UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

KLAXON E A CRÍTICA DE CINEMA NO BRASIL

FABIANE RODRIGUES STEFANO

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS – 2000

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

KLAXON E A CRÍTICA DE CINEMA NO BRASIL

FABIANE RODRIGUES STEFANO

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. **Fabiane Rodrigues Stefano** e aprovada pela Comissão Julgadora em **20/11/2000**

Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa.

CAMPINAS – 2000

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA: T/UNICAMP
St 32K
V. Ex.
TOMBO BC/ 46659
PROC. 16-892107
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 23/10/01
N.º CPD

CM00160465-1

S32k
St 32K

Stefano, Fabiane Rodrigues
Klaxon e a crítica de cinema no Brasil / Fabiane Rodrigues Stefano. -- Campinas,SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Ivan Santo Barbosa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Modernismo (Arte) – Brasil. 2. Crítica cinematográfica - Brasil. I.Barbosa, Ivan Santo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Agradecimentos

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que financiou esta pesquisa de dezembro de 1997 a novembro de 1999;
à Cinemateca de São Paulo, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e Instituto de Artes da Unicamp, que puseram a disposição seus arquivos para esta pesquisa;
a Rogério Ferraraz, pela leitura atenta e as grandes contribuições que deu a este trabalho;
aos amigos e familiares que apoiaram esta empreitada.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Resumo

Esse trabalho tem como finalidade estudar a importância do cinema na revista Klaxon - Mensário de Arte Moderna -, periódico publicado entre maio de 1922 e janeiro de 1923, em São Paulo. Pretendemos comprovar que Klaxon foi pioneira na elaboração de uma crítica cinematográfica no Brasil. Analisamos também as interfaces e inter-relações entre o cinema e Klaxon (veículo impresso), observando como o primeiro influenciou a própria concepção editorial do periódico.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Índice

Introdução	09
Capítulo I Desenvolvendo um método de pesquisa	11
Capítulo II Vanguarda e Modernismo no Brasil	15
Capítulo III Klaxon – Mensário de Arte Moderna	35
Capítulo IV A crítica de cinema em Klaxon	47
Capítulo V Klaxon e a crítica de cinema	65
Capítulo VI Klaxon e as revistas sobre cinema da época	93
Conclusão	97
Filmes citados	99
Bibliografia	101

Introdução

Esse projeto tem como finalidade estudar a importância do cinema na revista **Klaxon – Mensário de Arte Moderna**, periódico publicado entre maio de 1922 e janeiro de 1923, em São Paulo. Pretendemos comprovar que **Klaxon** foi pioneira na elaboração de uma crítica cinematográfica no Brasil.

O fascínio pela imagem em movimento dava aos modernistas a sensação do maravilhoso, o qual representava a vida moderna e o homem do século 20. O cinema equivalia ao espírito inovador da modernidade: época de ressurreição, de olhar para a frente, de autenticidade diante da vida, e de renúncia da arte passadista. Ou seja, as mesmas buscas empreendidas pelos modernistas e que tiveram em **Klaxon** um de seus maiores refletores.

Nessa perspectiva, consideramos a importância da revista **Klaxon** para o desenvolvimento da história da crítica cinematográfica no Brasil e para a compreensão do cinema enquanto manifestação artística, que pode influenciar outros meios de conhecimento e de expressão como ocorreu na própria concepção da revista. Da mesma maneira que entendemos a necessidade de evidenciar cada vez mais o papel desempenhado pelos periódicos dessa época na estruturação do Modernismo brasileiro.

No início do projeto, no primeiro semestre de 1997, a meta era analisar os textos sobre cinema da revista **Klaxon**, destacando sua importância para o desenvolvimento da crítica cinematográfica no Brasil, e, ao mesmo tempo, estudar a representação da imagem na revista a partir do cinema, tanto na programação visual de **Klaxon** quanto no tratamento conceitual de seus textos.

Ou seja, em princípio, tentaríamos dar conta de dois caminhos distintos de pesquisa, um historiográfico e outro de análise de

linguagens, sendo que a grande meta de nosso trabalho era demonstrar com clareza a grande influência que o cinema exerceu sobre a revista, tanto na postura em relação a ele quanto no tratamento dispensado à nova arte, que só **Klaxon** enxergava como tal.

A nossa idéia era comprovar que a revista elaborou, talvez, o que pode ser considerada a primeira postura crítica em relação ao cinema, e que isso poderia ser observado tanto nos textos de **Klaxon** quanto em sua concepção estética, que traria marcas daquele novo meio de linguagem. Para tanto, a metodologia que pretendíamos seguir teria como base o método Histórico-Crítico, que proporciona um estudo das condições históricas, sociais e culturais em que o periódico foi produzido. Estávamos preocupados em recuperar a significação dos textos de **Klaxon**, tanto para observar a abordagem diferenciada que a revista dedicava ao cinema quanto para compreender como duas expressões distintas, a linguagem impressa (revista) e a (audio)visual (cinema), se interagiam na construção do periódico.

No entanto, no último relatório optamos por um trabalho apenas de caráter documental e historiográfico. Essa mudança da proposta inicial foi decorrente da análise de nosso parecerista, na ocasião de nosso primeiro relatório Fapesp, que identificou que o trabalho estava seguindo duas rotas distintas e que era necessário escolher uma delas. Sendo assim, desde o último relatório, seguimos o caminho que visa comprovar a importância da revista **Klaxon** para a crítica cinematógrafica no Brasil, destacando o tratamento dado a certos filmes e cineastas, bem como a relação de **Mário de Andrade** com esse aspecto do periódico.

Capítulo I – Desenvolvendo um método de pesquisa

O trabalho desenvolvido necessitou de uma metodologia quase que exclusiva, que contemplasse todas as fases da pesquisa. Preferimos usar vários autores e procedimentos para o melhor desenvolvimento deste trabalho de mestrado. Antes de mais nada, entendemos que essa dissertação é reunião dos textos que, de alguma forma, traçam uma relação entre a revista **Klaxon** e o cinema. Por isso, além das críticas de cinema, temos o manifesto de abertura da revista e um trecho de uma obra literária. Entendemos que nosso trabalho resgata esse material, para iniciar então uma fase exploratória. A seguir, vemos uma explicação de Umberto Eco para o tipo de trabalho que nos propusemos a fazer:

> *Numa tese de compilação, o estudante apenas demonstra haver compulsado criticamente a maior parte da "literatura" exitente (isto é, das publicações sobre aquele assunto) e ter sido capaz de expô-la de modo claro, buscando harmonizar os vários pontos de vista e oferecendo assim uma visão panorâmica inteligente, talvez útil sob o aspecto informativo mesmo para um especialista do ramo que, com respeito àquele problema específico, jamais tenha efetuado estudos aprofundados. .... Não quer isto dizer que quem faz uma tese de compilação feche o caminho para a pesquisa; a compilação pode constituir um ato de seriedade da parte do jovem*

> *pesquisador que, antes de propriamente iniciar a pesquisa, deseja esclarecer algumas idéias, documentando-se bem.*[1]

A coleta do material utilizado como suporte para essa pesquisa ocorreu ao longo do primeiro ano e parte do segundo ano de trabalho. Além do nosso objeto, a revista **Klaxon**, buscamos outras revistas de cinema da mesma época para podermos traçar um panorama do que era divulgado no início da década de 20. Esse material foi pesquisado em bibliotecas da Universidade de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Cinemateca Brasileira, Biblioteca Mário de Andrade, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre outro centros de documentação. Basicamente, o procedimento de coleta do material foi definido por meio dos principais temas abordados dentro do trabalho: a própria revista Klaxon, as revistas da época, os cineastas abordados no periódico, os filmes analisados, a figura de Mário de Andrade, a crítica de cinema desenvolvida no País e outros aspectos menores, mas não menos importantes, que também compõem a estrutura do nosso trabalho.

Quanto à revista, o procedimento de análise foi baseado na comparação sobretudo com outros periódicos da mesma época, sendo eles nacionais e estrangeiros. Buscamos também informações específicas sobre o contexto que esse material foi produzido, o que possibilitou uma melhor compreensão da época e das opiniões defendidas na revista.

> *De este modo lo histórico incluye además de la cronología, la filologia, la semántica,*

---

[1] ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996, 13.ª ed., pg 3.

> *la crítica, el análisis formal ... y busca la relación que existe entre la obra de arte como objeto sensible que nos ofrece la historia y la motivación interna que la produjo.* [2]

Podemos, então, definir que a base teórica do trabalho é o método Histórico Crítico. Mas, como o trabalho é multidisciplinar, abarcando várias áreas – Cinema, Comunicação, História, Artes -, a adoção única e exclusiva de tal método seria insuficiente para os nossos propósitos. Por isso, recorremos a teorias que dessem subsídios para a pesquisa e para a análise da imagem e da linguagem cinematográfica, estudando autores como **Rudolf Arnheim**, **Ismail Xavier**, **Christian Metz**, entre outros. Além disso, utilizamos alguns fundamentos teóricos, que observaram a questão da crítica cinematográfica, tanto de uma forma genérica quanto ao caso específico de seu desenvolvimento no Brasil.

---

[2]. NESSI, Ángel Osvaldo. Técnicas de investigación em la Historia del Arte. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968. Pag 22

Capítulo II - Vanguarda e Modernismo no Brasil

O conceito de moderno está em constante mutação, rompendo com suas próprias amarras, mas, paradoxalmente, é a partir dele que podemos explicitar a origem de um pensamento, de uma época e de uma idéia. Além de entendermos o que é moderno, outros dois conceitos intrínsecos ao primeiro necessitam de um esclarecimento prévio: o que é modernidade e o que é modernismo.

A noção de moderno quase sempre foi tratada dentro de uma questão temporal. Seu significado era usado para indicar determinadas manifestações estéticas produzidas entre a segunda metade do século XIX e a época atual. Também indicava a designação histórica de *Idade Moderna*, os limites desse período dividem os estudiosos. Para alguns, correspondeu aos fins do século XVIII até a atualidade; para outros, datou do Renascimento; para outros ainda, marcava do início do século XVIII.[3]

Popularmente, moderno sempre foi visto como determinante de algo novo, presente e atual. O uso corrente desse significado teve raízes na própria questão histórica do conceito de moderno, bem como, de modernidade e modernismo.

A noção de modernidade implicava na condição geral da cultura do Ocidente, a qual ficou delimitada pelo advento da ciência e filosofia modernas, tendo **Newton** e **Descartes** como figuras mestras. Período marcado pela ascensão da burguesia ao poder econômico e político. Nesse momento são também codificados os sistemas artísticos das artes visuais: desenho, pintura, gravura, escultura e arquitetura. O conceito de modernidade era associado ao sentido de moderno enquanto período de manifestações artísticas da mesma

---

[3] Ver em PROENÇA, Domício F. "Nos espaços da Terminologia". in: *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-14.

época. Num segundo momento, designou o ciclo histórico-cultural coincidente com a *Idade Moderna*.

A concepção de modernidade igualou-se ao que a crítica literária denomina de modernismo, enquanto manifestação da literatura na Europa. Esse foi o ponto de vista francês da modernidade, segundo o qual começa com **Nietzsche** e **Mallarmé**. Alguns autores dessa corrente divergem apenas sobre a data inicial desse período.

De uma maneira geral, modernismo englobou um largo período, do início do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o modernismo não se restringiu apenas às vanguardas, datadas a partir deste século, mas reuniu também os ciclos românticos e pós-românticos.

O Romantismo, de 1820 a 1850, foi a primeira corrente que tomou posição frente à história da arte. O mal-estar causado pelo choque com o cotidiano, encontrado nas obras românticas, estampava o questionamento da modernidade, da passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, apoiada no saber científico. Segundo **Domício Proença**,

> *Na busca de soluções compensatórias, o artista passa a valorizar a imaginação criadora: a arte se converte em manifestação da alma e, conseqüentemente, em expressão subjetiva.*[4]

Nesse sentido, o artista, em conflito com o mundo moderno,

[4] PROENÇA, Domício F. Op. cit.

buscava apreender a totalidade do real através da intuição e da linguagem. A subjetividade foi um dos traços mais presentes na estética de então, suprindo uma lacuna existencial.

No ciclo pós-romântico, do qual fizeram parte vários *ismos* como o Impressionismo, o Realismo, o Naturalismo, o Parnasianismo, o Simbolismo, algumas características eram comuns ao ciclo anterior: a concepção sacralizadora da arte, o sentido de oposição cultural. Marcando as diferenças, o subjetivismo deu lugar à objetividade dos realistas, dos parnasianistas e dos naturalistas.

O Simbolismo aproximava-se do Parnasianismo quanto ao culto da forma e da palavra rara, entretanto, manteve pontos de contato com o Romantismo em relação à busca da fantasia e o distanciamento da realidade contemporânea. Os principais representantes simbolistas na literatura eram **Rimbaud**, **Baudelaire**, **Mallarmé** e **Verlaine**. Difundido, principalmente, na França, o simbolismo antecipou aspectos da estética de vanguarda como o verso livre, acrescentando-se a isso um estado de crise em relação à modernidade, vindo desde o Romantismo.

O modernismo contém uma auto-crítica: quer a modernidade mas se decepciona com ela, diagnosticando um mal-estar na sociedade e empreendendo uma reflexão crítica, muitas vezes pessimista. Assim, a um grupo positivo, o qual privilegiava o rigor científico, opõe-se uma contra corrente cética, que fala da renovação em vez de revolução e procura entender o passado.

O termo vanguarda, avant-garde (avant, latim; garde, germânico), foi difundido pelas letras francesas a partir da Primeira Guerra Mundial. Seu significado marcou a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos, datados do final do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial. Produtos de uma emergente sociedade industrial, as vanguardas européias foram movimentos

artísticos extremados, que questionavam a herança cultural recebida e tentavam aliar as artes ao momento histórico em que estavam inseridas. Para **Silviano Santiago**,

> *vanguarda seria de maneira primeira, esquemática e simples, as novas tendências que estivessem em choque, se inscrevessem contra as tendências vigentes.* [5]

Através de uma linguagem agressiva e irônica, as vanguardas manifestavam uma arte libertária, rompendo com padrões estéticos próprios das expressões artísticas do passado. A dessacralização da obra de arte foi uma das marcas do ciclo modernista, nesse sentido as vanguardas opunham-se às correntes anteriores. No entanto, a exploração do inconsciente já havia sido tratada no Simbolismo e no Romantismo. Nesse campo, as associações de idéias revelavam o sonho, as manifestações psíquicas, proporcionando liberdades de linguagem despreocupadas com um significado racional para a obra, principalmente, o poema. A visão *surrealizante da realidade* [6] mostrou-se mais presente no Surrealismo, na qual tais experimentações da mente foram amplamente discutidas.

Nesse momento, a presença da filosofia de **Bergson** era bastante difundida no movimento, sobretudo na reformulação da teoria do conhecimento. A percepção intuitiva da realidade era muito valorizada frente a uma leitura lógica e racional. Sua base filosófica tratava de uma realidade criadora em permanente mudança.

---

[5] ver em ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 113.

[6] Ver em PROENÇA, Domício F. Op. cit.

O conflito entre o homem e a máquina tornou-se mais presente com os avanços tecnológicos, modificando sua relação com a Natureza em nome da melhoria das condições de vida. O aeroplano, o cinema, o automóvel, o maquinário, que substitui a produção artesanal pela industrial, foram influências diretas para as vanguardas não só quanto uma mudança de atitude, mas tomando essas inovações como temática de muitas obras.

As vanguardas eram constituídas por correntes multifacetadas, cada uma com características próprias, que refletiam as inquietações da Europa no início do século. Futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo foram os principais representantes. Eram movimentos organizados, nos quais haviam líderes, reuniões, "bureau" e manifestos. Aliás, os manifestos foram uma das formas utilizadas pelas vanguardas na divulgação de suas idéias, então uma novidade no campo das artes, pois criava um comprometimento, pelo menos documental, da arte com a sociedade.

O Futurismo, primeiro movimento de vanguarda, pregava a apologia ao progresso e o rompimento radical com o passado. **Marinetti**, líder da corrente italiana, publicou o "Manifesto do Futurismo" no jornal francês *Le Figaro* (Paris, 20/fev./1909) divulgando as idéias do movimento. Entre suas principais propostas estavam: a exaltação da vida moderna, o uso das palavras em liberdade, a destruição das bibliotecas e dos museus.

> *O* Futurismo *italiano é o primeiro movimento que se pode chamar de* vanguarda. *Entende-se, com esse termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anuciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais,*

> *negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica*[7].

O Expressionismo, em princípio, não foi um movimento organizado e nem se autodenominava como tal. Somente em 1918 foi publicado um manifesto tardio do expressionismo. Deste, alguns fragmentos revelam suas idéias vanguardistas: o caráter de deformação da realidade (interpretada subjetivamente pelos expressionistas), o caráter supranacional desta atitude, mesmo porque, o expressionismo não tinha um grupo definido. Na estética expressionista, o sujeito era considerado matriz da realidade, base de uma tese idealista.

O Cubismo foi uma corrente, basicamente, francesa, surgindo, num primeiro momento, na pintura; seus principais artistas foram **Braque**, **Picasso**, **Léger**, **Delaunay**. A técnica cubista, segundo **Gilberto de Mendonça Teles**,

> *é a representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo espectador, deixasse transparecer uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira da beleza.*[8]

---

[7] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

[8] TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 114s.

Nas letras se destacaram **Cendrars**, **Apollinaire**, **Max Jacob**, **Salmon**, **Reverdy**, desenvolvendo um sistema poético de subjetivação e desintegração da realidade.

Considerada a mais radical das vanguardas, o Dadaísmo pregava a destruição das formas e valores. De acordo com **Tristan Tzara**, líder do movimento, "Dada não significa nada" e este *nada* é a palavra-chave do movimento. O Dadaísmo propunha uma arte lúdica, casual, *non-sense*, entendida como uma libertação suprema. O improviso e a reutilização de materiais, como nos *ready-made works of art* de **Duchamp**, fizeram parte da estética dadaísta, na qual o objeto era tirado de seu contexto original e lhe era dado uma nova significação. Um traço que definiu o Dadaísmo foi a negatividade radical, a qual levou ao próprio fim do movimento.

> *As vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidose apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos políticos progressivas. Seus esforços, embora intencionalmente revolucionários, em geral reduzem-se a um extremismo polêmico. Nos manifestos futuristas, pede-se a destruição das cidades históricas (por exemplo, Veneza) e dos museus; exalta-se a cidade nova, concebida como uma imensa máquina em movimento.*[9]

[9] IN: ARGAN. Op. Cit.

Último movimento de vanguarda, o Surrealismo foi criado oficialmente em 1924, data de seu primeiro manifesto, mas o movimento surgira entre 1919-23 em torno da publicação *Littérature*. As origens do movimento estavam ligadas, primeiramente, ao Dadaísmo, do qual utilizaram a associação livre e o automatismo, além, do fato do líder do Surrealismo, **André Breton**, ter atuado e rompido com os dadaístas. Com o Expressionismo e o Futurismo, o movimento manteve alguns pontos em comum.

Os surrealistas exploraram o sonho, o maravilhoso, o inconsciente, a loucura, os estados alucinatórios, desenvolvendo uma arte ligada à experimentação psicanalítica. Aliás, **Freud** foi uma das grandes influências para os surrealistas. O movimento opunha-se à "odiosa realidade" da qual tentava fugir através do imaginário.

Fabricou-se uma idéia otimista de modernidade, que fazendo tábua rasa do passado, formulou utopias para as quais propunham caminhos certos e retos. As vanguardas estéticas tinham uma missão a cumprir e participavam do mito da revolução, da inovação total. Das discussões recentes sobre a modernidade, é latente um descontentamento com os caminhos que o modernismo tomou. O ritmo vertiginoso de destruição do passado, a arrogância em instaurar novidades, o turbilhão que transformou o mundo, do século XIX em diante, num imenso canteiro de obras, arrasou modos de vida e pensar e impôs um estilo de vida em que a mercadoria domina a cena. A técnica e o Jornalismo criaram um impacto na cultura e provocaram reações ambíguas.

As Primeiras Manifestações Modernistas no Brasil

Pode-se dizer que a apresentação formal do Modernismo no Brasil ocorreu na Semana de Arte Moderna de 1922, no entanto,

alguns anos antes, artistas e intelectuais já estavam em contato com as vanguardas européias e discutiam os novos rumos das artes. Ainda restrita a um pequeno grupo, a reflexão sobre as novas correntes artísticas se limitava a tímidas iniciativas práticas, mas que foram fundamentais na direção da Semana, considerada o primeiro evento de importância para o Modernismo.

Com a chegada da República, o Brasil sofreu a primeira grande crise econômica, muito mais em função do trabalho livre do que propriamente em relação ao regime. A crise não se restringiu ao plano econômico se estendendo também em nível social e ao próprio "espírito da época", prevendo mudanças radicais na sociedade brasileira para as próximas décadas.

Por volta dos anos 20, iniciou-se uma incipiente industrialização, em parte devida aos efeitos da 1ª Guerra Mundial, e houve uma aplicação do capital da área rural nas cidades, isso porque, as oligarquias rurais em contanto com as novas formas de aplicação industrial e monetária do capital passaram a investir nesse novo setor da economia brasileira. O processo foi mais sentido nos centros cosmopolitas, principalmente em São Paulo, onde concentrava-se a riqueza do café. A industrialização foi pequena se comparada à estrutura agrária, a qual conferiu à indústria um papel secundário.

Houve ainda outros fatores importantes na constituição do quadro social do Brasil na época, como a vinda dos imigrantes europeus e o processo de urbanização. A imigração ocorreu em função dos postos de trabalho no campo e na cidade, mas com ela vieram máquinas e tecnologias européias.

Em meio a tal situação social e econômica, as artes brasileiras enfrentavam o marasmo e a mesmice da estética parnasiana que imperava como corrente absoluta. De temática greco-romana,

descritivo, marmóreo e escultural, e com tom nacional retórico, o parnasianismo se opunha a novas possibilidades artísticas. O simbolismo no Brasil tentou assumir o lugar do parnasianismo, no entanto, sua investida foi prejudicada pela falta de coesão no grupo, tornando sua ação pouco eficiente. Bem mais contido que a versão européia, o simbolismo brasileiro pregava o verso livre sem a preocupação com a métrica e com as regras de composição, antecipando aspectos da estética modernista.

O parnasianismo foi duramente combatido pelos modernistas. Em "Mestres do Passado", série de artigos para o Jornal do Commercio, em 1921, **Mário de Andrade** atacava os principais representantes da corrente tradicionalista. **Francisca Júlia**, **Raimundo Corrêa**, **Alberto de Oliveira**, **Vicente de Carvalho** e **Olavo Bilac** são analisados e criticados pelo valor literário de suas obras. Esses artistas eram considerados,

> *nos meios cultos, figuras exponenciais das letras, padrões a serem, quando muito igualados, mas nunca superados, e menos ainda, objetos de reparo e restrições críticas.*[10]

Em função dessa postura, o artigo de **Mário de Andrade** foi duramente criticado, visto como um insulto aos poetas parnasianos, mas já representava o pensamento moderno.

Diante de tal quadro, um grupo de jovens intelectuais, originários de uma burguesia culta de São Paulo e do Rio de Janeiro, conseguiu transformar efetivamente as artes brasileiras, mesmo que

---

[10] In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 310.

este espírito de luta tenha começado antes, com a Abolição da Escravatura, a República e o desejo de modernização do país. Patrocinada pela aristocracia cafeeira, a maioria dos jovens artistas pôde estudar na Europa, onde tiveram os primeiros contatos com as correntes de vanguarda. Exposições, concertos, leitura de originais e as freqüentes viagens, só poderiam ser privilégio de uma classe abastada que, ironicamente, sustentava o sistema social o qual esses mesmos jovens criticavam. Eles eram a própria aristocracia e viam o sistema de dentro, portanto podiam criticá-lo.

Antes da Semana de Arte Moderna de 22, alguns acontecimentos foram importantes na preparação do modernismo brasileiro. Em 1912, **Oswald de Andrade** chegava ao Brasil de uma temporada na Europa com a novidade do Manifesto Futurista de **Marinetti**. No ano seguinte, o russo **Lasar Segall** expôs obras que negam a pintura acadêmica, com quadros impressionistas e expressionistas. Em 1914, **Anita Malfatti** apresentava obras expressionistas, fruto de uma temporada de aprendizado na Alemanha. Já em 1917, o fato mais importante e marcante foi a exposição de **Anita Malfatti**, recém-chegada dos Estados Unidos, onde estudou no "Independence School of Art" de **Homer Boss**, "um filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade", conforme declaração da própria pintora.

Essa exposição, ocorrida em 12 de dezembro, foi a primeira manifestação de Arte Moderna no Brasil com repercussão, pois os dois primeiros eventos passaram despercebidos, até porque, **Lasar Segall** era estrangeiro e, talvez, por isso não devesse receber o prestígio de artistas nacionais. Há quem diga que **Segall** foi o primeiro a expor obras verdadeiramente modernistas no Brasil, no entanto, o furor causado pela exposição de **Anita**, supera qualquer menção cronológica.

Além das obras já exibidas em 1914, **Anita** acrescentou a recente produção executada nos EUA, quando desenvolveu novidades fortemente expressionistas com traços fauves. A crítica reagiu de forma dura e cruel diante das obras de **Anita**, pois o que se exibia, então, naquele momento, era forte demais para o conservadorismo reinante. A exposição ganhou dimensões de escândalo pelo artigo de **Monteiro Lobato**, "Paranóia ou Mistificação?", no qual injustamente atacou a pretensão modernista de **Anita**. Esse artigo refletia a mentalidade acadêmica e conservadora da época. Em se tratando de **Monteiro Lobato**, tratava-se no mínimo de uma contradição, porque anos antes ele mesmo abordava temas considerados modernos, isto é, o questionamento da realidade social e cultural.

A ferocidade da crítica de **Monteiro Lobato** atingiu **Anita** de forma traumática. Muitos autores consideram que, a partir daí, a artista não conseguiu continuar sua evolução artística.

A polêmica colocou o modernismo na ordem do dia, atraindo notoriedade para os participantes da discussão. **Oswald de Andrade**, **Menotti del Picchia** e **Mário de Andrade**, este último considerava **Anita** como a inspiradora da modernização das artes brasileiras, saíram em defesa dela. Para **Mário de Andrade**,

> *Foi ela, foram seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras; pelo menos a mim.*[11]

[11] In: BRITO, Mário da Silva. Op. cit.

A partir desse episódio, o modernismo em São Paulo, ou futurismo, como muitos insistiam em dizer, vivia uma espécie de momento de preparo inconsciente da Semana de Arte Moderna. A palavra *futurismo* era consumida indiscriminadamente por volta de 1920 e significava tudo que não era tradicional e conservador. Os próprios "futuristas" mal se identificavam com as idéias de **Marinetti**, para eles, o movimento italiano já havia morrido e cumprido sua missão: dado os primeiros passos para as novas correntes estéticas, abrindo caminhos para uma nova arte, a arte moderna.

Os adversários do grupo modernista imprimiam à palavra futurismo um certo ar pejorativo, não sendo de todo ruim para os modernistas, pois ganhavam o fama de "modernos", de contestadores da arte tradicionalista. Mais tarde, o grupo modernista se assume futurista, alguns por convicção, outros, no entanto, por provocação aos que os rotulavam. Na verdade, assumir ser "futurista" facilitaria alguns planos do grupo naquele momento.

Nas artes plásticas, **Anita Malfatti** e **Victor Brecheret** trouxeram experiências inovadoras de sua fase européia e deram amostras de uma arte revolucionária. Já na literatura, **Mário de Andrade** foi o pioneiro das letras "futuristas" de São Paulo e, assim como os pintores , foi também agredido e ironizado. "Paulicéia Desvairada" foi motivo de piada nos meios intelectuais. Escrita entre os anos de 1920 e 1921, os poemas de "Paulicéia Desvairada" falavam dos contrastes da modernidade de São Paulo, sua cidade natal, e do homem que vivia nela. Neste livro está inserido o "Prefácio Interessantíssimo", uma espécie de programa modernista que teoriza sobre a polifonia poética.

Em 27 de maio de 1921, **Oswald de Andrade** publicou um artigo no Jornal do Comércio, intitulado "Meu poeta futurista", divulgando os versos de "Paulicéia Desvairada" do amigo **Mário de Andrade**. O

texto causou grande transtorno ao autor do poema um anônimo completo até então. Depois do artigo de **Oswald**, no qual era aclamado futurista, viveu a incompreensão e a intolerância academicista. Ser futurista, significava, no mínimo, falta de equilíbrio e estava ligado à idéia de loucura, de patologia. Naquela ocasião, **Mário** lecionava no Conservatório Musical de São Paulo e perdeu alguns alunos em função do artigo.

Em resposta, escreveu o artigo "Futurismo?" negando a condição de poeta futurista e corrigindo algumas da afirmações de **Oswald**, expondo sua própria concepção da modernidade. Logo depois, **Mário de Andrade** escreveu os "Mestres do Passado" e passou a ser considerado o líder do movimento.

A Semana

A Semana de Arte Moderna, ocorrida de 13 a 17 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo, foi, em síntese, o encontro de pessoas de tendências díspares, evidenciando não se perceber bem o que se passava por ali. A comissão organizadora do evento era representada por nomes da velha e pretensa aristocracia paulista, como **Paulo Prado**, **Antônio Prado Júnior**, **Olívia Guedes Penteado**, **Alfredo Pujol**, entre outros, os quais nada tinham a ver com a sensibilidade moderna de alguns artistas participantes.

A Semana foi inaugurada com a conferência "A Emoção Estética na Arte Moderna", de **Graça Aranha**, cuja a presença, segundo depoimentos dos próprios modernistas, servia como uma espécie de "salvo-conduto", pois era um reconhecido intelectual e pertencia à Academia Brasileira de Letras. Na segunda parte do espetáculo, **Ronald de Carvalho** leu o texto "A pintura e a escultura moderna no

Brasil", seguida de números de música ao piano de **Ernani Braga** e dança africana de **Vila-Lobos**.

Na segunda noite da Semana, a mais turbulenta do evento, houve a exposição de artes plásticas, com trabalhos de **Anita Malfatti**, **Victor Brecheret**, **Di Cavalcanti**, **Goeldi**, **Zina Aita** e outros. **Mário de Andrade** leu trechos de seu poema "Paulicéia Desvairada" sob gritos de protesto da platéia. Vinte anos depois, **Mário** se perguntaria:

> *mas como tive coragem para dizer versos diante de uma vaia tão barulhenta que eu não escutava o que Paulo Prado me gritava da primeira fila de poltronas ?...Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?* [12]

Nesta mesma noite, também se apresentaram **Menotti del Picchia**, com a conferência "Arte Moderna", **Oswald de Andrade**, lendo trechos de seu romance "Os Condenados", e, ainda, **Ronald de Carvalho** com a leitura do poema "Os Sapos", de **Manuel Bandeira**, ausente na ocasião. As apresentações eram recebidas com vaias, gritos e protestos do público, em alguns momentos, mal se podia compreender o que se falava no palco, com tamanho barulho. Segundo **Oswald de Andrade**, o público queria condenar

---

[12] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978. p. 231-232.

> *a pouca gente interessava o que ia ler ou apresentar. O que interessava era patear. Apenas Menotti del Picchia se sentou e eu me levantei e o Teatro estrugiu uma vaia irracional e infrente. Antes mesmo d'eu pronunciar uma só palavra.* [13]

Na terceira e última noite de apresentações, **Vila-Lobos** trouxe um repertório bem mais comportado do que o apresentado na segunda noite, quando incorporou aos instrumentos tradicionais da orquestra, outros totalmente originais como material de congada, tambores e uma folha vibratória de zinco, levando a platéia a urros de descontentamento.

A Semana mais parecia diversão e provocação, mas na verdade, era a prova que o país estava farto de fórmulas gastas e precisava se redescobrir. Sem o otimismo róseo, o qual estampava a ingenuidade diante dos problemas, e sem o pessimismo negro, o qual insistia numa comparação tola e imprecisa com a Europa, podia-se, a partir daquele momento, redirecionar o país para a busca de uma dimensão mais real do Brasil. Os modernistas queriam renovar o Brasil, livrá-lo das importações de gosto duvidoso, não ajustadas à realidade brasileira. Os próprios expoentes modernistas eram europeizados e pregavam novidades fabricadas por outros, reconhecidas por eles próprios. Combater fórmulas importadas com fórmulas importadas, era isso o que se passava no modernismo brasileiro. No entanto, o desejo dos modernistas de colocar o Brasil a par das novidades correntes no

---

[13] ANDRADE, Oswald de. "O Modernismo". Revista Anhembi, p. 31. in: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade* - Biografia. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 116.

mundo e superar uma cultura "esclerosada", era o que, na verdade, contava.

A Semana teve aspectos iconoclastas, de destruição de falsos valores, garantindo, em parte, sua repercussão na imprensa e a difusão de três princípios fundamentais do modernismo brasileiro, segundo **Mário de Andrade**: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional. O próprio poeta refletiria vinte anos depois sobre o assunto:

> *Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte./... Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Vila Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação artística. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: êsse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria.*[14]

[14] ANDRADE, Mário de. Op. cit. p. 249.

Para **Mário**, a normalização do espírito de pesquisa estética de teor anti-acadêmico era a maior prova de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira.

Enfim, a Semana foi sustentada, historicamente, por dois pontos básicos: o rompimento com as idéias do passado e a substituição dessas idéias pela novas correntes européias. Acrescentado-se a isso, toda uma ação de choque e de impacto, refletindo na maneira de se pensar as artes no Brasil.

A ação seguinte do grupo modernista foi a publicação da revista **Klaxon - Mensário de Arte Moderna**, em São Paulo, expressão imediata da Semana de Arte Moderna. Três meses após o evento, o periódico vinha com a missão de sedimentar a proposta modernista no Brasil. A linha de **Klaxon** foi definida no primeiro número da revista no manifesto-editorial, no qual foram estabelecidas a busca do atual, a compreensão de que a arte não é uma cópia da realidade, o culto ao progresso, o aproveitamento da linguagem cinematográfica enquanto influência.

Após **Klaxon**, várias outras revistas foram publicadas: Estética (RJ), A Revista (MG), Verde (MG), Festa (RJ), Terra Roxa e Outras Terras (SP) e a Revista de Antropofagia (SP). Essas publicações mostraram o desenvolvimento do modernismo ao longo desses anos, que marcaram a fase heróica do Modernismo Brasileiro (1917-1929).

A Revista de Antropofagia tornou-se o periódico no qual é possível perceber melhor o amadurecimento do movimento. Publicada de maio de 1928 a fevereiro de 1929, no jornal o "Diário de São Paulo", a revista teve duas fases muito distintas, chamadas de dentições, segundo a terminologia antropofágica. O primeiro número da revista trazia o Manifesto Antropófago de 1928, que estabelecia as bases da corrente.

A Antropofagia foi um momento de impasse no projeto de construção do Modernismo Brasileiro. Para **Marcus Bastos**, ela representou, ao mesmo tempo,

> *maturidade da tentativa de atualização das artes nacionais iniciada por volta de 1917 e decadência do modernismo enquanto movimentação de grupos organizados em torno de objetivos comuns; início de uma proposta radical de recuperação dos elementos da cultura nacional segundo uma ótica internacionalizante e fim de um ciclo de experimentação estética coletiva que só vai ser retomado com o surgimento das vanguardas construtivistas, em 1950.*[15]

[15] BASTOS, Marcus V. F. *Totem e Pagu: uma leitura intersemiótica da revista de antropofagia*. Projeto Experimental sob a orientação da Profa Drª Ana Rosa Gomes Cabello. Unesp / Bauru, 1995. p. 11.

Capítulo III - Klaxon - Mensário de Arte Moderna

A Revista

Primeira atividade modernista após a **Semana de Arte Moderna**, a revista **Klaxon - Mensário de Arte Moderna** - surgiu, em princípio, com dois objetivos: reafirmar a proposta modernista lançada durante a Semana e corrigir equívocos proclamados no mesmo evento. O primeiro número de **Klaxon** foi publicado em 15 de maio de 1922, três meses após a Semana. Ao todo, foram publicados 9 números até janeiro de 1923.

Ainda sob o impacto da **Semana de Arte Moderna**, a sociedade paulistana tentava digerir aquela aberração, intitulada de arte moderna, que tomou conta do Teatro Municipal. Para os padrões tradicionalistas da época, tudo não passou de uma demonstração de ousadia e de insanidade dos jovens artistas. Entretanto, o resultado do evento foi uma confusão de idéias, muitas vezes conflitantes entre os próprios modernistas, embalados pela euforia do momento. Aliás, nem tudo era propriamente arte moderna ali, haviam obras com resquícios das estéticas parnasiana e simbolista. Em nome de um estado de espírito modernista, muito foi dito sem que se houvesse uma coesão de idéias, mostrando um grupo heterogêneo e imaturo frente às transformações estéticas propostas por eles próprios.

Neste contexto, **Klaxon** apareceu na tentativa de reparar esses erros. No manifesto-editorial de **Klaxon**[16], assinado pela redação mas escrito por **Mário de Andrade**, foram lançados os propósitos da revista e suas intenções. Em linguagem um tanto quanto panfletária, o manifesto explicava a origem da revista e o seu papel na criação de uma nova arte.

---

[16] in: Klaxon, 1 (maio de 1922). p. 1-3.

> *A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas columnas do "Jornal do Commercio" e do "Correio Paulistano". Primeiro resultado: "Semana de Arte Moderna" - especie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissiveis. É preciso refelctir. É preciso esclarecer. É preciso construir. D'ahi, KLAXON.*[17]

O periódico era um espaço de divulgação e discussão da arte moderna e, sobretudo, do modernismo brasileiro. A literatura, as artes plásticas, a música, o cinema e a cultura, em geral, eram abordadas sob uma ótica influenciada pelas vanguardas européias. Além da difusão dos ideais modernistas, os klaxistas, era assim que se autodenominavam os participantes da revista, criticavam a arte tradicionalista e a incompreensão do público diante das manifestações modernistas. O manifesto inaugural de **Klaxon** deixava claro o papel de continuidade que teria a revista no processo iniciado pela Semana.

A atualidade e tudo que representava a vida moderna foram assuntos constantes na revista. Os automóveis, o jazz-band, o cinema, o espaço urbano, enfim, ícones dos anos 20 que expressavam o culto ao progresso, influência direta do futurismo italiano[18]. No entanto, somente "falar" das coisas da vida

---

[17] in: Klaxon, 1 (maio de 1922), pág. 1

[18] Os klaxistas não concordavam plenamente com o Manifesto Futurista (20/02/1909), de Marinetti, reconhecendo apenas alguns itens, como: "4. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo ... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Somotrácia." - "11. Nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés

moderna não garantiria "ser" moderno, como explica **Mário de Andrade** em um trecho do Prefácio Interessantíssimo.

> *Escrever arte moderna não significa para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.*[19]

Vários "ismos" das vanguardas européias apareciam em **Klaxon**, confusamente misturados. De um lado, o futurismo, a linha da experimentação de uma linguagem moderna, representando a civilização da técnica e da velocidade; do outro, a linha primitivista, "centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que surrealismo e expressionismo são neoromantismos radicais do século XX." [20]

A ciência, principalmente a psicologia experimental, foi utilizada na busca de leis que pudessem aplicar à arte. A valorização do inconsciente, o reconhecimento, ainda que precoce e imaturo, da obra freudiana, e a exaltação do subjetivismo, antecipavam aspectos que seriam tratados posteriormente no modernismo brasileiro. A linha primitivista foi acentuada tempos mais tarde com o Manifesto Pau-Brasil, em 1924, e com o Manifesto Antropofágico, em 1928, ambos de autoria de **Oswald de Andrade**.

---

multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas.../ as locomotivas de grande peito, que escoucinham os trilhos , como enormes cavalos de aço freados por longos tubos, e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta."

[19] ver Andrade, Mário de. "Prefácio Interessantíssimo". Poesias Completas - edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1987. pág. 59-77.

[20] ver Bosi, Alfredo."Pré-Modernismo e Modernismo". in: História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1970. pág. 383-384.

Em relação ao subjetivismo na poesia, **Oswald de Andrade** tratou no artigo "Escolas & Idéias" [21]sobre o subjetivismo total de Rimbaud e Lautreámont, pais do surrealismo internacional, ao mesmo tempo que pregou idéias caracterísiticas relativas ao futurismo e cubismo, como o "eu instrumento não deve aparecer".

A partir de textos publicados em **Klaxon**, nota-se o aproveitamento de idéias peculiares a cada corrente, o que conciliava a necessidade de estar a par com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, anseio característico dos futuristas, e a valorização das raízes brasileiras, de teor basicamente primitivista. Do futurismo aproveitou-se os experimentos formais, não só da corrente italiana mas também da francesa, principalmente **Apollinaire**, **Cendrars** e **Max Jacob**. Concepções irracionalistas da existência foram tiradas do surrealismo. Do expressionismo, processos gerais de deformação do homem e da natureza.

O estigma de "futurista" já estava ligado ao movimento antes de ser discutido em **Klaxon**. Durante a Semana, o termo futurismo foi defendido indiscriminadamente por muitos dos participantes do evento, o que implicou numa rápida associação ao movimento futurista italiano, de F. T. Marinetti. O modernismo brasileiro era muito pouco parecido com a corrente italiana, na verdade, futurismo e modernismo agiam como sinônimos para a mesma coisa: a criação de uma nova arte. No entanto, essa associação já tornava-se incômoda e prejudicial aos propósitos modernistas, que num primeiro momento se valiam do rótulo de futuristas para polemizar o tema arte moderna X arte tradicional.

Em Klaxon, a questão foi resolvida já no manifesto-editorial: "Klaxon não é futurista. Klaxon é klaxista". Muitas vezes, ao longo da vida da revista, reconheceu-se a importância das idéias de Marinetti, restringindo sua influência a apenas alguns dos onze parágrafos do Manifesto Futurista de 1909. No artigo de

---

[21]in: Klaxon, 2 (junho de 1922), pág. 15. Artigo de Oswald que reutiliza, em um novo contexto, conceitos de Roger Avermaete publicados no texto "Les tendances actualles de la peinture" (Klaxon, 1).

Mário de Andrade, "O homenzinho que não pensou"[22], resposta a uma crítica à **Klaxon** publicada na revista "Mundo Literário", o autor dizia aceitar na totalidade somente os itens 5 e 6 do manifesto[23], repudiando os itens que tratavam da guerra, do militarismo, do desprezo à mulher, da destruição de museus e de bibliotecas. Em relação a este último item, o artigo dizia que Klaxon respeitava o passado, pois do contrário **Klaxon** não existiria.

A linguagem utilizada na revista era calcada na ironia, na blague, no humor, o que tornava sua crítica mais feroz em relação aos passadistas. A irreverência dos artigos, textos e notas tinha endereço certo: a Academia Brasileira de Letras, vista como uma velha professora a castigar seus poetas[24], e os passadistas, os quais os modernistas reconheceram seu valor no passado, "apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escritores já mortos"[25].

A alegria era uma forma de protesto a uma sociedade amarga e carrancuda, da qual a arte lacrimosa dos parnasianistas era seu reflexo. Produto desse alegre combate, o poema-piada desmoronou a estética bem comportada da poesia chorosa, para desespero da literatura da época.

A transgressão marcou a linguagem de **Klaxon**, fosse através da ironia e do humor ou, simplesmente, pela crítica ácida destinada aos seus desafetos, criando um estilo original para a época, acostumada com o ar sisudo da crítica literária e artística. "A linguagem que utiliza é outro fator que merece atenção, seja pela veemência de certas afirmações que visam chocar, ou agredir o leitor,

---

[22] in: Klaxon, 3 (julho de 1922), págs. 10-11.

[23] "5. Nós queremos cantar o homem que está na direção, cuja haste ideal atravessa sobre o circuito de sua órbita." e "6. É preciso que o poeta se desgaste com calor, brilho e prodigalidade, para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais." in: Marinetti, Filippo Tommaso. Manifesto do Futurismo. Le Figaro, 20/02/1909.

[24] in: Lara, Cecília de. Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras. São Paulo: USP/IEB, 1972. pág. 114.

[25] in: Klaxon, 1 (maio de 1922), pág. 2.

seja pelo inusitado das metáforas que incorporam processos surrealistas e expressionistas, quebrando o convencionalismo da linguagem poética tradicional."[26]

> *Por isso (Klaxon) é polymorpho, omnipresente, inquieto, comico, irritante, invejado, insultado e feliz.*[27]

Klaxon se proclamava internacionalista, diretriz inicial da revista, que a caracterizava no todo. O pós-guerra desencadeou um sentimento duplo de decepção e de euforia, o qual a revista compartilhava, justificando a aspiração de **Klaxon** de situar-se no plano mundial. Tais sentimentos estavam em poemas e textos da revista.

Outro fator que denuncia seu caráter internacionalista era o uso de até quatro línguas nas publicações estrangeiras. O intercâmbio de informações ocorria também pelo contato entre as revistas européias.

Um dos principais pontos da estética de **Klaxon**, manifestado durante todos os nove números da revista, é a preocupação com a atualidade. Seguindo conselhos de Pascal, **Klaxon** se preocupava com o presente, com as inquietações modernas. A atualidade, entendida como mergulho na realidade global da época, marcava o tempo presente como objeto de seu discurso, afastando o passado, uma interferência na análise do momento atual, e o futuro, igualmente deformador da visão da atualidade. Esse comprometimento com o atual demonstrava um desejo de fuga em relação às utopias, erro no qual o futurismo caiu, quando negando o passado criou uma mística do futuro perfeito.

> *KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se*

---

[26] in: Lara, Cecília de. op. cit. p. 50
[27] in: Klaxon, 1 (maio de 22). p. 3.

preocupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade.[28]

Klaxon e os Klaxistas

A maioria dos participantes da **Semana de Arte Moderna** integrou o grupo de **Klaxon**. **Mário de Andrade**, **Oswald de Andrade**, Menotti del Picchia, Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Rubens de Moraes foram os mais assíduos colaboradores e organizadores do periódico. Além de textos em português, eram publicados artigos e poesias em italiano, espanhol e, principalmente, francês.

Da França, Sergio Milliet foi quem mais publicou textos na revista. **Klaxon** mantinha também colaboradores na Bélgica, na Itália, na Espanha e em Portugal. Esses textos comprovavam o caráter internacionalista da revista, mencionado no manifesto, colocando a par do público brasileiro as últimas ações dos grupos de vanguarda europeus. Isso confirmaria que brasileiros e europeus estavam lado a lado na busca de uma renovação estética, ao contrário de momentos anteriores, quando se estabelecia uma relação entre "professor e aluno", este último sendo, é claro, a posição dos brasileiros.

O maior colaborador de **Klaxon** foi **Mário de Andrade**, que assinou também pelas iniciais de G. de N., J. H. de A., M. de A., R., e V. L. De autoria do poeta, artigos, poesias, resenhas de livros, críticas de cinema, estudos sobre música freqüentaram, constantemente, a revista.

Além de escritores, **Klaxon** publicava trabalhos de artistas plásticos na seção "Extra Texto". Anita Malfatti, Zina Aita, Di Cavalcanti, Yan, Tarsila do Amaral e John Graz colaboraram nesta seção da revista. Com exceção do último número da revista, o exemplar duplo 8 e 9, dedicado à Graça Aranha, no qual foi reproduzida uma página da partitura do original de Villa Lobos, "Sexteto Místico", todos os números apresentaram um trabalho de artes plásticas.

---

[28] in: Klaxon, 1 (maio de 22). p. 1.

Aliás, a edição dupla 8/9, publicada em conjunto devido à greve dos gráficos, traz uma história curiosa antes da "morte" da revista. De maio a outubro, **Klaxon** chegava às bancas, pontualmente, no dia 15, mas em novembro sofreu um atraso de quinze dias. Já o último e derradeiro número saiu às ruas em uma edição dupla dos meses de dezembro e janeiro devido, segundo a redação, à greve dos gráficos.

Nesse momento, a revista já padecia de problemas financeiros, pois a única fonte de renda era a venda de exemplares em banca. A falta de anúncios e assinantes obrigava os próprios redatores a colaborar em quantias em dinheiro para a impressão dos exemplares da revista, mostrando a dificuldade em manter-se a publicação.

Durante esse período, Graça Aranha visitou seus jovens amigos de **Klaxon** e '"com uma sem cerimônia espantosa decretou, ali na nossa frente, que o próximo número de **Klaxon** seria consagrado a ele' - escreve Rubens Borba de Moraes, que prossegue: 'Tanta vaidade deixou-nos, pobres caipiras paulistas, inertes e silenciosos. Tomando nosso silêncio e sorrisos encabulados como uma aprovação, passou ele a nos explicar como o número deveria ser composto e a distribuir tarefas'"[29]. Alguns dos klaxistas diriam depois que Graça Aranha teria dado azar à revista.

Enfim, **Klaxon** teve seu tempo. Por dificuldades financeiras e por projetos individuais de seus colaboradores, a revista parou no 9º número. Acima de qualquer problema, **Klaxon** cumpriu seu papel de consolidar o modernismo após a **Semana de Arte Moderna**, dando espaço, a partir desse momento, para novos vôos dentro do movimento.

Literatura

---

[29] in: Brito, Mário da Silva. "O Alegre Combate de Klaxon". Préfacio à edição fac-similar da revista Klaxon - Mensário de Arte Moderna. São Paulo: Martins/governo do Estado de São Paulo, 1972.

> *Mas faz muito tempo que a linguagem comum é recusada na literatura. Por mais divergentes que possam ter sido, os empreendimentos de Mallarmé e de Rimbaud tinham em comum a fato de libertarem a linguagem do controle das "evidências"e confiarem nela para inventar e conquistar relações de sentidos novos*[30].

Além de artigos, crônicas, ensaios, notas e comentários, **Klaxon** publicou criações de prosa e de poesia, exemplos da produção de arte moderna brasileira e estrangeira. A poesia teve muito mais espaço nas páginas da revista, enquanto a prosa limitou-se a publicar fragmentos de romances e composições dialogadas, com forte característica renovadora.

No campo da poesia, publicou-se de tudo: desde trabalhos ainda presos às correntes passadistas, combatidas por eles mesmos, até pesquisas arrojadas no campo sintático e visual do poema. Algumas produções ligadas ao Simbolismo, principalmente entre os estrangeiros, e ao Parnasianismo, entre os brasileiros, sofriam um lento desligamento no sentido de romper com as velhas fórmulas e chavões, o que não significava também uma contribuição original para a renovação da poesia.

Os simbolistas estrangeiros não podem ser comparados aos parnasianos quanto à rigidez e à perfeição métrica própria dos neoclássicos, pois o Simbolismo, principalmente na França, alcançou resultados valiosos, como o verso livre, que ajudaram na constituição do modernismo. Nesse sentido, o Simbolismo é entendido como precursor direto do Modernismo, tendo sua importância ressaltada pelos modernistas. No Brasil, **Oswald de Andrade** e **Mário de Andrade** reconheciam o poeta Alfonsus de Guimarães como o "novismo

---

[30] in: Mearleau-Ponty, Maurice. Signos - Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

simbolista", o qual achavam valer "sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira"[31].

Os poemas publicados em **Klaxon** seguiam tendências diversas dentro do experimentalismo proposto pela revista, o que se percebe é a tentativa de interpretações individuais do momento, influenciadas pela formação e sensibilidade de cada um.

Seguindo as premissas estéticas proclamadas no Manifesto, muitos trabalhos abordavam o espaço urbano, o internacionalismo, voltados numa perspectiva da psicologia experimental. Nessa linha, **Mário de Andrade**, Luiz Aranha e o poeta espanhol Guilhermo de Torre foram os principais representantes. Em "Poema"[32], de **Mário de Andrade**, o poeta abordou uma cena cotidiana através de uma euforia ingênua e alegre. Livres associações desdobraram o episódio em sucessivas camadas. As crianças, o cinema, o carnaval, os amores desencadearam uma tentativa de captação simultânea de um momento, em toda a sua complexidade. O poema, centrado na relação do eu e das coisas, do interior e do exterior, mostrou o processo de desdobramento sucessivo do pensamento do autor.

A marcação do eu na poesia e na literatura, de um modo geral, foi uma constante no modernismo, revelando um individualismo próprio da época, o que denunciava uma relação conflitante com os movimentos sociais do início do século.

Outro poeta que conseguiu traduzir significativamente a linha de pesquisa de **Klaxon** foi Luiz Aranha, apesar dos poucos trabalhos publicados na revista. Em "O Aeroplano"[33], há a exaltação da máquina, mas sem o entusiasmo de valoriza-lá pela sua simples existência. A máquina não é entidade superior ao

---

[31] in: Brito, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro - antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização, 1978.

[32] in: Klaxon, 6 (outubro de 1922). p. 3.
[33] in: Klaxon, 2 (junho de 1922). p. 7-8.

homem, o qual este deveria prestar-lhe culto, mas instrumento ampliador da experiência humana, dando-lhe novas dimensões.

De uma maneira geral, a poesia aplicou os pressupostos idealizados pelo Manifesto, como o verso livre, as palavras em liberdade, as estruturas fragmentadas, a quebra da linearidade, e outras características que marcavam a poesia modernista.

A presença de alguns trechos de romances, contos, episódios dialogados marcaram a prosa de ficção em **Klaxon**. Oswald colaborou com parte de um texto de "Estrela do Absinto"[34], no qual apresentava-se a cena de um sonho. Numa atmosfera densa, estranha, as personagens executavam com naturalidade a crucificação de Alma, principal personagem feminina do livro. No final, Jorge de Alvellos (outra personagem da história), já acordado, recordava-se do sonho com angústia, ficando a refletir no quarto escuro. O fragmento isolado do contexto geral do livro ganhou mais profundidade.

A linguagem utilizada era objetiva, lógica, com poucos adjetivos e metáforas, utilizando uma "técnica cinematográfica, não enfatiza o enredo e, ao contrário das obras impressionistas, o romance exige uma visão dos detalhes em si." [35] A própria cena em questão, um sonho, demonstrava a aproximação dos modernistas com os surrealistas, os quais investigavam o mundo onírico não apenas para gozá-lo mas para cultivar as possibilidades da mente.

Em "Sinfonia em Preto e Branco"[36], um pequeno conto sobre uma fantasia, um devaneio, era traçada uma situação com objetos concretos extravasando os limites entre o real e o irreal. Letras tinham vida e oprimiam a personagem, incapaz de controlar a situação, que resultava num estado mórbido. Além da oposição entre o preto e o branco, o autor ainda utilizou sinais matemáticos. Esse trabalho não é um dos melhores publicados em **Klaxon**, no entanto, seu autor,

---

[34] in: Klaxon, 6 (outubro de 1922). p. 1-2.
[35] in: Lara, Cecília de. op. cit.p. 219.
[36] in: Klaxon, 4 (agosto de 1922). p. 10.

Durval Marcondes, primeiro psiquiatra brasileiro, traçou relações entre a composição e o campo psicológico e a psicanálise; daí sua importância.

Capítulo IV - A crítica de cinema em Klaxon

Neste capítulo, transcreveremos todos os textos que, parcial ou totalmente, tratem do cinema, tanto do ponto-de-vista geral quanto especificamente sobre algum filme ou cineasta. Além das críticas cinematográficas, fizemos a transcrição do manifesto inaugural da revista, no qual encontramos o reconhecimento do cinema como a criação mais importante da época.

São 10 textos, incluindo o manifesto e o trecho de A Estrella do Absyntho, de Oswld de Andrade. No capítulo seguinte, **Klaxon e a crítica de cinema**, analisaremos o material cotetado.

Klaxon
(Publicado 15/5/1922, ed. nº 1 - p. 1 a 3)

Significação

A luta começou de verdade em principios de 1921 pelas columnas do "Jornal do Commercio" e do "Correio Paulistano". Primeiro resultado: "Semana de Arte Moderna" - especie de Conselho de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissiveis. É precioso reflectir. É preciso esclarecer. É preciso construir. D'ahi, KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incomprehendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON.

Esthetica

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser **novo**, mas de ser **actual.** Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da patria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruil-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa - o que berra deante das necessidades contemporaneas.

KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas à arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os peconceitos artisticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferivel a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocinio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação mais representativa da noss epoca. É preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apezar disso jamais

publicará ineditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a epoca de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto,comico, irritante, contraditorio, invejado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para solidos, hygienicos, altivos edificios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma collectiva que se caracterisa pelo impeto construtivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes

que lh convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assignarem.

Problema

Seculo 19 - Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artificio internacional de 1914. Ha perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a algria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Charlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON.

A REDACÇÃO.

Kine-Kosmos
(publicado 15/05/22, ed. nº 1 - p. 14)

Shandowland. Cahos. Mundo. Creação. Plagio do "surge et ambula" a 1$600 e para 1$100.

Superficie escola. Privisão das quatro dimensões de Einstein. Tudo, ideas, gestos, gestos sentimentos na coordenada do tempo. Noção de eternidade: sessões corridas, sessões concorridas, tendencias do homem ineluctaveis.

O problema do mal - o embuçado, visivel, empolgante, agindo, raptando Pearl White em motocycleta. Antonio Moreno, anjo da territorial.

A audacia vertiginosa, Tom Mix, Dom Quichote de 30 annos, com Dulcineas votadas aos sport. Dom Quichote foi sportman, o primeiro sportsman, crucificaram-n'o por falta de comprehensão. Não era o seu seculo. Hoje faria raids, teria marcos commemorativos.

O problema do mal, lado serpente - Gloria Swanson, não ella, mas os beijos e os olhos côr da esperança torva dos espectadores. Agnes Ayres. Bebé Daniels.

Sobre o clownismo de Charlot e Harold Lloyd, a estupidez victoriosa de Charles Ray. Transição. Advento de uma era de ingenuidade. Estamos ficando classicos. Classic.

E Mutt e Jeff, as comedias de Sunshine, as comedias que matam a malicia antes de matar os que morrem a pau.

Cecil de Mille acabou com o mau theatro francez. Idea filha. Max Jacob. O mau theatro francez - Bataille, Bernstein, Lavedan.

Ressurreição da narrativa. A fita em series. A ficção reaffirmada contra a frieza calculista do realismo. O calculo sim, n'outro sentido. O fracasso Zolesco apezar de Signoret e das azas brancas encobrindo os pés cornudos.

Griffth genial americano. Lyrio Partido. Ideas partidas. Buddhismo a bom preço, utilitario, yankee.

A morte do inutil, do enfadonho, do palavriado sem acção e sem experimentação psychologica (não a de Fetchner e Wundt - a de Shekespeare, de Farias Brito e do jesuita Eymlen).

Charlot sem a falsa tristeza de Ivan Goll. Não. Alegre, como na vida. Atravez de Broadway. Casa dos Phantasmas.

O riso, a força, o inverosimil scientifico. Modernos. Modernos.

MAY CAPRICE.

CINEMAS

(publicado 15/06/22, ed. nº 2 - p.16)

DO RIO A SÃO PAULO PARA CASAR

A empresa Rossi apresenta uma tentativa de comedia. Applausos. Transplantar a arte norte-americana para o Brasil! Grande beneficio. Os costumes actuaes do nosso paiz conservar-se-hiam assim em documentos mais verdadeiros e completos que todas as "coisas-da-cidade" dos chronistas.

Photographia nitida, bem focalizada. Aquellas scenas nocturnos foram tiradas ao meio-dia, com so brasileiro... Filmadas á tardinha. o rosado não sendo photogenico, a producção sahiria sufficientemente escura. Isso emquanto a empresa não conseguir filmar á noite.

O enredo não é mau. Fôra preciso extirpal-o de uma tantas incoherencias.

A montagem não é má. Fôra preciso extirpal-a de umas tantas incoherencias.

O galã, filho de uma senhora apparentemente abastada, por certo teria dinheiro necessario para vir de Campinas a S. Paulo. A sala e o quarto de dormir da casa campineira brigam juntos. Aquella burguesa, este pauperrimo. Accender phosphoros no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz á noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de habitos esportivos que não são nossos. E outras coisinhas.

E' preciso comprehender os norte-americanos e não macaqueal-os. Aproveitar delles o que têm de bom sob o ponto de vista technico e não sob o ponto de vista dos costumes. Artistas regulares. Pouco photogenicos. Porque não usam pó de arroz azul? De quando em quando um gesto penosamente ridiculo... Num film o que se pede é vida. E' preciso continuar. O apuro seria preconceito esterilizante no inicio de empreitada tão difficil como a que a Rossi Film se propõe.

Applauso muito sincero. Seguiremos com enthusiasmo os progressos da cinematographia paulista.

R. DE M.

THE KID - Charles Chaplin

A obra magistral de Carlito, vae ser representada em S. Paulo. Trabalho marcando uma era. Jámais foi attingifido interpretativamente o grau registrado ahi. Passa da alçada commum do film. Vemos onde pode chegar o cine e como elle deve ser. **"The Kid"** é integral, harmonico com a época. Nelle Chaplin, por sua vez, está na culminacia da sua arte.

Chegou magistralmente ao fim da evolução de que dera mostras desde **"O Vagabundo"**: Carlito artista, director, enscenador, creador de um genero inteiro novo, interprete ainda nunca vista; e acima de tudo immensamente humano. Ao seu lado, o pequeno Jackie Coggan produziu sensação. A critica européa, em geral pouco indulgente para com o cine yankee, foi unanime em elogia-lo. Sua apparição na téla, devida a Carlito director, e seu jogo scenico é simplesmente prodigioso. Assim, entre outros, disse J. G. Boissiére, autoridade na materia.

Em synthese: The Kid é uma revelação.

CINEMAS

(publicado 15/07/22, ed. nº 3 - 14)

UMA LICÇÃO DE CARLITO

A evolução de Charlie Chaplin demonstra mais uma vez que por mais novas que as formas se apresentem o fundo da humanidade será sempre um só. Carlito já se tornara grande criando seu tipo burlesco, tipo clássico que reflectia,

sob a caricatura leviana, o homem do seculo vinte. Mas Carlito, com seus exageros magnificos, compreendera a vida como uma estesia. Estesia burlesca, naturalmente. Era um êrro. Criara uma vida fóra 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. Porquê? Porquê sob aparencias novas as almas são eternas. E' verdade que pertence a todos os seculos. O genial inovador humaniza-se. Sofria. Criemos como Carlito uma arte de alegria! Riamos ás gargalhadas! Mas donde vem que a gargalhada parece terminar "num especie de gemido"? Da vida, que embora sempre nova nas suas formas, é monótona nos seus principios: o bem e o mal. Não caiamos no "estetismo" de que já falava Brunschwig! E a grande coragem do homem-seculo-20 estará em verificar desassombradamente a dor, sem por isso se tornar sentimental. No entanto, sob a roupagem do mais alto comico, Charlie atingiu a eloquencia vital das mais altas tragédias. Charlie é o professor do seculo 20. KLAXON desfolha louros sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova licção.

J. M.

CINEMA

(publicado 15/09/22, ed. nº 5 - 13 a 14)

"O GAROTO" por Charlie Chaplin é bem uma das obras primas mais completas da modernidade para que sobre elle insista mais uma vez a irriquieta petulancia de KLAXON. Celina Arnauld, pelo último numero fóra de serie da "ACTION", commentando o film com bastante clarividencia, denuncia-lhe dois senões: o sonho e a anecdota da mulher abandonada que por sua vez abandona o filho. Talvez haja alguma razão no segundo defeito apontado. Effectivamente o caso cheira um pouco a sub-litteratura. 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 objectivado no film choca como alguns versos de Casimiro Delavigne intercaladas às "ILLUMINATIONS" de Rimbaud. Em vez de anjos alados e barrocos, deveria simplesmente mostra-nos "pierrots" enfarinhados ou ainda outra cousa e seu film conservar-se-hia puro. Mas quantos poemas ruins têm os maiores poetas!"

Felizmente não se trata d'um máu poema. O sonho é justo uma das paginas mais formidaveis de "O GAROTO". Vejamos: Carlito é o maltrapilho e o ridiculo. Mas tem pretenções ao amor e á elegancia. Tem uma instrução (seria melhor dizer conhecimentos) superficial ou o que peior desordenada, feita de retalhos, colhidos aqui e além nas correrias de aventura.

E'profundamente egoista como geralmente o são os pobres, mas pelo convivio diurna na desgraça chega a amar o garoto como filho. Além disso já demonstrara sufficientemente no correr da vida uma religiosidade inculta e ingenua. Num dado momento conseguem emfim roubar-lhe o menino. E a noite adormecida é pertubada pelo desespero de Carlito que procura o engeitado. Com a madrugada, chupado pela dor, Carlito vae sentar-se á porta da antiga moradia. Cahe nesse estado de somnolencia que não é o somno 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 apparecem. A pobreza inventiva de Carlito empresta-lhes as caras, os corpos conhecidos de amigos, inimigos, policias e até cães. E os incidentes passados mistruram-se ás felicidades presentes. Tem o filho ao lado. Mas a briga com boxista se repete, E os policias perseguem-no. Carlito foge num vôo. Mas (e estaes lembrados do sonho de Descartes) agita-se, perde o equilibrio, cahe na calçada. E o sonho repete o accidente: o policia atira e Carlito alado tomba. O garoto saccode-o, chamando. E' que na realidade um policia chegou. Encontra o vagabundo adormecido e sacode-o para accordal-o. Este é o sonho que Celina Arnauld considera um máu poema. Como não consseguiu ella penetrar a admiravel perfeição psychologica que Carlito realizou! Ser-lhe-hia possivel com a

EDUCARP
BIBLIOTECA CENTRAL

mentalidade e os sentimentos que possuia, no estado psychico em que estava, sonhar **pierrots** enfarinhados ou minuetes de aeroplanos! Estes aeroplanos imaginados pela adoravel dadaista 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 pertubada por um suboconsciente sabio em coisas de soffrer ou de ridiculo. O sonho é o commentario mais perfeito que Carlito poderia construir da sua pessoa cinematographica. Não choca. Commove immensamente, sorridentemente. E, considerado á parte, é um dos passos mais humanos da sua obra, é por certo o mais perfeito como psychologia e originalidade.

M. de A.

A Estrella de Absyntho (Fragmento)

O cadáver nú de cabellos atados numa toalha, foi levado cautelosamente até a parede di imaginario atelier.

Elle apanhára-se o dorso, despencado em ligeira curva. O velho felino, barbudo e de bocca furada que conduzia de costas o cortejo, tomando-a pelas axillas, era Rodin. E o grande diabo ossudo, Mestrovic, recem-chegado da Servia, o que levava as pernas geladas para sempre.

Depuzueram-na no estrado de páu, inerte e dura, murcho o ventre acima do triangulo negro e symbolico. Depois, começaram a crucifixão.

Para lá, na vastidão respeitosa da sala, havia grandes estatuas, atadas aos punhos para traz, com retorcimentos fixos, todas recobertas como imagens em Semana Santa.

E havia amphoras e flores.

Iam crucifica-la na parede núa e branca. Rodin, levantando-a pelos inuteis seios, dava ordens impassiveis. Mestrovic batia já o seu longo prego. E apenas o

braço que lhe haviam entregue a elle, endurecera e resistia, empurrndo-o para longe.

Rodin esperava. Mestrovic tinha a cabeça de furia em ataque do Sergio monumental da Kossovo.

Era preciso dominar a consciente resistencia do braço. Aos repelões o membro em angulo cedeu, aceitou a linha recta da cruz, num crac-crac de ossos internos.

Elle tomou o martello e o prego longo, bateu a primeira pancada inutil na palma cartilolaginosa. E Rodin dizia que era preciso haver martyres para haver arte.

Mestrovic atravessára victoriosamente a mão que segurava. Rodin baixára-se a perfurar os dois pés na mesma agulha de ferro.

Elle então bateu. E houve um tinir repetido de aços, apagado pela repulsa de borracha dos membros ankilosados e murchos.

Salpicaram gottas glaciaes como remorsos nos braços nús dos crucificadores.

E a cabeça de frango virou, o corpo suspenso desceu num peso bruto, alargando as chagas nos pregos e pondo em relevo estrias de musculos, de nervos, de costellas.

Então abriu-se a porta e um esplendido ephebo nú, coroado de myrrha, appareceu e gritou como um arauto de consciencias heroicas:

- Sangue frio.

Ella permanecia toda estylisada na parede que ficára como cruz de mil braços.

E Jorge de Alvellos viu que era o cadaver de Alma que tinha curcificado para estudar anatomia... Ella despregou as grandes postas rachadas, viva, soluçante, para elle!

O esculptor abriui os olhos na escuridão de seu quarto. E percebeu a madrugada neutra, num silnecio de vidas estranhas.

Onde estava? Escorregára-lhe dos braços afflictos. Onde estava? Levantou-se de um salto. Ella fugira....

Atirou-se para a porta: permanecia fechada a noite. Voltou, bateu os angulos desertos, foi ao leito. Pareceu-lhe vel-a ainda. Levantou-se os lençois, o colchão: não estava.

Estava longe. Onde? Na enfernaria? Não. Mais longe. No necroterio? Não. Mais longe. Na cóva.

Jorge d'Alvellos sentou-se. Viu descer, descer, no escuro, num desequilibrio, sobre os hombros que tinha aconchegados um mundo apagado de formas.

E ficou alli, numa concetração musculosa de cariatide.

Oswald de Andrade.

CINEMA

(publicado 15/10/22, ed. nº 6 - 14)

Ha certos problemas, referentes ao cinema, que aparentemente pouco nos interessam, pois não ha por aqui artistas e fábricas que se dediquem especializadamente a produzir fitas de ficção. Essa desimportáncia 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 subjectiva 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 artistica. Segue-se d'ahi que tanto mais cinemática será a obra de arte cinematografica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. As scenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da acção: e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do facto 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. E' evidente tambem que um sem número de qualidades, derivantes dessa qualidade primeira nobilitariam a obra que imagino. Conseguir-se-hia mesmo a simplicidade dentro da simultaniedade - o que daria a obra de arte cinematográfica um valor expressivo excepcional. O que falta em geral ás fitas americanas é a simplicidade de acção, vital e sugestiva, que nos eleva á grandeza serena e azul do classicismo. (Exceptuo naturalmente as fitas cómicas, especialmente as de Chaplin e de Clyde Cook. As de Lloyd tambem). O que lhes sobra é a complicação, que imprime a quasi todas um caracter vaudevillesco muito pouco ou raramente vital.

E os americanos só têm decaido a êsse respeito. As últimas fitas importantes aparecidas estão cheias de dizeres, muitas vezes pretenciosamente líricos ou cómicos. E'já um vício. Quem observar com atenção qualquer fita, logo reconhecerá a inutilidade de muitos dêsses cartazes explicativos, cujo maior mal é cortar bruscamente a acção, seccionando a visão e consequentemente a sensação estética.

E não se diga que tirar a palavra escrita do cinema seja priva-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. Ninguem mais, sensato, discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objectos de prazer mais ou menos discutível que atráiam o maior número de basbaques possível.

A cinematografia é uma arte que possúi muito poucas obras de arte.

G. de N.

CINEMA

(publicado 30/11/22, ed. nº 7 - 16)

ESPOSAS INGENUAS - Há muitos mezes que não viamos um bom film. Tivemos enfim esse prazer com as "Esposas Ingenuas". Eric von Stroheim é um homem de talento. E'artista, metteur en scène e dramaturgo. Como artista só merece elogios. Como metteur en scène é extraordinario apezar de não chegar ainda á altura de certos mestres americanos. Como dramaturgo é um pouco fraco. O film pecca pelo enredo ou, melhor, pelo fim do enredo. Von Stroheim quiz fugir á banalidade e cahiu no inverosimel. Mas o interesse do enredo é sempre muito relativo e Von Stroheim agradou-nos immensamente. Compoz o personogem do conde Karazin, conquistador e cynico, com uma revoltante naturalidade. Von Stroheim apezar de feio e desprezivel tem algo de D. Juan. Quem sabe o garbo militar, a desenvoltura, o proprio cynismo. Ha um pensamento que diz: para obter o amor das mulheres é preciso desprezal-as ou batel-as, segundo a classe social a que pertecem. Von Stroheim conhece esse pensamento e emprega-o. Mas sabe tambem usar do systema da doçura. Nenhuma lhe resiste sinão a idiota absurda e inutil da ultima parte.

Assim termina estupidamente esse D. Juan jogado num esgoto. E' interessante observar-se tambem os dizeres bastantes originaes e syntheticos. Von Stroheim acabou com os palavrorios fatigantes que quebram a unidade da acção. Palavras soltas, suggestões simples. E'um passo a mais para a suppressão dos dizeres. Um film que passou ha pouco por um cinema da capital, mostrou-nos já a inutilidade dos letreiros. E' de esperar que as fabricas façam outras tentativas nesse sentido.

INTERIM

CINEMA

(publicado em dezembro de 1922 e janeiro de 1923, ed. nos. 8 e 9 - p. 30 a 31)

O cinema deve ser encarado como algo mais que um méro passatempo, quasi por taxi, ao alcance de todas as vistas, com a utilidade pratica de auxiliar as digestões e preparar o somno. Já se foi o tempo em que servia sómente para a demonstração da chronophotographia. Evoluiu, tornou-se arte, e veio accentuar ainda mais a decadencia do mau habito dos serões em familia, enfadonhos e interminaveis, mesmo quando se fala da vida alheia.

Ciosos na conservação das rotinas, todos os catões se irritam contra elle, apesar do seu alto papel na educação moral. Como é que um pae ha de ensinar á filha certas feições da vida? O meio mais facil é leval-a ao cinema, cuja alta moralidade, reduzida á expressão mais simples dá a formula:

TODO MÁU É CASTIGADO.

O BOM ACABA VENCENDO E RECEBE DE PREMIO O CASAMENTO. SI FOR CASADO... UM FILHO

Moral a preço de occasião, está se vendo. Mas é disto que o povo gosta, com o tempêro de uns obstaculos pelo meio, porque mesmo para elle o prazer muito facil não tem attractivo. Não pareça isto elogio; até os gatinhos gostam mais de brincar com obstaculo entre a patinha e a bola de papel. Deliciam-se os romances em series - 20 capitulos - cheios de difficuldades e de mysterios, que se resolvem na proxima semana, - thesouros enterrados - amneis fatais - bandidos indús - "virgens" marcadas... etc.

Para o Snr. Todo-o-mundo, e Exma. Familia, os actores preferidos sãos os dos **papeis sympaticos**, sejam verdadeiros artistas ou não. São as meninas de fabrica que fazem casamentos ricos, ou milionarias apaixonadas por pobretões virtuosos (note-se, de passagem, a influencia do dinheiro na sympatia). Detestam pelo contrario todas as "vampires" porque seduzem os maridos e levam meninotes

para a roleta, e sobretudo nem podem tolerar os grandes piratas sociaes, que, com a maior calma, jogam com o sentimentalismo alheio para proveito proprio. Se os supportam ás vezes, é simplesmente pelo facto de realçarem pelo contraste, os actos virtuosos dos bons. O povo tem o vicio de gostar das qualidades que os outros fingem possuir, e que elle não pratica.

No palco mudo os principes do cynismo passam desapercebidos na sua arte, quando não recebem nas ruas vaias e pedradas, como Stuart Holmes - calmo, deante dessa manifesta admiração á **l'envers,** e sorridente por saber que o odio resulta d'elle ser tão bom actor que o levaram a serio...

Um poema inesquecivel é o Medico 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 physionomia, vae fazendo aos poucos transparecer em suas feições alteradas a hediondez do seu novo temperamento. Em contracturas horriveis, suas faces se escavam, os cantos da bocca tornam-se indecisos; o labio inferior cáe mostrando a segunda fileira de dentes, escuros, desiguaes. Surgem rugas denunciandoras de vicios repellentes. Os cabellos vão raleando e caindo alongados, como um véo que disfarçasse, o seu olhar turvo de reprobo. As unhas creceram, e os dedos se recurvaram em garra. Eis pronto o homem que se torce de gozo ao maltratar crianças, e mata o seu melhor amigo, com a delicia prohibida do collegial comendo chocolate ás escondidas...

Maltratar friamente, só pela emoção de assistir soffrer, é prazer refinado de pouquissimos eleitos. Maldades por vingança são demasiado banaes (já está mofada e azeda a geléa dos deuses...), porem praticar malvadezas gratuitas é um aperfeiçoamento só attingido pelos que apprenderam a adormecer o bicho-carpinteiro do remorso.

Em "Satanaz", Conrad Weidt desenvolve um trabalho neste genero verdadeiramente insuperavel. Tece intrigas medonhas, e coloca os fantoches uns deante dos outros. Finge-se amigo de todos para poder aconselhal-os perversamente. Fal-os beber, e atiça-os. E eis chegada a hora do gozo supremo,

e, com todo descáro, ainda lhes diz: "Em todos os logares onde se beb, se dança e se mata, estou presente".

Ha ainda cynicos de outros generos. Irving Cummings engana meia duzia de mulheres, e todas acreditam ser **a unica.**

Von Stroheim, commove lyricamente a sua criada, e empalma-se todas as economias com serenidade.

Alem de tudo, devemos admiral-os pela sua coragem. A moral e a arte teem tanto a ver uma com a outra, quanto a Biblia com uma caixa de phosphoros marca Olho: ambas se referem ao Fiat Lux!...

A.

Capítulo V - Klaxon e a crítica de cinema

Klaxon e a crítica de cinema

A presença do cinema em **Klaxon** não estava restrita a exaltação da vida moderna, não tratava apenas essa nova expressão artística como símbolo da modernidade. O cinema era entendido como uma linguagem que deveria influenciar a literatura, a pintura, por exemplo, pois traduzia alguns princípios eleitos pelos modernistas como a velocidade e a atualidade.

Klaxon abordou o cinema de duas formas: enquanto linguagem e temática e enquanto crítica cinematográfica, destinando-lhe, em quase todas edições, um espaço fixo. Em relação ao primeiro item, a revista utilizava o cinema como meio e forma de representar a modernidade. Assim, trazia poemas ou trechos de romances, nos quais o cinema era citado, demonstrando sua inserção na vida moderna; ou mostrava a estética cinematográfica aplicada em obras, como o fragmento de "Estrela do Absinto"[37], de **Oswald de Andrade**. Percebe-se no texto a dinâmica nas construção das cenas, através de frases curtas, a movimentação das personagens e a própria construção da narrativa, ou seja, é a aplicação do caráter fragmentário do cinema.

Klaxon foi uma das primeiras revistas brasileiras a praticar uma crítica cinematográfica de nível inédito no país. De fato, não poderia ser diferente o tratamento dado ao cinema, pois o grupo de **Klaxon** estava em contanto com as vanguardas e suas principais revistas publicadas na Europa, onde o desenvolvimento teórico sobre o cinema ocorria lado a lado com os EUA, sendo reproduzidas muitas dessas idéias aqui. **Mário de Andrade**, principal crítico da revista, era leitor de Canudo, Epstein e Delluc, críticos de cinema na Europa. Aliás, Delluc escrevia para a revista "Espirit Nouveau", lida assiduamente pelo poeta brasileiro.

---

[37] in: Klaxon, 6. op. cit. p. 1-2.

Na seção "Cinema", escrita por **Mário de Andrade**, foram abordadas as comédias, Griffith (Lírio Partido), Von Stroheim (Esposas Ingênuas) e Chaplin. É com este último que Klaxon identificava seus ideais estéticos, dedicando-lhe, assim, três artigos na revista. Na crítica ao filme "O Garoto"[38], os modernistas reconheceram a genialidade do cineasta.

> *Ríamos 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.* [39]

Klaxon foi uma das primeiras revistas brasileiras a tratar o cinema como arte e não mais como passatempo. O fascínio pela imagem em movimento dava aos modernistas a sensação do maravilhoso, o qual representava a vida moderna e o homem do século 20. O cinema equivalia ao espírito inovador da modernidade: época de ressurreição, de olhar para a frente, de autenticidade diante da vida, e de renúncia da arte passadista.

> *Em muitos momentos, a revista bate nas mesmas teclas: cinema é arte e não passatempo; como arte, deve basear-se exclusivamente nos poderes da imagem e no seu ritmo, sem apelo a letreiros explicativos e tendo a ação como principal suporte das significações; simplicidade e coerência são obrigatórios e a revelação dos 'caracteres' deve ser obra das*

---

[38] in: Klaxon, 5 (setembro de 1922). p. 13.
[39] in: Klaxon, 3 (julho de 1922). p.14.

> *situações e da mímica dos atores, 'naturais' na representação.*[40]

O Garoto, de Charlie Chaplin

O Garoto, de **Charlie Chaplin**, realizado em 1921, recebeu três textos nos nove números de **Klaxon**, sem contar as várias citações recebidas quando falava-se da obra geral do artista, sendo, assim, o filme mais discutido nas páginas da revista. Portanto, entendemos a necessidade de buscar os textos similares nos periódicos contemporâneos a **Klaxon**.

Em **Klaxon**, *O Garoto* aparece com destaque em:

- "The Kid - Charles Chaplin" (nº 2, 15/06/22)

- "Uma Lição de Carlitos" (nº 3, 15/07/22)

- "Ainda O Garoto" (nº 5, 15/09/22)

Para **Klaxon**, **Chaplin** era um gênio da arte que se iniciava. Segundo a revista,

> *Charlie é o professor do seculo 20. KLAXON desfolha louras sobre o homem que lhe dá tão eterna e tão nova lição.*[41]

---

[40] ver Xavier, Ismail. "Modernismo e Cinema". in: Sétima Arte: Um Culto Moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 154-155.

[41] Klaxon, nº 3, 15/07/22. pág. 14

Das revistas pesquisadas, *A Scena Muda*, *Palcos e Telas* e *Paratodos...* publicaram críticas, notas, propagandas sobre *O Garoto*. No entanto, estes textos, sobretudo, as críticas, se diferenciam entre si. Em *A Scena Muda* [42], encontramos o roteiro quase completo de *O Garoto*, na qual o domínio da história recebe grande importância. O texto é descritivo, aborda minuciosamente o enredo do filme, preparando, provavelmente, o espectador quanto à história e às imagens que veria.

> *Eias occasião buscada e compassiva. O chauffeur affastou-se para desentorpecer as pernas e conversar com alguns collegas a pequena distância. A pobre mulher apoia-se ao portal e escreve rapidamente algumas palavras em um cartão, que apanha no bolso - "Acolha e ame o pobre orphão". Coloca essa cartão entre as roupas da criança, deixa-a no automovel e foge, afasta-se rapidamente com receio de que lhe falta a coragem para aquelle abandono.* [43]

Em *Paratodos...* foram publicados dois textos [44] sobre *O Garoto*, no mesmo período em que *A Scena Muda* publicou a sinopse

---

[42] O texto foi dividido em 2 partes, publicadas nas edições de número 177 e 178, respectivamente em 06/05/22 e 11/05/22.

[43] "O Garoto", *A Scena Muda*, nº58, ano 2 - 04/5/22.

[44] "O Garoto e a critica francesa", *Paratodos...*, nº 177, ano 4, 06/5/22 e "O Garoto", *Paratodos...*, nº 178, ano 4, 13/5/22.

do filme. O texto "O Garoto e a critica francesa" foi publicado originariamente na publicação *Scenario*, de Paris, em 17 de setembro de 1921. Publicada mais de 7 meses depois em *Paratodos...*, evidenciando o relativo atraso com que os filmes chegavam ao Brasil, a crítica francesa ressaltava o caráter humano da "superprodução" de **Chaplin** e revelava sua admiração pelo artista comparando sua "apresentação á maneira de Balzac", "o film se torna *Shakeapeareano*" e "como só a poderia imaginar o genial Homero britannico".

Em meio a rápidas descrições do filme, a crítica destacava o realismo da trama bem amarrada e o virtuosismo técnico, chegando a sugerir que as legendas poderiam ser dispensadas. O texto insiste na inovação do filme e sugere a adoção de *O Garoto* como uma fórmula cinematográfica a ser seguida a partir de então:

> *O trabalho inegualavel de Carlito, irresistivel de graça, angustioso em seu soffrimento; a interpretação extraordinaria do "garoto", creança prodigio, a maior revelação que nos tenha sido dado ver; a escolha do minimo de interpretes; a observação dos multiplos detalhes, fazem com que esta obra nos dê não somente a impressão de verosimilhança, mas da vida em si, com todos os lados horrendos , suas injustiças, suas angustias e suas palhaçadas.*[45]

[45] In: *Paratodos...* , ano IV, 6/05/22, nº 177.

No texto publicado não é citado o autor, prática comum na época.

A segunda [46] crítica publicada por *Paratodos...*, uma semana depois, trata da exibição do filme no Cinema Avenida (a revista era publicada no Rio de Janeiro) e as particularidades que envolveram a produção. *O Garoto* pertenceria ao famoso contrato de um milhão de dólares firmado entre **Chaplin** e a First National, pelo qual o diretor entregaria oito filmes exatamente pelo preço de um milhão. Este seria o quinto filme do contrato, no entanto, **Chaplin** alegava ter gasto muito mais que o previsto com os quatro primeiros e portanto não incluiria *O Garoto* na transação. Após vários meses de disputa, a First National teria dado como executado o contrato de um milhão de dólares pelos primeiros 4 filmes e o diretor entregaria o novo filme e faria ainda mais 3 para o estúdio, com preço a ser combinado.

Na verdade, este texto não se trata de uma crítica cinematográfica da maneira que se entende uma, ou seja, a avaliação e o julgamento da obra cinematográfica, mas de uma matéria que ressalta as circunstâncias que envolvem a produção de um filme e os seus custos, estratosféricos para época, no sentido de atrair o público para "uma das produções mais caras até aqui vindas ao Brasil". Apenas na segunda metade do texto que encontramos uma avaliação do filme, e ainda assim, um elogio rasgado a obra de **Chaplin**, como podemos observar neste trecho:

> *A passagem desse film pelo mundo foi uma serie de triumphos extraordiários. A critica unanime consagra-o em toda parte uma obra prima. (....) Necessariamente o culto publico brasileiro far-lhe-á, como justiça,*

[46] Paratodos... ano IV, 13/05/22, nº 178.

> *uma acolhida magnifica e pr muitos dias ficará nos programas do Avenida esse estupendo trabalho cinematográfico.*[47]

Em *Palcos e Telas*, não encontramos nenhuma crítica sobre **Chaplin** durante o mesmo período das críticas de *A Scena Muda* e *Paratodos...* . Encontramos alguns textos anteriores, datados de 1921, que tratam apenas da personagem e da vida de **Chaplin**. Na seção "Astros e Estrelas" do número 163 [48], o texto conta um pouco do início de sua carreira quando trabalhava na companhia de **Fred "Karm"** (Karno), na Inglaterra, e de sua ida para os EUA, quando é contratado pela Keystone de **Mark Sennett**. No texto também fala-se de sua origem, que **Charles Chaplin** teria nascido num hotel em Paris, a 16 de abril de 1889, filho de um conhecido cantor inglês. Segundo **Carlos Heitor Cony**, **Chaplin** era, na verdade, filho de pai de origem francesa e de mãe de origem judia-irlandesa:

> *Durante muitos anos, ganhou consistência a lenda segundo a qual, Chaplin teria nascido na França, em Fontainebeau. O próprio Chaplin não desmentia esta lenda - talvez por cálculo próprio. Foi na França que o seu gênio obteve imediata consagração e talvez agradasse ao espírito francês acreditar que mais um gênio da humanidade tivesse nascido na terra de Racine e de Molière.* [49]

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

---

[47] In: *Paratodos...* , ano IV, 06/5/22, nº 177.

[48] In: *Palcos e Telas*, 12/5/21.

[49] CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: Ensaio - Antologia. Rio de Janeiro:

Segundo a revista carioca, **Chaplin** teria recebido U$ 800.000,00 da First National pelo filme. No entanto, o primeiro longa-metragem de **Chaplin**, que levou quase um ano para ser feito, teve um investimento de U$ 300.000,00. Obsessivo por perfeição, **Chaplin** gastou mais de 150.000 metros de filme virgem, para mais tarde reduzi-lo a apenas 1.700 metros. *O Garoto* rendeu na época U$ 2.500.000,00, uma verdadeira fábula.

Outro texto publicado em *Palcos e Telas* [50], trata do desabafo da ex-esposa de **Chaplin**, a jovem atriz **Mildred Harris**. Neste, a atriz conta as excentricidades de **Chaplin** que chegavam ao limite da crueldade:

> *Uma de suas manias, insupportaveis, é a de começar a passear dentro de casa , de noite, quando chove! Passa horas e horas, para baixo e para cima, em linha recta. Quanto mais chove, mais passeia, sem se importar com desgraçado que estiver perto delle.* [51]

Chaplin havia se divorciado de **Mildred** no início das filmagens de *O Garoto*. Conforme **Cony**,

> *A idéia do filme, segundo C. T. Robinson, foi inspirada na infância de Chaplin. Mas algumas cenas desvairadas, quando o*

Civilização Brasileira, 1967.

[50] In: *Palcos e Telas*, ano IV, 24/3/21, nº 156.

[51] In: *Palcos e Telas*, ano IV, 24/3/21, n 156.

> *vagabundo sente que está a perder o garoto, não é assunto de sua infância e, sim, de sua vida atual. O divórcio com Mildred foi-lhe doloroso e o desespero de ver a sua família despedaçada deu-lhe a autenticidade dramática na realização dêste filme.* [52]

Os filmes de **Chaplin** eram denominados como as fitas de *Carlito*. Nas revistas da época, inclusive **Klaxon**, se condensavam a personagem *Carlito* com a do ator e diretor **Charles Chaplin**. Podemos apontar o grande sucesso comercial da personagem ou mesmo a forma seriada de seus filmes, que colaboraram para fixar a imagem do vagabundo junto ao público, como os fatores responsáveis por essa condensação.

Em relação às críticas dos filmes de **Chaplin** em **Klaxon**, **Eduardo Escorel** diria que

> *As noções de autoria e de mise-en-scène estão claras no tratamento de obra magistral dado ao filme e na afirmação de que Carlitos é o 'creador de um genero inteiramente novo' além de ser um 'interprete ainda nunca visto e acima de tudo immensamente humano'. Para Mário, O garoto 'é uma revelação', 'marca uma era' e 'passa da alçada commum do film',*

[52] CONY, Carlos Heitor. Op. Cit.

permitindo 'ver onde pode chegar o cine e como elle deve ser'. [53]

De certo, o grande sucesso mundial do ator **Charles Chaplin** o elevou a condição de principal cômico da época, mesmo concorrendo com **Harold Lloyd** [54]. Apesar de pertencerem a mesma categoria – cômicos – os universos fílmicos abordados por **Chaplin** e **Lloyd** são diferentes. Um é o vagabundo, miserável, que se utiliza de sua ingenuidade/esperteza para se dar bem, ou muitas vezes, apenas sobreviver. O outro é o jovem engravatado, às vezes médico ou às vezes comerciante [55], que é vítima de suas trapalhadas, mas que no final se dá bem.

Outra diferença entre **Chaplin** e **Lloyd**, é que este primeiro dirigia, produzia, compunha as músicas dos próprios filmes, ou seja, assumia todo o filme, ao passo que **Lloyd** se dedicava à representação e aos detalhes da produção, deixando de lado a direção.

Voltando ao filme de **Chaplin**, é interessante observar que apenas pelos textos que **Klaxon** escreveu sobre a obra já evidencia-se uma grande diferença entre a forma como **Klaxon** tratava o cinema

---

[53] ESCOREL, Eduardo. "A décima musa - Mário de Andrade e o cinema". In: *Novos Estudos Cebrap*, nº 35, 1993.

[54] **Harold Lloyd** nasceu 1893. Em 1912, começou no cinema junto com **Hal Roach** e transformou-se num dos principais astros do cinema silencioso. Foi considerado rei da comédia de suspense, pelas fantásticas acrobacias que executava nos filmes, e, apesar de não dirigir, ele cuidava de todos os detalhes de suas produções. **Harold Lloyd** realizou quase duzentos filmes, incluindo 18 longas - sete deles sonoros.

[55] Ambos em *A Scena Muda*, "A somnambula", 18/5/22, ano 2, nº 60 e "Agora ou Nunca", 18/10/22, ano 2, nº 81.

e a abordagem feita pelas outras revistas, como pudemos notar. Posteriormente, a importância de *O Garoto* para o estabelecimento da crítica de cinema no Brasil foi muito bem observada por **Lúcia Nagib**, num artigo escrito em 1989. No entanto, ela não cita o caso de **Klaxon**, como aliás, até hoje, os textos sobre a história da crítica cinematográfica brasileira insistem em fazer. Segundo **Nagib**,

> *Pode-se mesmo dizer que, se existe uma história da nossa crítica do cinema, ela deve sua origem, pelo menos em parte, aos filmes de Chaplin (...) A atividade febril e obstinada desses críticos* (Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria e Plinio Sussekind Rocha), *registrada durante dois anos na revista "O Fan", foi decisiva para trazer intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes e Francisco Luiz de Almeida Salles para a reflexão cinematográfica. Se antes disso a cinefilia brasileira já podia se divertir com os galãs e estrelas da "Scena Muda" e a seguir com os debates da "Cinearte", foi só com "O Fan" que encontrou algo que se aproximasse de uma escola de pensamento. O mentor dessa emncipação: Charles Spencer Chaplin.* [56]

Mais uma vez, percebemos que **Klaxon** realmente estava

[56] NAGIB, Lúcia. "Diretor provocou emancipação da crítica no Brasil". In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 07 / 4 / 89.

preocupada em entender o cinema como uma nova arte, um novo campo estético, novas possibilidades de linguagem, pois essa "escola de pensamento" observada por **Nagib** deu seus primeiros passos exatamente no periódico modernista. O cinema podia não ser a figura central dessa "escola", pois **Klaxon** tratava – ou se apresentava como tal – dos aspectos culturais modernos, entre os quais, e com certo destaque, o cinema. Essa visão é ainda mais reforçada ao analisarmos a relação de **Klaxon** com outros filmes, principalmente norte-americanos, e com as teorias de cinema, através de **Mário de Andrade**, que já fervilhavam na Europa.

Esposas Ingênuas, de Eric von Stroheim

Outro filme analisado em **Klaxon** foi *Esposas Ingênuas* (1921), do ator e diretor austríaco **Eric von Stroheim**. Esse texto foi publicado em 30 de novembro de 1922 e nele não vemos o mesmo apego emocional visto em *O Garoto*. Considerando que a crítica pertença à **Mario de Andrade** – o texto é assinado apenas Interim – percebemos que o filme não o agradou tanto como *O Garoto*. Por outro lado, este desapego em relação ao filme possibilitaria maior isenção quanto à crítica, podendo desempenhar talvez uma postura analítica mais profunda.

A crítica ressalta o talento de **Von Stroheim** como ator mas considera que como "metteur" não chegou à altura dos mestres americanos:

> *Como dramaturgo é um pouco fraco. O film pecca pelo enredo ou, melhor pelo fim do*

> *enredo. Von Stroheim quiz fugir á banalidade e cahiu no inverossimel.* [57]

Neste texto, encontramos um tema recorrente: o cinema deve se utilizar apenas do poder da imagem, evitar o uso de letreiros explicativos e ter a ação como principal suporte das significações:

> *É interessante observar os dizeres bastante originaes e syntheticos. Von Stroheim acabou com os palvavrorios fatigantes que quebram a unidade da acção. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a suppressão dos dizeres. Um film que passou a pouco por um cinema da capital, mostrou-nos já a utilidade dos letreiros. É de esperar que as fábricas façam outras tentativas nesse sentido.* [58]

Das revistas pesquisadas somente em *A Scena Muda* e *Paratodos...* encontramos textos a respeito de **Von Stroheim** e de sua obra *Esposas Ingênuas*. Em *A Scena Muda* [59], encontramos o mesmo tipo de texto já visto em *O Garoto*, uma espécie de "release", divulgado pelas distribuidoras. Essas matérias eram acompanhadas de muitas fotos do filme, nessa edição, inclusive, temos uma foto de página inteira de **Eric Von Stroheim** caracterizado no seu papel em

---

[57] In: *Klaxon*, nº 7, 30/11/22, p. 16

[58] In: *Klaxon*, nº 7, 30/11/22, pág. 16.

[59] Este texto foi dividido e publicado em duas ocasiões em *A Scena Muda*, 19/10/22 e 26/10/22, nº 82 e nº 83, respectivamente.

Esposas Ingênuas, *Conde Serge Karamzin*. Na edição de número 182 [60] de *Paratodos...*, vemos na capa a mesma foto que foi publicada em *A Scena Muda*. No entanto, em *Paratodos...* encontramos somente um pequeno texto que conta as dificuldades enfrentadas pelo ator e diretor, quando seu caráter é tomado pelo de suas personagens, ou seja, uma pessoa monstruosa.

Do Rio a São Paulo para casar, de José Medina

O único filme nacional discutido em **Klaxon** foi ignorado pelas revistas que pesquisamos. Não encontramos nenhum tipo de informação à respeito desta produção paulista no anos de 22 e 23 nessas revistas. Em indicação de **Maria Rita Eliezer Galvão**, em seu livro *Crônicas do cinema paulistano*, encontramos uma informação que *Paratodos...* publicou matéria sobre este filme em duas ocasiões: em março e maio de 1925, ou seja, quase três anos depois de **Klaxon** ter analisado o filme. *Cinearte* também falou *Do Rio a São Paulo para casar*, em janeiro de 1927 e janeiro de 1930.

Os filmes nacionais desta época sofriam total descaso das casas exibidoras pela má fama que traziam. Eram considerados muito ruins e o público acostumado com as produções norte-americanas, desde aquela época o maior mercado produtor (exportador) de filmes, não comparecia. Os donos de cinema viam os filmes nacionais como prejuízo certo e quando estes conseguiam ser exibidos eram por pouco tempo.

Esse descaso resultou inclusive na própria conservação dos filmes. Na "não-conservação", melhor dizendo. Com isso, as únicas fontes de informações sobre essas obras são até hoje os periódicos da época, como atesta **Maria Rita Galvão**, para quem

[60] In: *Paratodos...* , 10/6/1922.

> *Velhos recortes de jornal e a descrição dos seus autores nos dão alguma idéia dos seus enredos; um ou outro comentários críticos nos tiram as ilusões quanto à sua qualidade. São raros, porém, os comentários críticos que se publicam em São Paulo sobre um filme em específico. A maioria das notícias que se tem, ou são sumários redigidos pelos próprios produtores e espalhados por todos os jornais de São Paulo com os mesmo dizeres, ou são notas simpáticas de jornalistas que recebem, esperançosos, um filme que, bom ou mau, é um posado nacional, e procuram incentivar os produtores falando de suas boas intenções, ressaltando um ou outro aspecto promissor do filme em questão e passando por cima de suas falhas.* [61]

Do Rio a São Paulo para casar foi um grande sucesso e uma grande exceção à maioria dos filmes brasileiros da época. O filme foi lançado no Cine República de São Paulo, o "recém-inaugurado" cinema da capital paulista, "que surgiu como o melhor, mais moderno e mais luxuoso cinema do Brasil, e imediatamente se transformou no

---

[61] GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. p. 56s.

ponto de encontro da *fine fleur* da sociedade paulista, como diziam os jornais da época." [62]

Em 5 sessões consecutivas no Cine República, o filme teve mais de 15.000 espectadores. O filme contava com o padrão de qualidade das imagens de **Gilberto Rossi**, respeitado cinegrafista da época, e com a criação de **José Medina**, no roteiro e na direção. Esta parceria teve início em 1919 com *Exemplo Regenerador*. Depois fizeram *Perversidade*, de 1921, *Carlitinhos*, curta-metragem também de 1921 [63], *A Culpa dos Outros*, curta-metragem de 1922, e, então, *Do Rio a São Paulo para casar* em 1922, com argumento de **Joaquim Canuto Mendes de Almeida** (que depois viria a escrever um livro sobre cinema intitulado *Cinema contra Cinema*).

A crítica de *Do Rio a São Paulo para casar* foi publicada em **Klaxon** na primeira vez que a seção "Cinemas" apareceu na revista, em 15 de junho de 1922. Ao lado da primeira crítica sobre *O Garoto*, o filme nacional é tratado com certa restrição em detrimento da produção americana. Existe em **Klaxon** uma grande admiração pela personagem de **Chaplin**, que para os modernistas corporificava um ideal moderno. Nesse sentido, a predisposição em relação à **Chaplin** é automática e, sobretudo, tratando-se de uma obra que trazia um reconhecimento internacional, como aconteceu com *O Garoto*. Na crítica, o autor, identificado pelo pseudônimo *R. de M.*, condena a imitação de costumes americanos:

> *Accender phosphoros no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz á noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de*

[62] GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Op. Cit. p. 37.

[63] Dizem que, neste filme, o menino **José Vassalo Jr.** imitava com perfeição **Chaplin**, ou melhor, *Carlito*.

> *camisa, é imitação de habitos esportivos que não são nossos.* [64]

Segundo a análise de **Escorel**,

> *no caso do filme brasileiro, (...) é destacada a figura da empresa produtora, o cinema é definido como 'arte norteamericana' a ser 'transplantada' e o filme visto como um meio de conservar 'documentos mais verdadeiros'; no caso de O Garoto, o filme é visto como 'obra' criada por um 'diretor' e 'enscenador' que permite 'ver onde pode chegar o cine e como elle deve ser'.* [65]

Uma das possíveis razões para o sucesso do filme também pode ter sido o cuidado de **Medina** e **Rossi** com a sua produção e até mesmo com a sua exibição, conforme observa **Jurandyr Noronha**. Segundo **Noronha**,

> *Para a comédia Do Rio a São Paulo para Casar, foi composto um arranjo de orquestra pelo maestro Martinez Grau, e ele mesmo incumbiu-se da regência na noite de lançamento. Para as casas de exibição do interior foram enviadas*

---

[64] In: *Klaxon*, nº 2, 15 de junho de 1922, p. 16.

[65] Escorel, Eduardo. Adécima musa - Mário de Andrade e o cinema. Novos Estudos Cebrap, nº 35/1993. pág 175.

> *partituras, mas apenas para piano. Esse tipo de atitude do produtor nos dá a medida exata do cuidado que tomavam a fim de não mutilar a obra e, em meio atantas dificuldades, conquistar o público para os filmes nacionais.* [66]

Infelizmente, o esforço de **Medina** e **Rossi** foi em vão: as cópias de *Do Rio a São Paulo para Casar* foram queimadas num incêndio em 1926, assim como quase toda a obra do cineasta. Os únicos filmes que se salvaram foram *Exemplo Regenerador*. Além deste, apenas mais um filme de **Medina** foi conservado, *Fragmentos da Vida*, de 1929.

Lírio Partido, de D.W. Griffith, *Satanaz*, de F. W. Murnau, *Médico e o Monstro*, de John S. Robertson, *Pearl White* e *Mutt & Jeff* em Klaxon

O cinema em **Klaxon** não se resumia apenas às críticas cinematográficas, encontramos outras ocorrências, menos específicas, que traziam o cinema à discussão. A linguagem fragmentária, ágil e dinâmica era um recurso dos modernistas para imprimir o caráter de vanguarda e inovador que eles acreditavam estar criando.

Desde o Manifesto inaugural da revista, o cinema aparece citado invocando a modernidade inerente a ele. *Carlito*, *Mutt & Jeff*,

---

[66] NORONHA, Jurandyr. *Pioniere des brasilianischen Kino = Brazilian cinema pioneers = Pioneiros do cinema brasileiro*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 51.

Pearl White aparecem em testemunho da arte moderna recém proclamada.

Para **Mário de Andrade**, a razão de estarmos constantemente nos deparando com os símbolos modernos eleitos por **Klaxon**, encontra explicação no "Prefácio Interessantíssimo":

> *Escrever arte moderna não significa para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.* [67]

Apenas encontramos referências sobre *Mutt & Jeff* em *Palcos e Telas* do ano de 1918, na qual aparecem em forma de divulgação da mais nova aventura da dupla na época.

Além do Manifesto, *Mutt & Jeff*, a dupla de animação do desenhista **Bud Fisher**, aparece no primeiro texto sobre cinema, na mesma edição inaugural de **Klaxon**. "Kine-Kosmo" [68], de Oswald de Andrade, usando o pseudônimo de May Caprice, não é uma crítica, mas uma invocação dos representantes do universo cinematográfico. As palavras são praticamente jogadas no ar, mensagens telegráficas onde os significados estão contidos nos próprios nomes. Encontramos também no mesmo texto referência ao filme de **D. W. Griffith**, *Lírio Partido*, de 1921:

---

[67] ANDRADE, Mário de. "Paulicéia Desvairada". In: *Poesias Completas*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1987.

[68] In: *Klaxon*, nº 1, 15/5/22, p. 14.

> *Griffith genial americano. Lyrio Partido. Ideas partidas. Buddhismo a bom preço, utilitario, yankee.* [69]

Em *A Scena Muda*, de 30 de março de 1922, encontramos o roteiro quase completo do filme de **Griffith**, que conta a história de *Lucy*, uma pobre garota que vive Limehouse, subúrbio de Londres, e sofre com as violências de um pai bêbado. *Lucy* recebe a ajuda de *Cheng*, um chinês de Shangai, o qual mantinha um grande afeto pela menina desprezada de Limehouse. O pai, ao saber que sua filha está com o estrangeiro, vai buscá-la. *Cheng* tenta salvar *Lucy* mas esta já estava morta, então, atira no pai da moça. Depois, comete suicídio.

Na concisa informação sobre *Lírio Partido* em **Klaxon**, vemos a crítica à utilização de um ator "yankee" para interpretar o chinês da história. **Griffith** já havia utilizado brancos pintados de negros em *O nascimento de uma nação*, de 1915.

É de nosso interesse também desvendar a fascinação exercida por **Pearl White** em **Klaxon**, que na revista, aparece no manifesto inaugural. A atriz foi a primeira estrela de fama internacional, com o jeito ingênuo que a fez protagonista de muitas comédias dirigidas por Phillip Smalley. Pearl fez sucesso com os filmes de episódios, sendo o mais famoso As peripécias de Pauline (The perils of Pauline, 1914). Em 1922, abandonou o cinema.

> *Klaxon sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferivel a Sarah Bernadt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocinio, instrucção,*

[69] In: *Klaxon*, nº 1, 15/5/22. p. 14.

> *esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa de nossa epoca. É preciso observa-lhe a lição.* [70]

A última crítica cinematográfica publicada em Klaxon, na edição dupla 8/9, de 30 de janeiro de 1923, abrange vários temas inéditos na revista. É nesse texto que encontramos a defesa do cinema enquanto arte, contrapondo-se ao conceito estabelecido na época de mero passatempo. Também vemos a crítica feroz aos conceitos moralizantes desenvolvidos nas fitas:

> *Como é que um pae ha de ensinar á filha certas feições da vida? O meio mais facil é leval-a ao cinema, cuja alta moralidade, reduzida á expressão mais simples dá a formula:*
> *TODO MÁU É CASTIGADO.*
> *O BOM ACABA VENCENDO E RECEBE DE PREMIO O CASAMENTO. SI FOR CASADO... UM FILHO*

Nesse sentido, o texto ironiza os atores que fazem apenas os papéis simpáticos, e por isso, tornam-se preferidos aos olhos do público, independente da qualidade da atuação. Ao mesmo tempo, exalta os papéis dos vilões e vilãs que passam despercebidos em detrimento das mocinhas e dos mocinhos virtuosos das telas. Para Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris, no texto *Cinema e Modernidade em Klaxon*:

---

[70] In: *Klaxon*, nº 1, 15/05/22, p. 2.

> *Apesar do interesse manifesto pela captação da vida através do novo meio, a revista, porém, não esposa a concepção do cinema enquanto instrumento pedagógico na educação moral do público. Não apenas reduz a uma fórmula a moral "a preço de ocasião" veiculada pelos filmes, como ironiza o gosto do público pelas personagens simpáticas e sua antipatia pelos caracteres negativos ("vampires" e "piratas sociais").*[71]

Esse texto do número duplo defende a atuação de atores de filmes nunca antes comentados por Klaxon. Sobre *Satanaz* (1919), de F. W. Murnau, o trabalho de Conrad Veid é tido como insuperável. O ator, que ficou famoso por ter vivido o Cesare de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, é elogiado pelo desempenho de um ser perverso e calculista. Na revista, o nome do ator é grafado como Weid, sua grafia original. Anos depois, o ator adotou a forma com "V". Sabe-se que *Satanaz* está perdido. Com roteiro e direção artística de Robert Wiene, a obra é um filme de episódios, sendo o primeiro, *O Tirano*, o segundo, *O Príncipe* e o terceiro e último, *O Ditador.*

Outro filme citado é o *Médico e o Monstro* (Dr. Jeckyll and Mr. Hyde, 1920), de John S. Robertson. O duplo papel é desempenhado por John Barrymore, famoso anos depois pelos personagens românticos que viria a interpretar. No texto, o ator é valorizado pela performance convicente, os detalhes da transformação de um personagem ao outro. O texto enfatiza sobretudo o trabalho corporal do ator, como, por exemplo, "em contracturas horriveis, suas faces se escavam, os cantos da bocca tornam-se indecisos".

Em Klaxon, o filme é indicado apenas como sendo de Stevenson, o autor da obra literária. O escritor escocês Robert Louis Balfour Stevenson publicou, em

---

[71]Fabris, Annateresa e Fabris, Mariarosaria. Cinema e Modernidade em Klaxon. Porto Arte, Porto Alegre,

1886, o conto The strange case of Doctor Jekyll and Mister Hyde, que teve sua primeira adaptação cinematográfica no filme de Robertson. Curioso é que o próprio Murnau, diretor de *Satanaz*, também fez uma adaptação de O Médico e o Monstro.

Mário de Andrade e o cinema

Segundo **Cecília de Lara** [72], **Mário de Andrade** foi o principal crítico de cinema em **Klaxon** e a maioria dos textos publicados são de sua autoria. A aproximação de **Mário** com cinema já veio desde sua adolescência e mais tarde ele passaria a consumir os textos dos críticos vanguardistas europeus. **Louis Delluc**, **Jean Epstein** e **Ricciotto Canudo** eram freqüentemente lidos por **Mário**, sobretudo, **Canudo**, que era crítico da revista *Esprit Noveau*. Essas leituras viriam influenciar **Mário de Andrade** tanto na reprodução parcial desse ideário cinematográfico quanto numa forma de escrever e analisar os filmes. Segundo **Ismail Xavier**,

> *No seu debate, em grande parte impelido pelos mesmos motivos de seus congêneres europeus, os brasileiros vão comentar os filmes de modo semelhante a Canudo e Delluc. Seus artigos serão mais concisos, num estilo muitas vezes telegráfico e "moderno" mas carregados de observações*

---

v.3, n.6, dez. 1992.

[72] LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras*. São Paulo: IEB, 1972.

> *suficientes para que fiquem claros seus princípios básicos.* [73]

O papel de liderança de **Mário de Andrade** em **Klaxon** e sua ascendência teórica junto ao grupo justifica, talvez, a participação regular do cinema na revista, lembrando que o cinema não era uma arte adotada pela intelectualidade. Assim, sua participação se deve pela produção mais regular e efetiva de **Mário de Andrade**.

Toda a obra de **Mário de Andrade** está permeada pelo cinema, desde pequenas inserções sem grande comprometimento até a teorização dentro de sua obra. A predileção por **Charles Chaplin** se dá desde o início e o consumo de filmes estrangeiros é visto a todo momento, conforme observa **Ilka Brunhilde Laurito**:

> *são referências tôdas relativas ao cinema estrangeiro que devia superpovoar as telas de São Paulo nas décadas de 20 e 30, com a supremacia do cinema americano e o seu "star system" (Baby Daniels, Gloria Swanson, AL Johnson). O western, inclusive os seriados, são alusões freqüentes, com a citação normal de Tom Mix, o herói máximo.* [74]

No entanto, **Mário de Andrade** era voraz consumidor do cinema nacional. Segundo **Rubem Borba Morais**,

---

[73] XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 154s.

[74] LAURITO, Ilka Brunhilde. *O cinema na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH/USP, 1967.

> *Mário de Andrade assistia com o maior interesse aos filmes nacionais exibidos em São Paulo, motivo pelo qual era alvo de grandes caçoadas de seus amigos. Além de não se interessarem pelo assunto, nenhum deles entendia que interesse se poderia encontrar nos 'simplesmente abomináveis' filmes nacionais.* [75]

Seu objetivo, talvez, era ver como o cinema brasileiro estava captando as "lições" dos estrangeiros. No único texto voltado para o cinema nacional em **Klaxon**, coloca-se que era necessário aprender as técnicas cinematográficas com os filmes estrangeiros, para então aplicá-las na produção nacional. E não apenas "macaqueá-los" [76].

O amor e o prazer com que **Mário de Andrade** se dedicava ao cinema era notório, tanto que começou a escrever, em 1923, seu primeiro romance, *Fraulein*, título depois modificado para *Amar, verbo intransintivo*, livro inspirado na "musa cinemática" [77]. Segundo **Eduardo Escorel**, o próprio escritor identifica essa influência cinematográfica, e em carta a um amigo,

> *escreveu que era um 'romance ...Cinematográfico' e, em outra carta, esta a uma amiga, disse que era 'um romance*

---

[75] MORAIS, Rubem Borba. In: GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p.43.

[76] In: *Klaxon*, nº 2, 15/6/22, p. 16.

[77] Termo observado no estudo de **Eduardo Escorel**. In: ESCOREL, Eduardo. Op. Cit.

> *muito ... imoral'. E acrescentou: 'Creio que vais ficar corada ao lê-lo.'* [78]

Ainda conforme **Escorel**,

> *Essa ligação entre cinema, costumes e moral pode ter surgido, para Mário de Andrade, na sua adolescência, quando bastaria que ele saísse de casa a pé, seguisse pela rua São João e, em vez de entrar no cinema Bijou-Theatre, dobrasse a esquina com a rua Líbero Badaró para encontrar o casario baixo praticamente todo ocupado pelas chamadas 'polacas [...] o mulherio da vida que permanecia, de tarde à noite, seminu e apelativo nas janelas e nas portas abertas a qualquer um.* [79]

Amar, verbo intransitivo não foi a única obra em que o cinema marcou presença, seja pela aplicação alusiva a sua linguagem ou seja pelo comentário a respeito de um filme ou um artista de sua admiração. **Ilka B. Laurito** [80] desenvolveu um trabalho de coleta das referências a cinema, de maneira direta ou indireta, nas obras completas de **Mário de Andrade**, publicadas pela Editora Martins. Nos ensaios de *O Baile das Quatro Artes*, o autor recorre a figura do ídolo:

---

[78] ESCOREL, Eduardo. Op. Cit.

[79] ESCOREL, Eduardo. Op. Cit.

[80] LAURITO, Ilka B. Op. Cit.

> *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.* [81]

E novamente **Charles Chaplin** em *Losango Cáqui*,

> *desce no areal. Heraldo o alto perfil inquieto real... E a ridiculez do passo de Carlito.* [82]

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

[81] ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Martins, 1963, pág. 184.

[82] ANDRADE, Mário. *Losango Cáqui*. São Paulo, Martins, 1955, pág. 124.

Capítulo VI - Klaxon e as revistas sobre cinema da época

O levantamento inicial de algumas revistas sobre cinema dos anos 10 e 20 não se resumiu apenas à necessidade de se estabelecer uma comparação desses veículos com **Klaxon**, tampouco foi conseqüência de uma intenção de julgá-los qualitativamente em detrimento de nosso objeto, o que seria pior para a seriedade da pesquisa. Na verdade, buscamos identificar a informação cinematográfica corrente no Brasil da década de 20, para a partir daí, podermos processar uma análise sobre a forma diferenciada que **Klaxon** abordou o cinema, atestando assim sua real importância.

A trajetória de **Klaxon** em muito se diferencia das muitas revistas sobre cinema no Brasil. A própria motivação de **Klaxon** não era exclusivamente o cinema ou a divulgação de filmes, mas consistia num projeto da criação e da divulgação da arte moderna, no qual ao cinema estava reservado um papel relevante. Conforme **Hernani Heffner**,

> *O fenômeno revista de cinema em seus moldes clássicos é tipicamente americano. Surgido na primeira década e logo alçado a importante instrumento de mediação entre o produtor e o público alvo, desempenhou um papel na "matriz", que teve reflexos importantes na "colônia". O crescente poder dessas publicações para multiplicar a divulgação de um filme, sua estrutura interna basicamente visual e o estímulo ao culto estelar, forçaram as companhias produtoras a constituírem*

> *departamentos de publicidade responsáveis pela produção de farto material iconográfico e noticioso. Tal material obviamente acompanharia as companhias americanas em sua conquista de outros mercados do planeta.*[83]

A primeira revista brasileira especializada em cinema surgiu em 1913, recebendo o nome de *Cinema*. Anteriores a esta publicação, existiam os órgãos de divulgação das casas exibidoras, como a Pathé, Palais, Avenida e outras, que tinham apenas um caráter publicitário. Logo depois *Cinema* tornou-se *Cine-Teatro*, visando atingir um público maior e um assunto de maior estabilidade, já que nesta época o cinema ainda não era visto como uma indústria de entretenimento com futuro garantido.

Em 1914, surgiu *Selecta*, que viria ser exclusivamente cinematográfica a partir de 1920. Publicada pelos mesmos editores da revista *Fon-Fon*, *Selecta* noticiava quase em sua totalidade o ambiente *hollywoodiano* e a vida das estrelas, ou seja, o *Star System*. Em geral, a revista divulgava os artistas e filmes da Paramount, provavelmente, devido ao farto material iconográfico e noticioso distribuído por este estúdio.

As curtas notícias, quase em tom de fofoca, pouco discutiam cinema propriamente ou os filmes que estavam sendo exibidos. Na verdade, o cinema é uma mera casualidade, sendo o assunto principal o "estilo de vida das estrelas de Hollywood". A iconografia residia, sobretudo, nas atrizes da Paramount e em fotos dos filmes

---

[83] HEFFNER, Hernani. *Breve Histórico da Imprensa Especializada em Cinema no Brasil*. Rio de Janeiro, Cinemateca do MAM, p. 1.

deste estúdio. Como exemplo, podemos observar esse breve texto contido em *Selecta*:

> *Paul Iribe acompanhará Cecil B. De Mille durante a sua viagem a Europa e ao Norte da África. Este celebre artista francez, que tem servido de director artistico na Companhia de Cecil B. De Mille, será o seu interprete e companheiro de viagem. Os Srs. De Mille e Iribe partiram de Hollywood assim que completaram o film "Saturday Night" para a Paramount....*[84]

Em *Palcos e Telas* e *Paratodos...* (editada por *O Malho*), ambas de 1918 e circulação semanal, passou a vigorar o modelo de revista especializada em cinema, no qual constavam a cobertura de lançamentos, as críticas, a seção de cartas, a vida dos artistas, propagandas, as grandes fotos na capa, enfim, o modelo, basicamente, usado até hoje para a conjugação de cinema e massas.

A Scena Muda, de 1921 e também semanal, foi o exemplo mais bem sucedido dessa categoria. Em geral, essas revistas descreviam os filmes detalhadamente, quase sempre contando inclusive o final das obras. Tais textos pareciam um apoio ao público leitor, que já iria preparado ao cinema em relação a história do filme, e talvez assim, poderia usufruir quase que exclusivamente do poder da imagem. Na verdade, essa prática era facilitada pela publicação dos roteiros originais pelos produtores dos filmes. No entanto, no caso dos textos publicados em *A Scena Muda*, não podemos afirmar que se tratam de meras transcrições dos roteiros originais, pois a revista nada

[84] In: *Selecta*, Rio de Janeiro, 04/02/22 - ano VIII.

mencionava à respeito da forma com que obtinha esses dados. Considerando que a prática do "press-release" acompanha o cinema desde seus primórdios, podemos entender sua larga utilização aqui no Brasil também.

Além da descrição, o texto trazia inúmeras intervenções moralizantes, que condenavam o "infame vilão" ou exaltavam as qualidades da "moça pobre porém honesta". Segundo **Heffner**,

> *O sucesso de A Scena Muda reflete a consolidação do espetáculo cinematográfico como lazer de massas, provavelmente o mais popular da década de 20 no país.*[85]

[85] HEFFNER, Hernani. Op. Cit. p. 3.

Conclusão

Ao final deste trabalho, desenvolvido ao longo de três anos, tentamos mostrar que a revista **Klaxon** foi uma precursora da crítica cinematográfica brasileira. Isso não quer dizer que **Klaxon** foi a primeira revista a fazer crítica de cinema ou tenha sido o veículo mais importante a desenvolvê-la. **Klaxon** tratou de uma maneira nova uma expressão artística também nova em 1922, já que o cinema havia sido criado há pouco mais de duas décadas. Podemos entender que o periódico estava impregnado por um novo olhar sobre a arte, a cultura e a sociedade.

Um dos méritos de **Klaxon** é que a revista pensava o cinema como uma nova linguagem. Naquela época, discutir cinema era quase o mesmo que falar de teatro. Muitas vezes, o cinema era julgado sob ponto de vista do palco e os poucos recursos tecnológicos presentes nos filmes não eram compreendidos. **Klaxon** entendia essas diferenças, tanto que não cansava de repetí-las ao longo da revista. A comparação entre Perola White e Sarah Bernhardt deixa claro isso. A primeira é representa o novo, a alegria, o moderno, o espírito do século 20. Bernhardt é o antigo, a tragédia, o passado, o lacrimoso século anterior. Percebemos em toda revista – da poesia à crítica de cinema - que a busca pelo moderno era a principal meta dos seus idealizadores. Apesar dos exageros, era preciso marcar a diferença: aquela era uma revista que falava de modernidade. E o cinema era a mais autêntica representação do novo no momento.

Apesar do pouco material publicado – lembramos que a revista circulou apenas por nove meses –, vemos o esforço de se trazer a discussão sobre cinema para a esfera local, quando a produção brasileira dava seus primeiros passos. Mas, nem por isso, **Klaxon**

deixou de discutí-lo. O espaço para o cinema brasileiro estava lá, marcado pela crítica sobre o filme do *Rio a São Paulo para casar*. Mas a verdadeira declaração de amor de **Klaxon** ao cinema, se é que podemos ver assim, está na análise sensível de Mário de Andrade sobre a obra de Charles Chaplin. O escritor deixava clara sua admiração pela obra do artista inglês e pelo personagem de Chaplin, que, novamente, para a revista era um símbolo do século 20.

Enfim, embora reduzida mas não menos importante por isso, a contribuição de **Klaxon** merece ser vista como um despertar sobre a crítica de cinema. Era uma análise muitas vezes ingênua do que estava se passando nas telas da São Paulo de 1922. Mas era também uma discussão apaixonante do que se queria ser naquele momento: apenas moderno. E o cinema era a síntese desse desejo. Ser apenas moderno.

Filmes Citados

Do Rio a São Paulo para casar

Diretor: José Medina. Produtora: Rossi Filmes. Argumento: Canuto Mendes de Almeida. Cinegrafista: Gilberto Rossi. Intérpretes: Waldemar Moreno (o galã), Antonio Marques Filho (vilão), Calvus Rey, Maria Fuina, Regina Fuina, Nicola Tartaglione, José Guedes de Castro. Ano de produção: 1921. Lançamento: 30 de abril de 1922, sala República em São Paulo.

Esposas Ingênuas (título original *Foolish Wives*).

Produção: Universal-Carl Laemmle. Direção: Eric von Stroheim. Assistentes de direção: Eddie Sowders e Louis Germonprez. Argumento e roteiro: Eric von Stroheim. Cenografia: Richard Day e Eric von Stroheim. Fotografia: Ben Reynolds e William Daniels. Montagem original: Eric von Stroheim e Valerie Germonprez. Legendas: Eric von Stroheim. Intérpretes: Eric von Stroheim (Conde Serge Karamzin), Maude George (Olga Petschnikoff), Mae Bush (Vera), George Christians (Howard Huges, embaixador ameriacano), Miss Dupont (esposa do embaixador), Cesare Gravina (falsificador), Malvine Polo (filha do falsificador), Dale Fuller (Maruschka, criada de quarto). Ano de produção: 1921. Metragem: 21 bobinas, reduzidas a 14 para exploração comercial.

O Garoto (título original *The Kid*)

Direção: Charles Chaplin. Assistente: Charles Riesner. Fotografia: Rollie Totheroh. Intérpretes: Charles Chaplin (o

vagabundo), Jackie Coogan (o garoto), Carl Miller (o artista), Edna Purviance (a mãe), Tom Wilson (o guarda), Charles Riesner (o valentão), Albert Austin (o malfeitor), Nelly Bly Baker (a vizinha), Henry Bergman (o dono do albergue), Lita Grey (a mulher má do sonho), Phyllis Allen (outra mulher), Sydney Chaplin (o inspetor público). Ano de produção: 1921. Lançamento e Metragem: 6 de fevereiro de 1921; 6 bobinas de 1.700 metros.

Lírio Partido (título original *Broken Blossoms*)

Direção: D. W. Griffith. Argumento: Thomaz Burke. Intérpretes: Lilian Gish (Lucy), Richard Barthelmess (Cheng Huan), Donald Crisp (Bauttling Burrows), Arthur Howard (Chuck Lightfoot). Ano de produção: 1919.

Médico e o Monstro (título original Dr. Jeckyll and Mr. Hyde)

Direção: John S. Robertson. Baseado no conto The strange case of Doctor Jeckyll and Mister Hyde, de Robert Stevenson. Intérpretes: John Barrymore, Martha Mansfield. Ano de Produção: 1920.

Satanaz

Direção: F. W. Murnau. Roteiro: Robert Wiene. Direção Artística: Robert Wiene. Intérpretes: Conrad Veidt. Ano produção: 1919/1920.

Bibliografia

Livros, teses e artigos

AGEL, Henri. **Estética do Cinema**. Trad. de Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982.

ALAMBERT, Franscico. **A Semana de 22** - A Aventura Modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ANDRADE, Mário de. **Amar, Verbo Intransitivo**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1944.

----------. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978.

----------. **Poesias Completas** - edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1987. 535p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual** - Uma Psicologia da Visão Criadora. 8ª ed. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1994.

_____. **Intuição e Intelecto na Arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. de Eloisa dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARBARO, U. **Elementos de Estética Cinematográfica**. Trad. de Fátima de Janeiro Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Trad. De Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Filmografia do cinema brasileiro**: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil, 1922-1928**. Rio de Janeiro: São José, 1966.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**, v. 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **O Alegre Combate de Klaxon** - Prefácio à edição fac-similar da revista Klaxon - Mensário de Arte Moderna. São Paulo: Martins/Governo do Estado de São Paulo, 1972.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Trad. de Nuno Júdice, et al. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CAVALCANTI, A. **Filme e realidade**. 2ª ed. Rio Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957.

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

COSTA, Henrique Alves. **Eric von Stroheim** - Génio insubmisso de Hollywood. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 1981.

DEL PICCHIA, Menotti (org. e apres.). **A "Semana" Revolucionária**: conferências, artigos e crônicas sobre a Semana de Arte Moderna e as principais figuras do movimento modernista no Brasil. Campinas: Pontes, 1992.

_____. **O Gedeão do Modernismo: 1920-22**. Yoshie Sakiyama Barreirinhas (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DOYLE, Plínio. **Klaxon**. Separata da Revista do Livro no. 35. Instituto Nacional do Livro, 1968.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DEL CINE (Volumes 1, 2 e 3). Barcelona: Editor Cabor S.A., 1970.

ESCOREL, Eduardo. "A Décima Musa - Mário de Andrade e o Cinema". In: **Novos Estudos Cebrap** nº 35, março de 1993. pp 171-194.

EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de cineastas**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1988.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Cinema e modernismo em Klaxon". In: **Porto Arte**. v. 3. n. 6.. Porto Alegre, dez 1992.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo, uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

----------. **O Futurismo Paulista**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade** - Biografia. São Paulo: Art Editora, 1990.

FRANÇA, José-Augusto. **Charles Chaplin - o "self-made-myth"**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

FREUD, Sigmund. "O Mal-Estar na Civilização". In: **Sigmund Freud**. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônicas do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GEADA, Eduardo. **O poder do cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. v.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e L'Esprit Noveau**. São Paulo: IEB, 1969.

HABERT, Angeluccia Bernades. **A Bahia de outr'ora, agora: leitura de uma revista de cinema da década de 20**. Tese de Doutorado

sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Luiz Cagnin. São Paulo: ECA/USP, 1993.

HAUSTRATE, Gaston. **O Guia do Cinema**: iniciação à história e estética do cinema. Tomo 1. Trad. de Rui de Moura. Lisboa: Pergaminho, 1991.

HEFFNER, Hernani. **Breve Histórico da Imprensa Especializada em Cinema no Brasil**. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM. s.d.

HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Àtica, 1986.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Extremos**.: o breve século XX: 1914-1991. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HORN, Maurice (org). **The world encyclopedia of cartoons**, vol. 1. New York / London: Gall Research e Chelsea House Publishers.

HOUSTIAN, Christina. **Objects of Desire**: the modern still life. New York: The Museum of Modern Art, maio/agosto de 1997.

HUESO, Angel L. **El Cine y la Historia del Siglo XX**. Universidad de Santiago de Compostela, 1983.

JAKOBSON, Roman. "Decadência do cinema?". In: **Linguística. Poética. Cinema.**: Roman Jakobson no Brasil. Trad. de Francisco Achcar. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KAEL, Pauline. **1001 noites no cinema**. Seleção Sérgio Augusto. Trad. de Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

KAUFFMAN, Stanley. **American Film Criticism - from the beginnings to Citzen Kane**. New York: Liveright, 1972.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler:** uma versão psicológica do cinema alemão. Trad. Teresa Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1988.

LARA, Cecília de. **Klaxon & Terra Roxa e outras terras**. São Paulo: Instituo de Estudos Brasileiros, 1972.

LARA, Cecília de; LEONEL, Maria Célia de Moraes; ROMANELLI, Kátia Bueno; AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. "Desdobramentos da Semana de 22: Grupos e Periódicos". in: **Anais do curso "A Semana de arte moderna de 22, sessenta anos depois"**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984.

LAURITO, Ilka B. **O cinema na obra de Mário de Andrade**. São Paulo: FFLCH/USP, 1967.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Estética (Revista Trimensal) e Modernismo**. São Paulo: Hucitec, 1984.

LIMA, Yone Soares. **A Ilustração na produção literária**: São Paulo - década de 20. São Paulo: USP/IEB, 1985. 258p.

LITTO, Fredric. **A Sistematização do Projeto de Pesquisa em Artes**.

Art. 015 – conferência. Cópia xerográfica. Salvador, abril de 1987.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Pesquisa em Comunicação - Formulação de um modelo metodológico**. São Paulo: Edições Loyola, 1990. 148p.

MACHADO, Rubens. "O Cinema Paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933)". In: **História do Cinema Brasileiro.** Fernão Ramos (org.). Módulo 3. São Paulo: Art, 1987.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Trad. de Maria Arsênio da Silva. 9ª ed. Série Documentos. São Paulo: Nova Stella, 1990.

MEDEIROS, João Bosco. **Redação Científica**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1996.

MENDES, Marcos de Souza. "Cinema artesanal de José Medina". In: **Jornal de Brasília**. Brasília, 31 / 8 / 80.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Trad. De Marilda Pereira. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1980.

----------. **A Significação no Cinema**. Trad. De Jean-Claude Bernadet. 2ª ed. Coleção Debates. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MICHELI, Mário de. **As Vanguardas Artísticas**. Trad. de Luiz Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NAGIB, Lúcia. "Diretor provocou emancipação da crítica no Brasil" (100 anos de Chaplin). In: **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), 07/4/89.

NESSI, Ángel Osvaldo. **Técnicas De Investigation En La Historia Del Arte**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968. 177p.

NORONHA, Jurandyr. **Pioniere des brasilianischen Kinos = Brazilian cinema pioneers = Pioneiros do cinema brasileiro**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

----------. **A Antropologia de Oswald de Andrade**. Campinas: Pontes, 1992.

PÉCAULT, Daniel. "A Geração dos Anos 20-40". In: **Intelectuias e a Política no Brasil** - entre o povo e a nação. São Paulo: Àtica, 1986.

PIERRE, Sylvie. **O Eureka das Artes Puras! Mário de Andrade e o Cinema**. Cadernos de Cinema e Crítica. Rio de Janeiro: Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, Departamento cultural, 1993. 48p.

PROENÇA, Domício Filho. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

QUEIROZ, Eliana de Oliveira (org.). **Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1897 e 1910; ... entre 1911 e 1920; ... entre 1921 e 1925** – 1°, 2° e 3° Fascículos da série **Filmografia Brasileira**. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Embrafilme.

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** – I e II. Trad. de Manuel Ruas. Col. Horizonte de Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

_____. **Dicionário de filmes**. Trad. de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L&PM, 1993.

SALLES, F. L. de Almeida. **Cinema e Verdade**: Marilyn, Buñuel, etc/ por um escritor de cinema. São Paulo: Cia. das Letras: Cinemateca Brasileira: [Rio de Janeiro] Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SALLES, F. L. de Almeida; SANZ, José; et al. **História do cinema francês** (1895-1959). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 1960.

SCHNEIDER, Roland. **Histoire du cinéma allemand**. Paris: Les Editions du Cerf, 1990.

SOUZA, Carlos Roberto de Souza. **A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1981.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

STAUFFACHER, Frank (ed.). **Art in cinema**: A symposium on the avantgarde film together with program notes and references for Series One of Art in Cinema. San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1947.

STERNHEIM, Alfredo. "O jovem José Medina (Depoimento de José Medina à revista Filme Cultura)". In: **Filme Cultura**. Janeiro de 1973.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes,1972.

TOLIPAN, Sergio (et al). **Sete Ensaios Sobre o Modernismo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.

TZARA, Tristan. **Sete manifestos Dadá**. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. De Marina Apenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIANNA, Moniz. "Jean Epstein ou 'L'Inteligence d'une Machine'". In: **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 28 / 8 / 59.

_____. "Epstein ou o espírito moderno". In: **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 / 9 / 59.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VINICIO, Marcos. "Perdemos José Medina e quase toda sua obra". In: **Folha da Tarde**. São Paulo, 27 / 8 / 80.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. São Paulo: Cultrix, 1993.

Who's who in Hollywood 1900-1976. Arlington House-Publishers, 1976.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perpectiva, 1978.

_____. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____ (org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Coleção Arte e Cultura, v.5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

_____ (org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Dissertações e Projetos Experimentais

BASTOS, Marcus V. Fainer. **Totem e Pagu**: Uma Leitura Intersemiótica da Revista de Antropofagia. Projeto Experimental

sob a orientação da Profa. Dra. Ana Rosa Gomes Cabelo. Bauru: FAAC/ Unesp, 1995.

BRITO, Ana Paulo Saad de. **Representação da Cidade de São Paulo nas Obras Paulicéia Desvairada e Lira Paulistana, de Mário de Andrade**. Projeto Experimental sob a orientação da Profa. Dra. Janira Fainer Bastos. Bauru: FAAC/ Unesp, 1994.

NOGUEIRA, Mirian. **Da Crítica de Cinema.** Dissertação de Mestrado sob a orientação do Prof. Dr. Philadelpho Menezes. São Paulo: PUC, 1993.

STEFANO, Fabiane Rodrigues. **Klaxon: A Gestação do Modernismo Brasileiro**. Projeto Experimental sob a orientação da Profa. Dra. Janira Fainer Bastos. Bauru, SP: FAAC/Unesp (CNPq), 1996.

Periódicos

Klaxon - Mensário de Arte Moderna (edição facsimilar da original). São Paulo: Martins/Governo do Estado de São Paulo, 1972.

Palcos e Telas - Rio de Janeiro (anos consultados: 1919,1920,1921 e 1922)

Paratodos... - Rio de Janeiro (anos consultados: 1921,1922 e 1923)

A Scena Muda - Rio de Janeiro (anos consultados: 1921, 1922 e 1923)

Selecta - Rio de Janeiro (anos consultados: 1921,1922)