trecho que vai de “que mesmo eu” até “Eu apenas... ouvia.”

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
11º parágrafo/linhas 1-3: “Cabe notar ainda [ilegível] liberdade inteligentíssima com que o grande artista soube se prender à música.”	Trecho suprimido.
11º parágrafo/linhas 3-21: “Em vez de traduzir por formas plásticas irreduzíveis a temática, a melódica das peças que interpretava, ele apenas se deixou suggestionar pelo ambiente psíquico-dinâmico geral delas (tristeza, alegria, calma, violência), pelos ritmos e pelo timbre. Aquele erro grave da <i>Segunda Rapsódia Húngara</i> , em que cada tema era fatalmente traduzido por uma forma plástica só, bolas, riscos, Walt Disney evitou com esplêndida plasticidade. Em vez, na Fuga em Ré Menor, são os temas, são os ritmos e especialmente os timbres é que [levam] à uma deslumbrante cascata de formas luminosas que chegam a tontear a gente, de tamanha riqueza e beleza de invenção.”	Deslocamento: o trecho transcrito ao lado é transferido, em <i>Clima</i> , para o 9º parágrafo, ocupando as linhas 18-39, com as seguintes modificações: supressão do “mas” e substituição de “a uma deslumbrante” por “àquela deslumbrante.”
11º parágrafo/linhas 21-25: “Não tenho teorias. Me limito a reconhecer entusiasticamente que em <i>Fantasia</i> estão alguns dos momentos mais elevados a que a arte do cinema sonoro já atingiu.”	Trecho suprimido.

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
12º parágrafo/linha 1: “Na realização do seu filme, Walt Disney [...]”	I-10º parágrafo/linha 1. Supressão da vírgula e substituição de “filme” por “film”: “Na realização do seu film Walt Disney [...]”.
13º parágrafo/linha 1: “Ora, me parece [...]”.	I-11º parágrafo/1ª linha. Supressão: “Me parece [...]”.
13º parágrafo /linhas 12-17: “[...] sem a menor intenção de ofender Walt Disney que considero um dos maiores artistas contemporâneos nem Stokowsky que admiro sinceramente, apesar dos pesares.”	I-11º parágrafo/linha 13-15. Supressão: “[...] sem a menor intenção de ofender Walt Disney nem Stokowsky.”
13º parágrafo /linhas 24-25: “[...] que levaram ao encomprimento de <i>Fantasia</i> ; foram [...]”.	I-11º parágrafo/linhas 22-24. Mudança de pontuação: “[...] que levaram ao encomprimento de <i>Fantasia</i> . Foram [...]”.
13º parágrafo /linhas 33-35: “[...] para assistir <i>Fantasia</i> [...]”.	I-11º parágrafo/linhas 33-34. Substituição de “para” por “pra”: “[...] pra assistir <i>Fantasia</i> [...]”.

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
13º parágrafo /linhas 46-48: “Convence mais que o disco. Mas, Sr. Mickey Mouse [...]”.	I-11º parágrafo/linhas 46-49. Acréscimo: “Convence mais que o disco, e é a oferta mais coletiva de música que a máquina já realizou. Mas, Sr. Mickey Mouse [...]”.
13º parágrafo /linha-49: “[...] quem trabalhe para ele [...]”.	I-11º parágrafo/linha 50. Substituição: “[...] quem trabalhe pra ele [...]”.
1º parágrafo/linhas 1-3: “[...] <i>Fantasia</i> não é uma obra-prima que se possa aceitar em sua totalidade.”	II-1º parágrafo/linhas 1-3. Substituição: “[...] <i>Fantasia</i> não é uma obra-prima que se possa admirar em sua totalidade.”
1º parágrafo/linhas 3-4: “[...] alguns dos momentos mais admiráveis [...]”.	II-1º parágrafo/linhas 4-5. Substituição: “[...] alguns dos momentos mais esplêndidos [...]”.
2º parágrafo/linhas 5-6: “[...] não só satisfatória, esplêndida [...]”.	II-2º parágrafo/linhas 6-7: “[...] não só satisfatória, admirável [...]”.
2º parágrafo/linhas 8-9: “[...] são de uma riqueza e de uma beleza [...]”.	II-2º parágrafo/linhas 9: “[...] são de uma riqueza e beleza [...]”.
2º parágrafo/linhas 9-11: “Lidando com a arte absolutamente pura, puríssima, da fuga musical [...]”.	II-2º parágrafo/linhas 10-11. Supressão: “Lidando com a arte pura da fuga musical [...]”.

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
2º parágrafo/linhas 20-21: “[...] provocado pelo caixão de defunto andando sozinho [...]”.	II-2º parágrafo/linhas 21-22. Supressão: “[...] provocado pelo caixão andando sozinho [...]”.
2º parágrafo/linha 23: “[...] erupções [...]”.	II-2º parágrafo/linha 24: “[...] erupções [...]”
3º parágrafo/linhas 7-9: “[...] Walt Disney principia aqui, em <i>Fantasia</i> , se aproveitando, [...]”.	II-3º parágrafo/linhas 7-9: “[...] Walt Disney principia aqui, se aproveitando, [...]”.
3º parágrafo/linhas 23-26: “[...] fundem em tal unidade convincente a beleza lírica ao cômico mais <i>cocasse</i> , que estamos [...]”.	II-3º parágrafo/linhas 25-26. Substituição e supressão: “[...] fundem em tal unidade convincente o lirismo ao cômico, que estamos [...]”.

<i>Diário de S. Paulo:</i> <i>“Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
<p>3º parágrafo/linhas 27-51: “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 <i>Dom Quixote</i>, Breughel, o <i>Tristão</i>, a <i>Nau Catarineta</i>, o <i>Moisés</i>? Não será nunca maior, é diferente, é cinema. Tem sua grandeza pessoal. E Walt Disney acaba de provar, nas melhores peças de <i>Fantasia</i>, apenas isto, uma imensidade: que o cinema alcança a mesma imperecível grandeza de um gênio de outra arte qualquer. Provou mais: provou que o cinema é um mundo ainda pouco explorado. Neste sentido, <i>Fantasia</i> 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.”</p>	<p>Trecho suprimido.</p>
<p>4º parágrafo/32ª linha: “[...] sentimento inglês [...]”</p>	<p>4º parágrafo/linhas 34-35. Acréscimo de aspas: “[...] sentimento ‘inglês’ [...]”</p>
<p>5º parágrafo/40ª linha: “É esplêndido.”</p>	<p>II-5º parágrafo/42ª linha. Substituição: “É formidável.”</p>

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
5º parágrafo/linhas 41-44: “[...] quando bate a invernia, e obediente ao ritmo ocidental dos movimentos do olho, o artista faz, da esquerda para a direita, os bichos [...]”.	II-5º parágrafo/linhas 43-44. Supressão: “[...] quando bate a invernia, o artista faz os bichos [...]”.
5º parágrafo/linhas 50-51: “[...] duma tristeza, duma grandeza, duma força magistrais.”	II-5º parágrafo/linhas 50-52. Substituição: “[...] duma tristeza, duma grandeza, duma força impressionantes.”
5º parágrafo/linhas 53-55: “[...] e tudo é o mesmo paroxismo de devastação, causado pelas forças superiores da natureza.”	II-5º parágrafo/linhas 54-55. Supressão: “[...] e tudo é o mesmo paroxismo de devastação.”
5º parágrafo/linhas 57-58: “[...] se terrestre, se divina, [...]”	II-5º parágrafo/linhas 58-59: “[...] si terrestre, si divina [...]”
7º parágrafo/linhas 10-17: “Não sei: gosto muito da dança clássica, mas creio que me será difícil, só mesmo diante de alguma bailarina genial, me esquecer dos elefantes, oh, principalmente esses convincentes elefantes, e hipopótamos, avestruzes, jacarés de Walt Disney...”	Trecho suprimido.
7º parágrafo/linhas 22-23: “[...] antíteses formais [...]”.	II-7º parágrafo/linhas 15-16: “[...] antíteses plásticas [...]”.

<i>Diário de S. Paulo: “Fantasia I”.</i>	<i>Clima</i>
8º parágrafo/linhas 13-15: “[...] à construção dos napoleões. Os vários mitos... [...]”.	II-8º parágrafo/linhas 13-15: “[...] à construção dos napoleões, os vários mitos... [...]”.
8º parágrafo/ 31ª linha: “[...] para obrigar [...]”.	II-8º parágrafo/ 32ª linha: “[...] pra obrigar [...]”.
11º parágrafo/linhas 19-20: “[...] se essa irracionalidade [...]”.	11º parágrafo/linhas 19-20: “[...] si essa irracionalidade [...]”.
12º parágrafo/linhas 36-44: “Creio que em <i>Fantasia</i> , pela pura utilização adequada da luz em movimento e com muito maior variedade de expressão, Walt Disney sobe àquelas mesmas [alturas] [ilegível] de lirismo que conseguira nas cenas [da bicharada] em <i>Branca de Neve</i> , e [ilegível] passagens mais de suas obras.”	Trecho suprimido.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		I-1º parágrafo/1ª linha. Acréscimo de vírgula: “Estou convencido que não, e os [...]”.
I-1º parágrafo/4ª linha. Rasura a grafite. Traço sinuoso em “genial invenção”, indicando inversão.	I-1º parágrafo/2ª linha: “[...] pelo que contém de invenção genial [...]”.	
I-2º parágrafo/5ª linha: “Mas, se o princípio [...]”. Rasura à caneta. Sobre a letra “e”, de “se”, escreve “i”, a grafite.	I-2º parágrafo/3ª linha: “Mas, si o princípio [...]”.	
I-2º parágrafo/6ª linha: “[...] mais que experimentado [...]”. Rasura à caneta. Risca o 2º “e” de “experimentado”. O datiloscrito não incorpora a mudança.		
		I-2º parágrafo/linhas 3-4. Substituição: “[...] a composição do filme [...]”. Em <i>Clima</i> , I-2º parágrafo/7ª linha, escreve-se: “[...] a concepção do filme [...]”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
<p>I-2º parágrafo/linhas 19-21: “Tanto mais que o grande artista, por vários momentos, e aliás com esplêndido poder criador, saiu do seu estilo e dos seus climas psicológicos, para se servir de todas as possibilidades do desenho, até da abstração purista”. Rasuras à caneta. Risca “saiu do” e desenha traço, diante do qual escreve, à margem direita, “por várias vezes abandonou”. Escreve “o” diante de “seu estilo” e risca o “d” em “dos seus”. Risca “para se”, desenha um traço, diante do qual escreve “e se”. Escreve “u” sobre o último “r” de “servir”. Risca “todas as”, traça uma linha e escreve “múltiplas”.</p>	<p>I-2º parágrafo/linhas 8-11: “Tanto mais que o grande artista por vários momentos, e aliás com esplêndido poder criador, abandonou o seu estilo e os seus climas psicológicos, e se serviu de múltiplas possibilidades do desenho, até da abstração purista.”</p>	
<p>I-3º parágrafo/2ª linha. Rasuras à caneta. Risca “arte”, estende um traço e escreve “concepção”, em “[...] como arte [...]”.</p>	<p>I-3º parágrafo/1ª linha: “[...] como concepção [...]”.</p>	
		<p>I- 3º parágrafo/linhas 3-4: “Mussórgsqui”. Em <i>Clima</i>, I-3º parágrafo/linhas 3-4, escreve-se “Mussorgski”.</p>

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
I-3º parágrafo/8ª linha. Rasuras à caneta. Sobre o primeiro “k” de “Stokovski.”, escreve um “c”, risca o segundo e estende um traço até a margem, diante do qual escreve “qu”.	I-3º parágrafo/4ª linha: “Stocóvsqui:”.	I-3º parágrafo/4ª linha. Acréscimo do acento agudo e substituição de ponto final por dois pontos em “Stocóvsqui:”.
		I-4º parágrafo/2ª linha. Substituição de ponto final por dois pontos em “musical-cinematográfico:”. Em <i>Clima</i> , 4º parágrafo/4ª linha, escreve-se “musical-cinematográfico,”.
		I-4º parágrafo/7ª linha. Supressão da vírgula em: “[...] quando Schumann e [...]”]. Em <i>Clima</i> , I-4º parágrafo/15ª linha, escreve-se “[...] quando Schumann, e [...]”].

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
I-4º parágrafo/16ª linha. Rasuras à caneta. Risca o “k” de “Mussorgski” e estende um traço, diante do qual escreve “qu”, à margem.	I-4º parágrafo/8ª linha: “Mussórgsqui”.	I-4º parágrafo/8ª linha. Acréscimo de acento agudo em “Mussórgski”.
I-5º parágrafo/4ª linha. Rasuras à caneta. Escreve “c” sobre o primeiro “k” de “Stokovski”, risca o segundo e estende um traço, diante do qual escreve “qu”.	I-5º parágrafo/2ª linha: “Stocóvsqui”.	I-5º parágrafo/2ª linha. Acréscimo de acento agudo em “Stocóvsqui”.
		I-5º parágrafo/ linhas 3-4. Supressão da vírgula em “[...] musicalidade e [...]”. Em <i>Clima</i> , I-5º parágrafo/ linhas 7-8, escreve-se: “[...] musicalidade, e [...]”.
I-5º parágrafo/linhas 9-10. Rasura à caneta. Risca a frase “[...] e sobre isto falarei adiante [...]”.	I-5º parágrafo/4ª linha: frase omitida.	
		I-5º parágrafo/4ª linha. Acréscimo da vírgula em: “[...] porém, esta [...]”. Em <i>Clima</i> , I-5º parágrafo/10ª linha, escreve-se: “[...] porém esta [...]”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
I-5º parágrafo/20ª linha. Rasuras à caneta. Escreve “c” sobre o primeiro “k” de “Stokovski”, risca o segundo e estende um traço, diante do qual escreve “qu”.	I-5º parágrafo/9ª linha: “Stocóvsqui”.	I-5º parágrafo/9ª linha: Acréscimo de acento agudo em “Stocóvsqui”.
I-5º parágrafo/25ª linha. Rasuras à caneta. Risca “para”, estende um traço até a margem, e diante dele escreve “pra”.	I-5º parágrafo/11ª linha: “pra”.	
		I-6º parágrafo/3ª linha. Inversão: “[...] esforços suficientes [...]”. Em <i>Clima</i> , I-6º parágrafo/3ª linha, escreve-se “[...] suficientes esforços [...]”.
		I-6º parágrafo/6ª linha: “Mussórgsqui”. Em <i>Clima</i> , I-6º parágrafo/13ª linha, escreve-se “Mussorgski”.
		I-6º parágrafo/7ª linha. Substituição: “[...] com possibilidades bastantes [...]”. Em <i>Clima</i> , I-6º parágrafo/15ª linha, escreve-se “[...] com possibilidades suficientes [...]”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		I-7º parágrafo/1ª linha. Acréscimo de vírgula: “Ora, justamente [...]”. Em <i>Clima</i> , I-7º parágrafo/1ª linha, escreve-se: “Ora justamente [...]”.
		I-7º parágrafo/2ª linha. Acréscimo de vírgula: “[...] de Walt Disney, [...]”. Em <i>Clima</i> , I-7º parágrafo/4ª linha, escreve-se: “[...] de Walt Disney [...]”.
I-7º parágrafo/7ª linha. Rasuras à caneta. Risca “[...] interpretações desta [...]”, estende um traço até a margem, diante do qual escreve “solicitações visuais e sugestivas dela.”	I-7º parágrafo/linhas 3-4: “[...] solicitações visuais e sugestivas dela.”	
I-7º parágrafo/9ª linha. Rasuras à caneta. Risca “[...] prodigiosa [...]”, escreve um traço até a margem, diante do qual escreve “alucinante. E pra muitos escandalosa...”.	I-7º parágrafo/linhas 4-5: “A sua liberdade é alucinante. E pra muitos escandalosa...”.	
I-8º parágrafo/4ª linha. Rasura à caneta. Em “Se na Fuga”, escreve “i” sobre o “e”.	I-8º parágrafo/2ª linha: “Si na fuga”.	I-8º parágrafo/2ª linha: “Si na fuga”. “F” por “f”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		I-8º parágrafo/7ª linha. Acréscimo de vírgula em: “[...] pretensões ridículas,[...]” Em <i>Clima</i> , I-8º parágrafo/linhas 14-15, escreve-se: “[...] pretensões ridículas da música [...]”.
I-8º parágrafo/15ª linha: “[...] se isentou de certas pretensões ridículas da música [...]”. Rasuras à caneta. Risca “música”, estende um traço, diante do qual escreve: “não da música exatamente, mas de musicóides vaidosos,”.	I-8º parágrafo/linhas 7-8: “[...] não da música exatamente, mas de musicóides vaidosos,[...]”.	
		I-8º parágrafo/8ª linha: “e de certos”. Em <i>Clima</i> , I-8º parágrafo/15ª linha, escreve-se: “e certos”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		I-8º parágrafo/11ª linha. Substituição: “[...] é o ‘Feiticeiro Aprendiz’, com o rondó [...]”. Em <i>Clima</i> , I-8º parágrafo/linhas 18-19, escreve-se: “[...] é a do ‘Feiticeiro Aprendiz’ com o rondó [...]”.
		I-8º parágrafo/10ª linha. Supressão: “Aqui Walt Disney aceita a linha [...]”. Em <i>Clima</i> , I-8º parágrafo/linhas 19-20, escreve-se: “Aqui Walt Disney aceita apenas a linha [...]”.
I-9º parágrafo/11ª linha. Rasura à caneta. Sublinha “identidade”.	I-9º parágrafo/5ª linha: “ <u>identidade</u> ”.	
I-9º parágrafo/13ª linha. Rasura à caneta. Em “Tschaikowski”, risca todas as letras a partir do primeiro “k”, estende uma linha, diante da qual escreve “covsqui,”.	I-9º parágrafo/6ª linha: “Tschaicóvsqui”	I-9º parágrafo/6ª linha. Acréscimo do acento agudo: “Tschaicóvsqui”

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		I-9º parágrafo/6ª linha: “Dansa das Horas”. Em <i>Clima</i> , I-9º parágrafo/14ª linha, escreve-se: “Dança das Horas”.
I-9º parágrafo/linhas 17-18. Rasura a grafite. Risca “genialmente” em: “O equilíbrio é genialmente conseguido.”	I-9º parágrafo/8ª linha: “O equilíbrio é conseguido”.	
		I-9º parágrafo/10ª linha. Acréscimo de vírgula: “[...] que interpretava, Walt Disney [...]”. Em <i>Clima</i> , I-9º parágrafo/linhas 21-22, escreve-se: “[...] que interpretava Walt Disney [...]”.
		I-10º parágrafo/1ª linha: “[...] seu filme [...]”. Em <i>Clima</i> , I-10º parágrafo/1ª linha, escreve-se: “[...] seu film [...]”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		I-10º parágrafo/ linhas 6-7. Acréscimo de vírgula: “[...] pela sua própria violência, excessivamente condimentada, [...]”. Em <i>Clima</i> , I-10º parágrafo/ linhas 13-14, escreve-se: “[...]” pela sua própria violência excessivamente condimentada, [...]”.
I-10º parágrafo/ 31ª linha. Rasura a grafite. Risca o “g” de “geito” e traça uma linha até a margem, diante da qual escreve “j”.	I-10º parágrafo/14ª linha: “jeito”.	
I-11º parágrafo/3ª linha. Rasuras a grafite. A partir do “n”, risca todas as letras de “minutagem” e desenha um traço, diante do qual escreve “niaturismo”.	I-11º parágrafo/linhas 1- 2: “miniaturismo”.	
I-11º parágrafo/12ª linha. Rasura à caneta. Linha entre as palavras “impostura” e “Digo”, indicando mudança de paragrafação.	11º parágrafo encerra-se em “impostura”. A frase “Digo “impostura sem a menor [...]” inicia o 12º parágrafo.	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
<p>I-11º parágrafo/ 15ª linha: “[...] nem Stokovsky.” Rasuras à caneta. Entre as duas palavras, desenha uma linha e escreve “esse”. Em “Stokovsky”, escreve “c” sobre o primeiro “k”, risca as duas últimas letras, desenha um traço, diante do qual escreve “qui, que hoje está na moda achincalhar”.</p>	<p>I-12º parágrafo/linhas 1-2: “[...] nem êsse Stocóvsqui, que hoje está na moda achincalhar”.</p>	<p>I-12º parágrafo/2ª linha. Acréscimo do acento agudo: “Stocóvsqui”.</p>
		<p>I-12º parágrafo/8ª linha. Supressão: “[...] como Dante ou o Itatiáia.” Em <i>Clima</i>, I-11º parágrafo/linhas 28-29, escreve-se: “[...] como Dante ou... o Itatiaia.”</p>
<p>I-11º parágrafo/linhas 39-40: “[...], artes coletivas por excelência, [...]”. Rasura à caneta. Abre e fecha parêntesis no lugar das vírgulas.</p>	<p>I-12º parágrafo/13ª linha: “[...] (artes coletivas por excelência) [...]”.</p>	
<p>I-11º parágrafo/53ª linha: “Feira de Amostrá!”. Rasuras a grafite. Risca o último “a” de “Amostrá”, desenha uma linha, e escreve “as”, à margem.</p>	<p>I-12º parágrafo/19ª linha: “Feira de Amostras!”.</p>	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		II-2º parágrafo/ 2ª linha. Acréscimo de vírgula: “Walt Disney, porém, [...]”. Em <i>Clima</i> , II-2º parágrafo/4ª linha, escreve-se: “Walt Disney porém, [...]”.
II-2º parágrafo/16ª linha. Rasuras à caneta. Risca os dois “k” em “Kandinski”, desenha um traço e escreve, à margem, “C qui”.	II-2º parágrafo/8ª linha: “Candinsqui”.	
		II-2º parágrafo/ 11ª linha. Supressão da vírgula: “[...] cada rajada das cordas por [...]”. Em <i>Clima</i> , II-2º parágrafo/23ª linha, escreve-se: “[...] cada rajada das cordas, por [...]”.
II- 2º parágrafo/24ª linha: “erupções”. Rasuras à caneta. Risca o “r”, traça uma linha que estende até a margem, diante da qual escreve “rr”.	II-2º parágrafo/11ª linha: “irrupções”.	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
II-3º parágrafo/linhas 2-3: “Tschaikowski”. Rasuras à caneta. Escreve “c” sobre o primeiro “k”. Risca “wski” e escreve “vsqui”, à margem.	II-3º parágrafo/1ª linha: “Tschaicóvsqui”.	II-3º parágrafo/1ª linha. Acréscimo do acento agudo: “Tschaicóvsqui”.
		II-3º parágrafo/1ª linha: [...] é melhor [...]”. Em <i>Clima</i> , II-3º parágrafo/9ª linha, escreve-se: “[...] é melhor [...]”.
		II-3º parágrafo/7ª linha. Acréscimo do acento agudo: “cinematográfica mente”. Em <i>Clima</i> , II-3º parágrafo/linhas 15-16, escreve-se: “cinematografica mente”.
II-3º parágrafo/linhas 21-22. Rasura a grafite. Risca a frase “[...] já salientado por Guilherme de Almeida, [...]”.	Frase suprimida no datiloscrito.	
II-4º parágrafo/3ª linha. Rasura à caneta. Risca “a pesar” e escreve “apesar”.	II-4º parágrafo/2ª linha: “apesar”.	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
II-4º parágrafo/linhas 17-18. Rasura à caneta. Escreve “c” no 1º “k” de “Tchaikowski”, risca “wski”, traça uma linha, diante da qual escreve “vsqui”. Risca o acento de exclamação após “coitado”, e substitui por vírgula.	II-4º parágrafo/8ª linha: “[...] não de Tchaicóvsqui, coitado,”.	II-4º parágrafo/8ª linha. Acréscimo de acento agudo: “Tchaicóvsqui”.
II-4º parágrafo/24ª linha. Rasura à caneta. Em “[...] de imagens, de toda espécie [...]”, risca a vírgula.	II-4º parágrafo /11ª linha: “[...] de imagens de toda espécie [...]”.	
II-4º parágrafo /25ª linha. Rasura à caneta. Em “[...] para nosso deslumbramento [...]”, escreve “o” entre as palavras.	II-4º parágrafo /12ª linha: “[...] para o nosso deslumbramento [...]”.	
II-4º parágrafo /linhas 28-29. Rasura à caneta. Coloca aspas na palavra “estilo”.	II-4º parágrafo /13ª linha: ““estilo””.	
II-4º parágrafo/31ª linha. Rasura à caneta. Em “alma delicada e lírica. é aquela [...]”, marca o ponto final após “lírica” com um x. Substitui a minúscula “é” por “É”.	II-4º parágrafo /14ª linha: “[...] delicada e lírica. É aquela [...]”.	
II-4º parágrafo/linhas 33-34. Rasura a grafite. Em “[...] a natureza livre do homem [...]” risca “livre do homem”, desenha um traço, diante do qual, escreve à margem, “sem homem,”.	II-4º parágrafo /15ª linha: “[...] a natureza sem homem, [...]”.	
II-5º parágrafo /8ª linha. Rasura à caneta. Em “Stravinski”, risca o “k”, traça uma linha e escreve “qu”, à margem.	II-5º parágrafo /4ª linha: “Stravinsqui”.	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
II-5º parágrafo /10ª linha. Rasura a grafite. Risca o “n” em “espinquer”.	II-5º parágrafo/5ª linha: “espíquer”.	
		II-5º parágrafo/ linha 9: “[...] o melhor [...]”. Em <i>Clima</i> , II-5º parágrafo/linhas 19-20, escreve-se: “[...] o melhor [...]”.
II-5º parágrafo /27ª linha. Rasura à caneta. Traço sinuoso em “grandes momentos”.	II-5º parágrafo /13ª linha: “momentos grandes”.	
		II-5º parágrafo /14ª linha: “[...] bichos acossados pelo frio.” Em <i>Clima</i> , II-5º parágrafo /29ª linha, vírgula após “bichos”.
II-5º parágrafo/34ª linha. Rasura a grafite. Em “[...] auscultando no ar [...]”, risca o “n” de “no”. Escreve “x”, à margem.	II-5º parágrafo /16ª linha: “[...] auscultando o ar [...]”.	
II-5º parágrafo/39ª linha. Rasura à caneta. Em “[...] o trágico da cena. é na luta [...]”, marca com um “x” o ponto final. Substitui a minúscula “e” por “E”.	II-5º parágrafo/18ª linha: “[...] o trágico da cena. É na luta [...]”.	
II-5º parágrafo /43ª linha. Rasura à caneta. Em “E logo em seguida [...]”, risca o “E” e substitui o “l” de “logo” por “l” maiúsculo.	II- 5º parágrafo/ 20ª linha: “Logo em seguida.”	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
II-5º parágrafo/44ª linha. Rasura a grafite. Em “[...] o artista faz os bichos”, desenha traço diante de “o” e escreve “e” à margem.	II-5º parágrafo/ linha 21-22: “[...] e o artista [...]”.	
		II-5º parágrafo/24ª linha: “[...] nem melhor [...]”. Em <i>Clima</i> , II-5º parágrafo/50ª linha, escreve-se “melhor”.
II-6º parágrafo /4ª linha. Rasura à caneta. Risca “geniais”, em “criações geniais”, desenha um traço e escreve “esplêndidas”.	II-6º parágrafo /2ª linha: “criações esplêndidas”.	
		II-7º parágrafo/1ª linha: ““Dansa das Horas””. Em <i>Clima</i> , II-8º parágrafo/linhas 1-2, escreve-se ““Dança das Horas””.
II-7º parágrafo /15ª linha. Rasura a grafite. Risca “genial” em “[...] o genial desenhista [...]”.	II-7º parágrafo /7ª linha. Supressão: “[...] o desenhista [...]”.	
		II-7º parágrafo /8ª linha: “[...] efeitos cinemáticos.” Em <i>Clima</i> , II-7º parágrafo /linhas 17-18, escreve-se “[...] efeitos cinemáticos...”

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
II-8º parágrafo/8ª linha. Rasura a grafite. À margem, risco horizontal, seguido de “x”.		
		II-8º parágrafo /6ª linha. Supressão da vírgula em “E desesperadora talvez...”. Em <i>Clima</i> , II-8º parágrafo/linhas 12-13, escreve-se “E desesperadora, talvez...”.
		II-8º parágrafo /11ª linha. Supressão da vírgula em “Ou diz a seu modo, [...]”. Em <i>Clima</i> , II-8º parágrafo/ 24º linha, escreve- se “Ou diz, a seu modo, [...]”.
II-10º parágrafo/19ª linha. Rasura à caneta. Circunflexo em “desse”.	II-10º parágrafo/9ª linha: “[...] dêsse [...]”.	
II-11º parágrafo/12ª linha. Rasura à caneta. Circunflexo em “estes”.	II-11º parágrafo /6ª linha: “[...] e êstes guardam [...]”.	
		II-11º parágrafo/ 7ª linha. Substituição: “[...] irracionalidade insensível dos sêres humanos [...]”. Em <i>Clima</i> , II-11º parágrafo/ linhas 9- 10, escreve-se: “[...] irracionalidade insensível da humanidade [...]”.

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
		II-11º parágrafo/ 10ª linha. Supressão de vírgula: “Em vez ela [...]”. Em <i>Clima</i> , II-11º parágrafo/ 15ª linha, escreve-se: “Em vez, ela [...]”.
Rasura à caneta. II- Entre o 11º e o 12º parágrafos, traça uma linha e escreve no rodapé da página: “Continuar aqui a página manuscrita”, circulando a frase.	II- Inserção do trecho que vai de “Aliás um dos detratores [...]” até “[...] E moral...”, acrescentando novo parágrafo ao texto.	
II-12º parágrafo/3ª linha. Rasura à caneta. Traço sinuoso em “pura fantasia,”.	II- 13º parágrafo/ linhas 1-2: “fantasia pura ”.	
II-12º parágrafo /10ª linha. Rasura a grafite. Traço sinuoso, a grafite, em “eterna lei!”.	II-13º parágrafo/5ª linha: “lei eterna!”.	
II-12º parágrafo/22ª linha. Rasuras à caneta. Em “[...] é a melhor lição de ‘Fantasia’ [...]”, escreve “i” sobre o “e” de “melhor”. Após “lição”, desenha um traço e escreve “artesanal”, à margem.	II-13º parágrafo/10ª linhas 10-11: “[...] a melhor lição artesanal de ‘Fantasia’ [...]”.	

<i>Clima</i>	Datiloscrito: trechos que incorporam alterações indicadas pelas anotações em <i>Clima</i>.	Datiloscrito: alterações independentes das anotações em <i>Clima</i>.
II-13º parágrafo/2ª linha. Rasura à cnetá. Em “Obra”, escreve “o” sobre “O”.	II-14º parágrafo/1ª linha: “[...] uma obra [...]”.	
II-13º parágrafo/4ª linha. Rasura a grafite. Traço sinuoso em “diferentes peças”.	II-14º parágrafo/2ª linha: “[...] peças diferentes.”	

Nota da pesquisa: O datiloscrito apresenta as seguintes rasuras, a grafite: a numeração “I” na primeira página; em I-1º parágrafo/1ª linha, a palavra “Fantasia” sublinhada por traços duplos; em I-4º parágrafo/1ª linha, há o acréscimo da vírgula em “[...] uma peça da outra, [...]”; e em I-5º parágrafo/8ª linha, há o acréscimo de “de” entre “quarteto” e “Malipiero” em “o quarteto Malipiero.”; em I-11º parágrafo/linhas 2-3, colocação da vírgula em “[...] sua forma de suíte, [...]”; I-12º parágrafo/17ª linha, marca de inserção em “[...] é a oferta [...]”; em II-3º parágrafo/9ª linha, colocação de vírgula após “criador”; II-5º parágrafo/4ª linha, colocação de vírgula após “concepção”.

Anexo 7

Documentos de processo relacionados ao
artigo 'Arte Inglesa'

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. Primeira versão datiloscrita: rasuras a grafite e lápis vermelho, à caneta preta e tinta de máquina. Páginas 5, 10 (frente), 10 (verso, com trecho escrito a grafite e sua transcrição), 15, 16 e 17.

ainda os viajantes comerciais e colonizadores de ^{James F.} em seguida, a arte inglesa já se definia por uma das suas mais ^{cardeas} características. A

^{que} Frequentemente influenciada pos elementos estranhos, recebendo ^{const} ^{mitos, axes} as suas orientações e motivos do continente ^{da China,} a arte inglesa ^{nunca se tornou propriamente} ~~jamais se manifestou~~ cosmopolita. A sua pintura, de tão ^{gru} ~~gru~~ grande reflexo nacional, quando não deriva de Holbein, deriva de Van Dick. A

suas música ora escolhe Haendel, ora o madrigalismo itálico, ora Canbert, onde se inspirar. Os seus ornatos em terracota lhe vêm de Giovanni da M Majano, ~~do Torrigiano e Inigo Jones~~ ~~marcha nos passos da Palladia~~ ~~em que fomos arquitetas~~. Porém, nessa escolha discrecionaria de inspirações, não só a Inglaterra imprime a sua vitalidade etnica tão impressiva ^{19,} como escapa do cosmopolitismo. Londres será talvez a menos cosmopolita das grandes capitais do mundo... Também assim a arte inglesa, mesmo em nossos dias, jamias apresentará o cosmopolitismo da pintura francesa nem da música italiana nem da arquitetura ibérica ^{ou} de todas as

^{tanto dos romanos do passado como dos} artes ^{norte-americanos ou argentinos} ~~norte-americanos ou argentinos~~. E si um mesmo inglês, levado pela

ausência de gênios na Inglaterra puritana e capitalista dos tempos modernos, nos afirma que os Ingleses não têm a menor especie de gosto artístico, nenhuma defeza milhor, ~~nenhuma explicação milhor~~ do sentido inglês da arte, do que essa ^{pirme} ~~feita~~ repulsa ao cosmopolitismo. A Inglaterra sabe escolher. ^{ra} ~~ra~~ ^{ra sabe escolher.} ~~ra sabe escolher.~~ ^{8 nos poucas vezes que viramos como com stonous.} ~~8 nos poucas vezes que viramos como com stonous.~~ ^{Pre-romanticos o decabre é completo.} ~~Pre-romanticos o decabre é completo.~~

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 têm genios nas artes. Os tres grandes países pequenos e viajeiros ^{da Europa} ~~da Europa~~ apresentam essa similitude de ^{contingencia} ~~contingencia~~ nacional... Jamais se exprimirão em todas as artes com a mesma universalidade de grandeza. Si procuramos na música um gênio português, na literatura um gênio holandês, na arquitetura um gênio inglês que se equiparem a Camões, a Rembrandt ou ~~Shakespeare~~ Shakespeare, será imodestia ~~nacionalista~~ lembrar um nome qualquer. A Inglaterra também nos ^{cede} ~~cede~~ ^{cede} ~~cede~~ Byron, Shelley, Dickens, Bacon e cem outros nas ^{artes} ~~suas manifestações~~ da palavra. Talvez propor ao lado deles e dêsse gigantesco Shakespeare, mesmo o puro William Byrd e talvez Purcell e ainda Gainsborough ou mais acertadamente Constable, e muito menos sir Christoph Wren, Inigo Jones e esse ainda vivo ^{Charles} ~~Charles~~ Chaplin, seja fazer papel bastardo de ^{apologista} ~~apologista~~ mais que de exegeta. E me

^{mauex} ~~mauex~~ prefiro na familiaridade dos sons do piano, às celebrações totalitárias

O seu gosto na arquitetura, deve ser das formas e das mais modernas, romanas, italianas, holandesas

(Um instinto arraigado da paciência usaria transferida
da agulha para a pena para guisar todas as artes. Não
são apenas as artes menores que demonstram esse
mimetismo nato. Ele atinge a esculpta arquitectura
na tredda ^{de} tetos, nos raios curvos do Perpendicular,
nas pintarias, herdadas de madeira de Speke
Hall, de Parham Hall, da Staple Inn. E aí en-
ferda os menos o virginal de Byrd que o cravo de Cou-
perin vai para a pintura incluindo os maiores emina-
taristas do mundo. Vai para a fardinação ^{de} e afere
do por recitar o fardinar ^{de} e a fardinação ^{de}. E
vai resurgir extranhamente nessa prodigiosa inven-
ção do detalhe, que faz mesmo dos painéis ^{de} gran-
des painéis mais ^{de} Charles Chifflet um
rendilhado itinerante ^{de} de simboles, chegando a lhes
empregar a fôrça preparatória de lição. Como em
City Riplets, ^{de} The Great Dictator.)

← e especialmente

characteristic

simbolismo

colossal

afirmação

consequência

simbolismo

esquemas de arte

esquemas de arte

Transcrição do trecho autógrafo, no verso da página 10

(Que instinto arraigado [d]a paciência caseira transborda/
da agulha feminina para quase todas as artes. Não/
são apenas as artes menores que demonstram esse/
miniaturismo inato. Ele atinge a ~~escultura~~ arquitetura/
dos
na renda [øs] tetos, nos vãos enormes do Perpendicu-/
lar, nas frontarias bordadas de madeira de Speke/
Hall, de Bramhall Hall, da Staple Inn. E si es-/
perdiça menos o virginal de Byrd que o cravo de Cou-/
perin, vai para a pintura criando os maiores minia-/
turistas do mundo. Vai para a jardinagem se esforçan-/
do por recriar os jardins em miniatura chineses. E/
vai ressurgir estranhamente nessa prodigiosa inven-/
ção do detalhe, que faz mesmo dos ~~paineis~~ ma gran-/
des painéis mais dramaticos de Charles Chaplin um/
rendilhado itinerante de símbolos, chegando a lhes/
enfraquecer a força pragmática da lição. Como em/
ou no
City Lights, no em The Great Dictator.)/
e especialmente

por detrás do humorista persiste sempre o grande pintor e desenhista magistral da Rapariga dos Camarões a dos Retratos dos Oráculos.

na música, com sua ausência natural de ~~significação compreensível~~ ~~consciência~~ é menos própria ao humorismo. Ainda Assim mesmo (na época contemporânea) ~~nao~~

são raras ⁴ alem da manifestação bem nacional da opereta inglesa, criada ^{da personalidade de um Sullivan bem} ra dessa ^{manifestação} (desagradavelmente insatisfatória ^{aos não-ingleses} de um Sullivan

(?) os humoristas musicais. Eugenio Goossens nos deu um bom exemplo dis ^{como} Arnold Bax em Vodka Shop e Whirligig. so no Caleidoscópico, e em Lord Berners, Lord Gerald Tyrwhitt Berners, a

Inglaterra produziu talvez o unico humorista musical que nunca tenha existido. ~~E especialmente~~ ^{No} piano mais íntimo ^{que} Lord Berners produziu o milho das suas caricaturas e parodias. As admiráveis Velses Bourgeois, os Fragments Psychologiques, a Chinoiserie (ainda a China...) e a deliciosa Fantasia Espanhola (estão dentro do mais fino espírito inglês). ^{nao se retrata a vida} complacencia bem-nascida e bem-humorada com as formas populares da vida.

^{Tambem} ~~mas~~ estava reservado à Inglaterra esse lustre grande de nos propor o gênio artístico talvez mais contemporâneo da época atual, Charles Chaplin. Arte do futuro? Talvez antes arte de decadência... Mas apesar de este seu aspeto bem representativo da coletividade inglesa do século, ^{transborda} como todo gênio, Carlito ~~ultrapasa~~ humanamente dos caracteres de sua terra de nascença. Ele percebeu como ninguem a funcionalidade artística do cinema, a sua funcionalidade interessada: ^{Ainda} aí ^{ele} é bem inglês, é bem dessa Inglaterra que jamais pode abandonar, nas suas artes, o assunto conciente e se deliciar hedonisticamente na exclusiva pesquisa estética. ~~mas não se atreve a denunciar a importância~~ ~~de suas obras grandes~~. Porem, apesar do significado das suas obras grandes, Carlito ainda é o riso, ainda é a gargalhada, ainda é o passado porque em geral os que apontam o futuro não sabem rir.

Si ^{ele} compreendeu melhor do que ninguem a eficiência coletiva e popular, moderníssima do cinema, si ^{ele} soube como ninguem delimitar e oferecer verdades elementares ^{mas} de côres simples que podem tingir as multidões, Carlito persegue essas verdades ^{mais} pela assuada ^{mas} que pela ^{revolta} ~~destruidora~~ ^{destruidora} se moral e social da existência, deixando os corações gosados, na inatividade de uma ^{recusa} cumprida, quando as recusas ainda estão por se cumprir. E como prova final do seu ~~sentido~~ ^{sentido} decadente, Carlito acaba o painel grandioso do Ditador, ~~no~~ defendendo a democracia num discurso de lugares-comuns que tem todos os aspetos de um canção. E a derradeira visão do seu filme é ainda uma visão do lar ^{Talvez quem queria o seu} Carlito defendeu ^{fai}

...hedonismo...
...transborda...
...destruidora...
...recusa...
...sentido...
...lar...

dir com ~~o~~ supremacia universalmente reconhecida o cinema inglês. Apesar de um mestre como Alfred Hitchcock e o movimento vaidoso de Wardour Street, não é possível atribuir ao cinema inglês a importância do cinema russo ou da cosmopolitíssima Hollywood. Mas o cinema inglês deu uma contribuição que não sofre confronto, quando ~~o~~ racionalismo ingênito da raça, criou o movimento "neo-realista" do filme documental. Embora criado por um escocês, John Grierson, o movimento da G. P. O. e ~~de~~ ^{como Buchanan,} que dele se destacaram, é tipicamente inglês. Muito embora a ideologia trabalhista lhes tenha inspirado alguns dos seus mais interessantes documentários, como Song of Ceylon e Coal-Face, e lhes dirija o sentido social permanente de seus filmes, também por quase todos eles, em Night Mail, em Drifters, The Voice of Britain, Grierson e seus companheiros nos contam essa satisfação da ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês.

E eu contei que um músico também pretendeu descrever a paisagem de Egdon Heath. Essa é outra desinência ~~o~~ racionalista com que a arte inglesa gosta de estar conciente e se apega tanto ao assunto inteligível: o seu descritivismo musical. Muito se tem repetido, mais com afirmações do que provas que foram os Ingleses nos tempos modernos os que inventaram a música descritiva instrumental. O certo é que os virginialistas de Elizabeth se dedicaram especialmente ao gênero descritivo, demonstrando nele uma faculdade rara de invenção sugestiva. E é também certo que Munday a descrever uma tempestade pela música.

E se pulando sobre os séculos em que a música brigou com os Ingleses, olhamos a importante renascimento da atualidade, um ~~o~~ recenseamento por alto, nos prova o quanto o Inglês não abandonou ~~o~~ suas exigências inatas de compreensão lógica. Embora haja também alguma excelente música pura, o que predomina é o descritivismo, o programa, a exigência do assunto intelectualizador. É o mesmo Gustav Holst com os já clássicos Planetas, Vaughan Williams com a Sea Symphony, Ireland ~~no~~ ^{e vem mais uma} piano com as London Pieces, o Fire of Spring, Dança das Bruxas de Lawrence e a Mêlée Fantastique de Arthur Bliss, e esse afinal das contas bem típico Cyril Scott, universalmente executado ao cair da tarde, o que prometeu mais e deu menos, presença constante de uma genialidade por completo inexistente... Mas, voltando ao bom caminho, ainda encontro Josef Holbrooke com seus ataques ao tabernáculo mesmo da música pura, o quarteto e se inspirando em Byron ou no Pickwick Club pra compor os seus.

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. Segunda versão datiloscrita: rasuras a lápis preto e vermelho, à caneta preta e tinta de máquina. Páginas 5, 11-12, 16, 19.

subtis características. Frequentemente influenciada por elementos estranhos, recebendo muitas vezes as suas orientações e motivos do continente e... da China, a arte inglesa nunca se tornou o que se entende exatamente por cosmopolita. Nem mesmo na arquitetura, apesar das formas e das mãos operárias francesas, holandesas, italianas que importava. A sua pintura, de tão fundo reflexo nacional, quando não deriva de Holbein, se dirige por Van Dick. A sua música ora escolhe Haendel, ora o madrigalismo itálico, ora mesmo Cambert, onde se inspira. Os seus ornatos de terracota lhe são ensinados por Giovanni da Majano ou pelo Torrigiano. Porém nessa escolha discrecional de origens, não só a Inglaterra ^(exóticas) ~~recusa~~ a sua vitalidade étnica tão impressiva, como recusa ^(cumprir) a líquida substância do cosmopolitismo. Londres será talvez a menos cosmopolita das grandes capitais do mundo... Também assim a arte inglesa, mesmo no sec. XIX, seu século mais infeliz, jamais apresentará o cosmopolitismo da pintura francesa, nem da música italiana ou da arquitetura ibérica, nem de todas as artes tanto dos Romanos do passado como dos Norte-americanos ou ~~Argentinos~~ ^{atuais}. E si um mesmo Inglês, levado pela ausência de gênios na Inglaterra puritana e capitalista dos tempos modernos, nos afirma que os patriotas dele não têm o menor gosto artístico, nenhuma explicação melhor do sentido inglês da arte, do que essa firme repugnância pelo cosmopolitismo. A Inglaterra sabe escolher. E nas vezes que não soube escolher, como ~~X~~ ^(e com Mendelssohn) com os Pre-rafaelistas, o navio fez água.

Pois é verdade: feita e perfeita a Inglaterra com Henrique VIII e Elizabeth, ~~a Inglaterra não produzirá mais gênios nestas artes. Os tres grandes países~~ ^{ela pouco produzirá gênios universais nas artes, musicais ou plásticas.} ~~pequenos e~~ ~~viageiros da Europa se irmanam nessa contingência nacional, jamais se expressando em todas as artes com a mesma universalidade de grandeza. Si procuramos na música um gênio português, na literatura um gênio holandês,~~ ^{que se equipare a Camões e a Rembrandt,} ~~será~~ ^{importante} ~~lembrar~~ ^{(um} nome qualquer. A Inglaterra também nos ^{talvez com} ~~propor~~ ^{Dr. Parry} ao lado deles e do gigantesco Shakespeare, mesmo o puro William Byrd e talvez Purcell, e ainda Gainsborough ou mais acertadamente Constable, bem menos um Inigo Jones, a que só o futuro poderá juntar o nome de Charles Chaplin, ^{Talvez} seja fazer papel bastardo de apologista, ^{e não de} ~~estudioso~~ ^{estudioso, que ainda não sabe onde que vai parar.} ^{est.} ~~exegese.~~ ^{As fontes é que não descobrindo onde que vai parar.}

11
familiarmente

da sua carvoaria principiou fazendo música de conjunto tão habil que mesmo nobres, o conde de Sunderland, o conde de Oxford, frequentavam, *a sala modesta do operário* mais a arte do *capitão*, dentro da maior beleza, esteve tão comodamente esquecida da realização espetacular da beleza, como com êsses quatro In-
ignorando gleses *esquecidos* que havia público.

Tambem deriva *de* do instinto familiar inglês a manifestação mais típica da *arte* pintura *de* que a arte do retrato em nenhum país se expandiu mais que na Inglaterra. A grande pintura inglesa como que se restringe ao retrato. Mas será preciso fixar bem a natureza familiar do retratismo inglês, para entender a *genialidade* de Gainsborough e mesmo de Sir Joshua Reynolds. Por certo eles não serão maiores retratistas que um Velasquez, um Ticiano, ou *Goya ou Rembrandt*. Mas ao passo que os grandes pintores do continente cuidavam em dar o caracter humano dos seus personagens, os retratistas ingleses, sobretudo depois da lição de Van Dick, nacionalmente reveladora, não viram na arte do retrato, *senão* o sentido do sangue e da tradição familiar. Pintaram vivos com intenção da galeria de antepassados. D'aí o ar longinquo e bastante factício dessas donas belas, sempre novas, de pele ainda inegalavel. D'aí os senhores de uma feiúra sizuda, sóbrios, *dignos* e morais por fora. E d'aí êsse gênero tipicamente inglês que, em opposição aos conjuntos mais democráticos das corporações flamengas, nos deu a "conversation piece", a família reunida parolando *num* ao recesso do lar.

Como não lembrar o sentido "heráldico" artístico para Charles Strickland dar à cama
Todo o retratismo inglês toma assim um como que também sentido heráldico. Esses retratos de estilo funcionam como braços. Foi também ainda êsse mesmo sentido heráldico de retrato que fez dos pintores ingleses os mais perfeitos, os incomparaveis miniaturistas do mundo. O desejo de parecnça não se perde nunca num Hilliard, num Peter Oliver, em John Smart, em Cosway, Samuel Cooper e tantos outros. Mas si eles se avantejam aos miniaturistas do continente, é sempre por aquela ciência *pacífica* do detalhe e da minuciosidade, das medievas bordadeiras inglesas, bordando já agora no marfim colonial essas pequenezas de ostentar na veste. Cada qual traz consigo o seu braço familiar e seu filho ou mãe ou cônjuge, filigranadamente miniaturados. *Tanto o braço como a miniatura participam do mesmo "heraldismo" familiar.*
(que instinto arraigado da paciência caseira transborda da agulha feminina para quase todas as artes... Não são apenas as artes menores que demonstram êsse miniaturismo *ipato*. Ele atinge a propria arquitetura

Para tradição e suavit de forma Rembrandt o omniútil da sua grandiosidade de far-lê... o omniútil da sua grandiosidade.

impedimento em atuar a fotografia.
na renda dos tetos e dos vãos enormes nas frontarias bordadas de madei-
ra de Speke Hall, de Bramhall Hall, da Staple Inn. E se desperdiça menos o
virginal de ~~que~~ ^{Giles Tannaby} que o cravo ^{dos} de Couperin, ^{de} se instala na pintura, criando
os maiores miniaturistas do mundo. Vai para a jardinagem que toda se por-
tilha ^{em} fábricas do brinquedinho chinês. Aliás, estou imaginando si o
humour não derivará também de um como que miniaturismo moral... ^{(com efeito, em razão esse} ^{detalhes, de detalhes)} ^(um aspecto) ^{(res-}
surgir estranhamente nesse alucinante rodameinho de detalhes, que trans-
muda mesmo os mais dramáticos painéis de Charles Chaplin num rendilha-
do itinerante de símbolos, chegando a lhes enfraquecer a força pragmáti-
ca da lição. Como em City Lights ou no Great Dictator.)

Só talvez nas ^{figuras} ~~retratos~~ de criança esse conceito heráldico do re-
trato inglês se abrande, em proveito de uma graça mais natural. São joias
maravilhosas de frescor, de carícia essa Idade da Inocência de Reynolds,
esse Blue Boy, essa Pinkie de Lawrence, e todo esse jardim da infância
de Romney e de Hoppner. Pintava os seus filhos ao natural, que eram ain-
da animaisinhos, não eram "gente". Mas da Duquesa de Devonshire, da con-
dessa de Harrington, de Lord Heathfield, de Lord Newton, de Mistress Ro-
binson, de Mistress Siddons, de Lady Ward, de Sir John Sinclair os retra-
tos de fatura magnífica estatelam o aspeto braço. "A shy grace, a res-
traint, and we must admit a certain amateurishness", reconhece Sir Ken-
neth Clark. Amadorismo do retratista ou do retratado? Em sua catilindr-
ria, Herbert Read lembra a concepção inglesa do gentleman, "one whose
clothes you do not remember"... O ideal é ter a noção intimista do ser,
do lugar social de sua família, vivendo fechadamente a vida mais viva
que seja, mas sem dar aos outros o espetáculo das fragilidades humanas.
Este espetáculo estará melhor em nosso grande Shakespeare, em nossos
poetas sublimes, nossos romancistas. Este é o melhor sentido dos retra-
tistas ingleses, tão insistentes até em nossos dias. É na representa-
ção desse conceito da vida e do homem nacionais que Gainsborough como
Reynolds se contam entre os maiores retratistas do mundo.

Ainda existe uma outra curiosa desinência familiar na pintura in-
glesa, a legião incoável dos animalistas. É certo que esteticamente um
Stubbs, um George Morland apenas se distinguem da mediocridade. Nenhum
Fisanello, nenhum Paul Potter ou Barye. E o rei dessa legião de animalis-
tas será sempre Sir Edwin Landseer, de que os Ingleses sempre gostam
quando não se querem conhecedores e críticos. Esse é o Greuze do anima-

3

com efeito, em razão esse
detalhes, de detalhes
(um aspecto)
(res-

Também estava reservado à Inglaterra esse lustre grande de nos pro-
 pôr o gênio artístico talvez mais atual da época nossa, Charles Chaplin.
 Arte do futuro? Talvez antes, arte de decadência... Mas apesar d'êste seu
 aspeto bem representativo da coletividade inglesa do século, Carlito trans-
 borda humanamente dos ^{caractêres} ~~condições~~ de sua terra de nascença. Ele percebeu
 como ninguém a funcionalidade artística do cinema, a sua funcionalidade
 popular. Ainda aí é bem dessa Inglaterra ^{que} ~~que~~ jamais pode abandonar,
 nas suas artes, o assunto concientizado, para se deliciar hedonisticamen-
 te na exclusiva pesquisa estética. (E não é atôa que foi um Inglês quem
 denunciou a impermeabilidade humana do "hedonismo"...). Porém, apesar do
 significado social das suas obras grandes, Carlito ainda é o riso, ainda
 é a gargalhada, ainda é o passado, porque no geral os que apontam o futu-
 ro não sabem rir.

Si éle compreendeu com ninguém a eficiência coletiva, atualíssima,
 do cinema, si soube como rastos delimitar e oferecer verdades elementa-
 res, cujas côres simples são mais aptas a tingir as multidões, Carlito
 persêgue essas verdades mais pela assuada que pela crítica destruidora,
 deixando os corações gosados, na inatividade da recusa cumprida. Quando
 em verdade as recusas inda estão por se cumprir. E, como prova final do
 seu sentido decadente, Carlito acaba o painel grandioso do Grande Ditador,
 defendendo a democracia num discurso que tem todos os aspetos do pane-
 gírico. Talvez sem querer, o que Carlito defendeu mas foi uma Inglaterra
 ainda vitoriana. E não é possível imaginar que a própria Inglaterra, sem-
 pre, em seu conservadorismo, tão flexível às realidades do mundo, volte no
 futuro a êsse passado que Carlito defendeu.

Venho insistindo sobre o apêgo da arte inglesa à inteligência con-
 ciente. Essa é ainda uma das expressões mais características do Inglês,
 que deixa quase exclusivamente as artes da palavra para a válvula da e-
 vasão. Prático, muito amigo ^{da} sua inteligência lógica, achando indispensá-
 vel que as coisas se sustentem por si mesmas, ^(bem acabadas) compreensíveis e uteis, as
 artes provam bem essa atitude ^{do Inglês} ~~inglês~~ diante da vida. Essa não é a esté-
 tica mesma da poltrona Mapple? Não é a estética mesma de Sheraton, em
 pleno e dispersivo barroquismo setecentista, montando a ideia primeira
 de economizar espaço com seus móveis mecânicos que reuniam várias uti-
 lidades num móvel só?

É sintomático que Ronciman Terry não colocar o compositor William

artes plásticas, vive do assunto, é um grafismo, um hieroglifo, ^{uma} sucedâneo ~~plástico~~ da palavra. E agora vejo que falando do humour, ^{que} esqueci de citar Edward Lear, uma das expressões mais essenciais, mais típicas de humorismo inglês. Pois Lear ^{usou} ~~usou~~ tanto o desenho como a palavra, mantendo ambos com irreprimível anglicismo, um dos maiores mestres do livro infantil. Assim como Whistler em algumas das Cenas do Tamisa, as águas fortes milhoreas de Seymour-Haden revelam a paisagem inglesa, por assim dizer, na intimidade. Na atração encantadora das suas manchas negras nucleando a distribuição do branco e preto na prancha, ele é mestre em segregar o que a paisagem tem de mais humano, mestre dessas terras de ninguém, tão semelhantes neste e ~~o~~ outro país. Em certas gravuras dele, pra mim as melhores, si não entram casas, um Russo ^{como} ~~como~~ um Brasileiro sentirão o longínquo pelas suas terras rústicas. E não quero esquecer aqui um músico, Gustav Holst, também pretendendo contar essas terras de todos pela música, escolhendo o lugar de Egdon Heath, que Thomas Hardy reconheceu se assemelhar à ^{photon} natureza humana.

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. Apesar de um Alfred Hitchcock e do movimento ambicioso de Wardour Street, não é possível atribuir ao cinema inglês a importância por exemplo do cinema russo ou da cosmopolita Hollywood. Mas quando ^{se aconselhou com e} ~~se aconselhou com e~~ ^{o movimento} ~~o movimento~~ racionalista ^o ~~o~~ ingênito da raga, o Inglês criou o movimento "neo-realista" de filme documental, numa obra que não sofre confronto, embora iniciado ^{o movimento} ~~o movimento~~ por um escocês, John Grierson, a criação da G.P.O. e dos que dela se destacaram como Buchanan, é profundamente inglesa. E si a ideologia trabalhista lhe inspirou alguns dos seus mais impressionantes documentários, Song of Ceylon, Coal-Face, e ~~etc~~ dirige o sentido social permanente dos seus filmes, também por quase todos eles, em Night Mail, ~~em~~ Drifters, ~~em~~ The Voice of Britain e muitos outros, Grierson e a sua escola nos contam essa satisfação da ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês.

Outra desinência racionalista em que a arte inglesa gosta de estar bem conciente e se apega tanto ao assunto inteligível é o seu descritivismo musical. Muito se tem repetido que foram os Ingleses a inventar a música ^{para instrumentos} ~~descriptiva~~ ~~instrumental~~. Não será um mérito imenso para o

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE – IEB-USP

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. “Arte Inglesa”. Cópia da segunda versão datiloscrita. Rasuras à caneta. Páginas 5, 11-12, 16, 19.

subtis características. Frequentemente influenciada por elementos estranhos, recebendo muitas vezes as suas orientações e motivos do continente e...da China, a arte inglesa nunca se tornou o que se entende exatamente por cosmopolita. Nem mesmo na arquitetura, apesar das formas e das mãos operárias francesas, holandesas, italianas que importava. A sua pintura, de tão fundo reflexo nacional, quando não deriva de Holbein, se dirige por Van Dick. A sua música ora escolhe Haendel, ora o madrigalismo itálico, ora mesmo Cambert, onde se inspirar. Os seus ornatos de terracota lhe são ensinados por Giovanni da Majano ou pelo Torrigiano. Porem nessa escolha discrecionaria de origens, não só a Inglaterra imprime a sua vitalidade étnica tão impressiva, como recusa a líquida substância do cosmopolitismo. Londres será talvez a menos cosmopolita das grandes capitais do mundo...Tambem assim a arte inglesa, mesmo no sec. XIX, seu século mais infeliz, jamais apresentará o cosmopolitismo da pintura francesa, nem da música italiana ou da arquitetura ibérica, nem de todas as artes tanto dos Romanos do passado como dos Norteamericanos ou Argentinos ~~na~~ atuais.

~~outra~~ E si um mesmo Inglês, levado pela ausência de genios na Inglaterra puritana e capitalista dos tempos modernos, nos afirma que os patri-cios dele não têm o menor gosto artístico, nenhuma explicação melhor do sentido inglês da arte, do que essa firme repugnância pelo cosmopolitismo. A Inglaterra sabe ^{escolher} ~~escolher~~ e nas vezes que não ^{sabe escolher} ~~sabe~~ (escolher, como x com os Pre-rafaelistas, o navio fez agua.

Pois é verdade: feita e perfeita a Inglaterra com Henrique VIII e Elizabeth, ^{ela pouco produzirá génios universais} ~~ela pouco produzirá génios universais~~ (nestas artes. Os tres grandes países ^{pequenos e} ~~pequenos e~~ viajeiros da Europa se irmanam nessa contin-gência nacional, jamais se expressando em todas as artes com a mesma uni-versalidade de grandeza. Si procuramos na música um génio português, na literatura um génio holandês, ^{que se equiparem a Camões e a Rembrandt,} ~~que se equiparem a Camões e a Rembrandt,~~ será imodéstia lembrar nome qualquer. A Inglaterra tambem nos cede By-ron, Shelley, Dickens, Bacon e vinte outros nas artes da palavra. ^{Ora} ~~Ora~~ propor ao lado deles e do gigantesco Shakespeare, mesmo o puro William Byrd e talvez Purcell, e ainda Gainsborough ou mais acertadamente Constable, bem menos um Inigo Jones, a que só o futuro poderá juntar o nome de Charles Chaplin, ^{Talvez} ~~Talvez~~ seja fazer papel bastardo de apologista mais que de exegeta.

na renda dos tetos e dos vãos enormes, ^(como) nas frontarias bordadas de madeira de Speke Hall de Bramhall Hall, da Staple Inn. E si esperdiça menos o virginal de ^(Giles Farnaby) ~~um~~ ^{(que o cravo de Couperin, se instala na pintura, criando os maiores miniaturistas do mundo. Vai para a jardinagem, que toda se po-} ^(mas em) ^(as) fábricas do brinquedinho chinês. Aliás, estou imaginando si o humour não derivará também de um como que miniaturismo moral... E vai resurgir estranhamente nesse alucinante rodameinho de detalhes, que transmuta mesmo os mais dramáticos painéis de Charles Chaplin num rendilhado itinerante de símbolos, chegando a lhes enfraquecer a força pragmática da lição. Como em City Lights ou no Great Dictator.)

Só talvez nos ^(figuras) ~~retratos~~ de criança esse conceito heráldico do retrato inglês se abrande, em proveito de uma graça mais natural. São joias maravilhosas de frescor, de carícia essa Idade da Inocência de Reynolds, esse Blue Boy, essa Pinkie de Lawrence e todo esse jardim da infância de Romney e de Hoppner. Pintava os seus filhos ao natural, que eram ainda animaisinhos, não eram "gente". Mas da Duquesa de Devonshire, da condessa de Harrington, de Lord Heathfield, de Lord Newton, de Mistress Robinson, de Mistress Siddons, de Lady Ward, de Sir John Sinclair, os retratos de fatura magnífica estatelam o aspeto brazão. "A shy grace, a restraint, and we must admit a certain amateurishness", reconhece Sir Kenneth Clark. Amadorismo do retratista ou do retratado? Em sua catilinária, Herbert Read lembra a concepção inglesa do gentleman, "one whose clothes you do not remember"... O ideal é ter a noção intimista do ser, do lugar social de sua família, vivendo fechadamente a vida mais viva que seja, mas sem dar aos outros o espetáculo das fragilidades humanas. Este espetáculo estará ^(melhor) em nosso grande Shakespeare, em nossos poetas sublimes, nossos romancistas. Este é o melhor sentido dos retratistas ingleses, tão insistentes até em nossos dias. E é na representação desse conceito da vida e do homem nacionais que Gainsborough como Reynolds se contam entre os maiores retratistas do mundo.

Ainda existe uma outra curiosa desinência ^(familiar) na pintura inglesa, a legião incontestável dos animalistas. É certo que esteticamente um Stubbs, um George Morland apenas se distinguem da mediocridade. Nenhum Pisanello, nenhum Paul Potter ou Barye. E o rei dessa legião de animalistas será sempre Sir Edwin Landseer, de que os Ingleses sempre gostam quando não se querem conhecedores e críticos. Esse é o Greuze do anima-

Tambem estava reservado à Inglaterra esse lustre grande de nos propor o gênio artístico talvez mais atual da época nossa, Charles Chaplin. Arte do futuro? ^{Talvez} ~~talvez~~ antes, arte da decadência... Mas apesar deste ~~aspecto~~ aspecto bem representativo da coletividade ^{de} inglesa do século, Carlito transborda humanamente dos ^{caracteres} ~~aspectos~~ de sua terra de nascença. Ele percebeu como ninguém a funcionalidade artística do cinema, a sua funcionalidade popular. Ainda aí éle é bem dessa Inglaterra que jamais pode abandonar, nas suas artes, o assunto concientizado, para se deliciar hedonisticamente na exclusiva pesquisa estética. (E não é atôa que foi um Inglês quem denunciou a impermeabilidade humana do "hedonismo"...). Porém, apesar do significado social das suas obras grandes, Carlito ainda é o riso, ainda é a gargalhada, ainda é o passado, porque no geral os que apontam o futuro não sabem rir.

Si éle compreendeu como ninguém a eficiência coletiva, atualíssima, do cinema, si soube como raras delimitar e oferecer verdades elementares, cujas côres simples são mais aptas a tingir as multidões, Carlito persegue essas verdades mais pela assuada que pela crítica destruidora, deixando os corações gosados, na inatividade da recusa cumprida. Quando em verdade as recusas inda estão por se cumprir. E, como prova final do seu sentido decadente, Carlito acabou o painel grandioso do Grande Ditador, defendendo a democracia num discurso que tem todos os aspectos do panegírico. Talvez sem querer, o que Carlito defendeu mas foi uma Inglaterra ainda vitoriana. E não é possível imaginar que a própria Inglaterra, sempre, em seu conservadorismo, tão flexível às realidades do mundo, volte no futuro a esse passado que Carlito defendeu.

Venho insistindo sobre o apêgo da arte inglesa à inteligência conciente. Essa é ainda uma das expressões mais características do Inglês, que deixa quase exclusivamente as artes da palavra para a válvula da evasão. Prático, muito amigo ^{da} sua inteligência lógica, achando indispensável que as coisas se sustentem por si mesmas, ^{(bem acabadas,} compreensíveis e uteis, as artes provam bem essa atitude ^{do Inglês} ~~incômodo~~ diante da vida. Essa não é a estética mesma da poltrona Mapple? Não é a estética mesma de Sheraton, em pleno e dispersivo barroquismo setecentista, montando a ideia primeira de economizar espaço com seus moveis mecânicos que reuniam várias utilidades num movel só?

É sintomático que Ronciman Terry ~~que~~ colocar o compositor William

artes plásticas, vive do assunto, é um grafismo, um hieroglifo, ^{um} ~~o~~ sucedâneo ~~da~~ ^{da} palavra. E agora vejo que falando do humour, ^{me} ~~o~~ esqueci de citar Edward Lear, uma das expressões mais essenciais, mais típicas do humourismo inglês. Pois Lear ^{usou} ~~usou~~ tanto o desenho como a palavra, manejando ambos com irreprimível anglicismo, um dos maiores mestres do livro infantil. Assim como Whistler em algumas das Cenas do Tamisa, as aguafortes milhóres de Seymour-Haden revelam a paisagem inglesa, por assim dizer, na intimidade. Na atração encantadora das suas manchas negras nucleando a distribuição do branco e preto na prancha, êle é mestre em segregar o que a paisagem tem de mais humano, mestre dessas terras de ninguém, tão semelhantes neste e ~~em~~ ^{em} outro país. Em certas gravuras dêle, pra mim as milhóres, si não entram casas, um Russo ^{como} ~~como~~ um Brasileiro sentirão o longing pelas suas terras rústicas. E não quero esquecer aqui um músico, Gustav Holst, também pretendendo (contar) essas terras de todos pela música, escolhendo o lugar de Egdon Heath, que Thomas Hardy reconheceu se assemelhar ^{propria} ~~a~~ natureza humana.

Esse ideal de Constable na côr, 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 êle é reconhecido como incomparavel. Apesar de um Alfred Hitchcock e do movimento ambicioso de Wardour Street, não é possível atribuir ao cinema inglês a importância por exemplo do cinema russo ou da cosmopolita Hollywood. Mas quando ^(se desconselhou com o) ~~se desconselhou com o~~ ^{conselho da} ~~conselho da~~ ^o ~~o~~ nacionalismo ingênito da raça, o Inglês criou o movimento "neo-realista" do filme documental, numa obra que não sofre confronto. Embora iniciado por um escocês, John Grierson, a criação da G.P.O. e dos que dela se destacaram como Buchanan, é profundamente inglesa. E si a ideologia trabalhista lhe inspirou alguns dos seus mais impressivos documentários, Song of Ceylon, Coal-Face, e ~~em~~ dirige o sentido social permanente dos seus filmes, também por quase todos êles, em Night Mail, em Drifters, em The Voice of Britain e muitos outros, Grierson e a sua escola nos contam essa satisfação da ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês.

Outra desinência racionalista em que a arte inglesa gosta de estar bem conciente e se apega tanto ao assunto inteligivel é o seu descriptivismo musical. Muito se tem repetido que foram os Ingleses a inventar a música descriptiva ^(para instrumentos) ~~(para instrumentos)~~. Não será um mérito imenso para o

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. Índice datilografado para *O baile das quatro artes*, no qual o título “Arte Inglesa” aparece como título acrescentado à caneta.

115 / 116 *

Mão composta

INDICE

✓ *

I - O artista e o artesão	1
II - Romantismo musical	15
III - "Fantasia" de Walt Disney	34
IV - Romanceiro de Lampeão	43
V - Cândido Portinari	65
VI - Atualidade de Chopin	70
VII - Arte Inglesa	

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRAE – IEB-US

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. Autógrafo a lápis vermelho, escrito sobre folha arrancada de bloco de notas: “Baile das 4 Artes/Falta ‘Arte Inglesa’”.

Paulo de 4 Artes

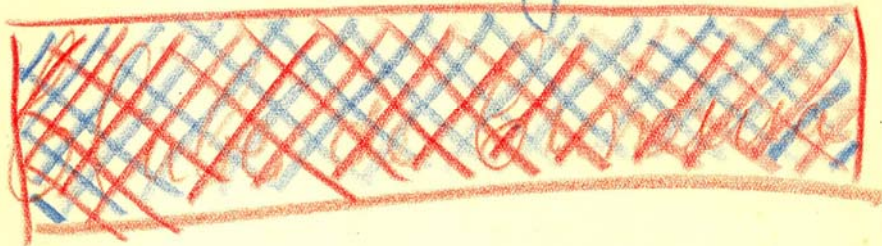
Falta "Arte
Inglesa"

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE

MANUSCRITOS MA: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*

ANDRADE, Mário de. Autógrafo com título “Arte Inglesa” sobre folha de papel jornal dobrada, escrito a lápis azul. Abaixo desse título, aparece a frase “Clube de Cinema”, escrita com lápis vermelho e riscada com traços, a lápis azul e vermelho. Anotações de terceiros a grafite: “Volume XIV Baile das 4 Artes/(a organizar)/(o original impresso, nunca existente, foi enviado ao Martins como volume XIV)/28-1-58”.

Arte Inglesa



Volume XIV Baile das Artes
(a organizar)

(o original impresso, unico existente, foi
enviado ao Martim, como volume XIV)
28-1-58

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)