



Maurício Rezende Dias

**No submundo das imagens: a crítica cinematográfica
na cidade do Rio de Janeiro (1918-1932)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson
Martins Rodrigues

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018



Maurício Rezende Dias

**No submundo das imagens: a crítica cinematográfica
na cidade do Rio de Janeiro (1918-1932)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Pedro Felipe Neves de Muñoz

Departamento de História - PUC-Rio

Profª Amanda Danelli Costa

Departamento de Turismo - UERJ

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Maurício Rezende Dias

Graduou-se em História na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2013. Especializou-se em Montagem e Edição na Escola de Cinema Darcy Ribeiro em 2015.

Ficha Catalográfica

Dias, Maurício Rezende

No submundo das imagens : a crítica cinematográfica na cidade do Rio de Janeiro (1918-1932) / Maurício Rezende Dias ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues. – 2018.

91 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Cinema. 4. Crítica. 5. Rio de Janeiro. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para os meus pais, Selma e Aurélio,
pelo apoio e confiança.

Agradecimentos

Há sempre um perigo e uma certeza nos agradecimentos: nós esqueceremos de alguém. Infelizmente nossa memória também nos trai e para me dirimir um pouco de tentar esquecer de alguém, prefiro dedicar os agradecimentos sem citar nomes, à exceção do meu orientador e da minha namorada.

Gostaria de início agradecer a minha família pelo apoio e companheirismo. Todos foram muito importantes nesse processo, mesmo que não percebam.

Agradeço ao meu orientador, Antonio Edmilson Rodrigues, que mesmo em meio ao seu desligamento da PUC, aceitou me orientar com presteza e carinho.

Agradeço à minha namorada, Erika, que compartilhou com amabilidade todos os meus caminhos e descaminhos da pesquisa.

Agradeço à PUC-Rio pela oportunidade oferecida, bem como a todos os professores nos quais tive contato. Tanto as aulas quanto os encontros que tive fora do espaço de aula foram muitos importantes para o meu projeto.

Agradeço também aos muitos colegas nos quais pude manter contato durante a dissertação.

Um trabalho acadêmico nunca será realizado sem a ajuda de diversas pessoas. Não posso esquecer também de muitos amigos meus historiadores, que mesmo fora da PUC, contribuíram muito para a minha formação e preparo.

Agradeço também aos demais amigos que, mesmo não sendo historiadores, muitas vezes me ouviram falar sobre a minha pesquisa e o mestrado. À todos, muito obrigado.

Muitas vezes esquecemos de muitas pessoas que passaram pelo nosso caminho e deixaram uma contribuição ímpar em nossa formação. Há muito de invisível em nossa formação. Tentando diminuir um pouco tal fosso, quero agradecer também a cada escritor, a cada cineasta e artista que me ajudou nesse

processo. A contribuição deles também foi muito importante pra mim e parte desse trabalho é dedicado a eles também.

A vida sem estudo seria um erro.

Resumo

Dias, Maurício Rezende; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. **No submundo das imagens: a crítica cinematográfica na cidade do Rio de Janeiro (1918-1932)**. Rio de Janeiro, 2018. 91p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem por objetivo elucidar o papel que a crítica cinematográfica carioca teve entre 1918 e 1932 no que concerne ao fomento de uma política estatal voltada para o cinema. São analisadas de forma mais aprofundada três das principais revistas da época: *Cinearte*, *Scena Muda* e *O Fan*, cada uma com as suas particularidades e nuances, mas que corroboraram com o processo de construção de um aparato estatal voltado para o cinema que vai ocorrer nos anos 30.

Palavras-chave

Cinema; crítica; Rio de Janeiro

Abstract

Dias, Maurício Rezende; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins (Advisor). **In the underworld of the images: cinematographic criticism in the city of Rio de Janeiro (1918-1932)**. Rio de Janeiro, 2018. 91p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper aims to elucidate the role that the Rio de Janeiro cinematographic critique had between 1918 and 1932 regarding the promotion of a state policy focused on the cinema. Three major magazines of the time are analyzed in more depth: *Cinearte*, *Scena Muda* and *O Fan*, each one with its peculiarities and nuances, but which corroborated with the process of building a state-oriented cinema apparatus that will occur in the 1930s.

Keywords

Movie; criticism; Rio de Janeiro

Sumário

1. Introdução	12
2. Ações	18
2.1 Cena 1	18
2.2 Cidade Maravilhosa? Uma imagem em movimento	22
2.3 No escurinho do cinema	28
2.3.1 As imagens que valem mil palavras	31
3. Uma revista na mão e uma ideia na cabeça	34
3.1 Cinearte : a pátria em película	34
3.2 Na juventude de O FAN	48
3.2.1 Fazer cinema?	56
3.3 Scena Muda: a Hollywood é aqui?	59
4. Reações	69
4.1 Os Intelectuais na História	69
4.2 Um Rio de revistas	71
4.3 Um submundo em questão?	81
5. Considerações Finais	85
6. Referências bibliográficas	87

Lista de Figuras

Figura 01 - Primeira página escrita da <i>Cinearte</i>	36
Figura 02 - <i>Cinearte</i> , 4 de janeiro de 1927, página 8	43
Figura 03 - Capa da revista <i>Cinearte</i> , em 22 de setembro de 1926	45
Figura 04 - <i>Cinearte</i> , 4 de maio de 1932, página 11	47
Figura 05 - Primeira página de primeira edição de <i>O Fan</i>	52
Figura 06 - Primeira página da última edição de <i>O Fan</i>	53
Figura 07 - Ilustração da capa da revista <i>Scena Muda</i>	62
Figura 08 - Sessão da revista <i>Scena Muda</i> , 15 de julho, 1931	66
Figura 09 - Seção do Cinema Brasileiro da revista <i>Cinearte</i>	74

Sempre preferi a reflexão da vida á própria vida.

François Truffaut

1

Introdução

O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca passa sem deixar penetrar...

João do Rio

Penetrar no universo do passado é complexo, por vezes árduo e uma tarefa que o presente busca constantemente. Mesmo sabendo que a procura por alguns frames da epopeia humana não poderão constituir o todo, a busca pela compreensão e divulgação de algo do passado recai no colo daqueles que estudam a História.

O Cinema, um adolescente no meio das artes, com as suas escolas e sua novidade, reacendeu o debate artístico há um século atrás e catapultou novas perspectivas narrativas e temporais. Contar uma história através de imagens reconfigurou a nossa forma de ver e falar sobre o mundo. Muitos abordaram sobre as potencialidades desse novo paradigma artístico. Cabe a nós, historiadores, compreender as tensões e diagnosticar as possíveis relações existentes entre os saberes atuais e antigos.

Uma obra de arte nunca nasce da sua própria solidão. Epidérmica em seu tempo, qualquer produto realizado e divulgado pelo ser humano necessariamente passa pelo crivo e crítica das pessoas daquela época. E se é assim na literatura, arquitetura ou música, não seria diferente com a nova modalidade que surgia tardiamente, mas moderna. O cinema, até por ser uma arte feita em conjunto e de forma industrial, não fica atrás dessa percepção.

Embora bastante debatida do ponto de vista artístico, outras áreas do saber demoraram bem mais tempo para produzir questões relacionadas à produção audiovisual. Em relação aos estudos históricos não foi diferente.

Os estudos mais aprofundados entre História e Cinema ocorreram tardiamente, pois somente em meados dos anos 1960 que historiadores começaram a utilizar filmes como objetos de pesquisa.

É fácil verificar a ruptura ocorrida a partir dos anos 1960, quando o estudo em torno do Cinema passa cada vez mais a ser uma possibilidade de pesquisa para o universo dos historiadores, tão arraigados ainda na escritas ou nas artes mais antigas. Autores como Ismael Xavier e Paulo Emilio Salles Gomes, só para citar alguns nacionais, contribuíram para um aprofundamento das questões cinematográficas no âmbito da pesquisa historiográfica, desbravando um campo com muitas possibilidades dimensionais e novas formas de olhar o país e as suas expressões culturais.

É dos anos 1990 que ocorre uma pulverização dos trabalhos historiográficos em relação ao cinema. No Brasil, pesquisadores como Alceu Freire Ramos¹, Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino² e Cláudio Aguiar Almeida³ ajudaram na promoção de pesquisas acadêmicas voltadas para o cinema sob vértices diferenciadas.

Em uma das obras inaugurais do estudo entre Cinema e História, Marc Ferro esclarece que:

Ora, durante os anos 1960, o grupo na Nouvelle Vague conseguiu impor, tanto por seus escritos quanto por seus filmes, essa ideia de uma arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras e que, por conseguinte, também era produtora de um discurso sobre a História. De fato, já se fazia cinema há muito tempo, mas esse reconhecimento, essa legitimação data apenas daquela época. Os festivais de Cannes e Veneza, as publicações com os Cahiers du cinema contribuíram para isso.(Ferro, 2010, p. 10)

Marc Ferro e seu olhar francês aponta nesse pequeno trecho alguns dos elementos que redimensionaram o cinema sob o ponto de vista artístico, e assim uma gama de pesquisadores promoveram um novo alicerce até então inexistente. A obra de Ferro pondera alguns pontos nos quais a produção audiovisual contribuiu para uma ruptura na forma de analisar um determinado evento histórico. Seja em manifestações durante a Rússia Czarista em que aparecem

¹ Em sua tese de doutorado no departamento de História da USP, Alcides Ramos em 1996 defendeu *O canibalismo dos fracos: história/cinema/ficção – um estudo de Os Inconfidentes (1972)* na qual procura pensar a produção de Joaquim Pedro de Andrade sobre a Inconfidência Mineira.

² Produziu a tese *História e Cinema: uma imagem do Brasil nos anos 30* na Universidade Federal Fluminense em 1995, na qual procurava refletir sobre a formação de uma imagem própria de nação na produção cinematográfica dos anos 30.

³ Com o título *O cinema como “agitador de almas”*: argila, uma cena do Estado Novo, Cláudio Aguiar Almeida defendeu sua tese no departamento de História da USP em 1999 sobre a análise de dois longas-metragens produzidos durante o Estado Novo.

muitos membros do exército e poucos operários, seja na transformação do cinema soviético na era stalinista ou mesmo na produção americana no contexto da Segunda Guerra Mundial, as obras audiovisuais contribuem para a pesquisa do historiador como documento da História ou mesmo como agente dela, atuando e ressignificando os eventos do passado.

Diante disso, um número maior de estudos nacionais em torno da crítica cinematográfica no campo historiográfico surgiram apenas nesse século. Nesse sentido, o objetivo da pesquisa visa compreender os primeiros indícios das críticas cinematográficas na cidade do Rio de Janeiro, tendo como recorte histórico o período de 1918 à 1932, momento em que se fertilizou de forma mais abrangente críticas ponderadas ao cinema produzido nas terras brasileiras e estrangeiras. Assim, a perspectiva do trabalho visa perscrutar as variadas críticas da época para problematizar os diversos autores de revistas que introduziram na cidade as formas de apresentação e análise da sétima arte. Na procura de uma correlação dentro dos vários formatos e concepções que existiram, buscar-se-á uma integração dentre as diversas esferas da crítica fílmica na conjuntura proposta.

O cinema, de modo diverso da literatura, é uma arte feita de forma coletiva e necessita, pelos seus custos, de um retorno e de um público considerável para apreciá-la. Compreender até que ponto a crítica carioca da época valorizou as possibilidades de uma produção fílmica nacional é um intento do trabalho. Nietzsche afirmava que os seus leitores eram do século vinte e vinte e um. Tal frase não poderia caber em uma arte que necessita de financiamento para ser produzida, sobretudo na época abordada, já que não havia interferência estatal na área⁴.

Em um período de pulverização da crítica cinematográfica, na medida em que a sua expansão se deve à disseminação de novas tecnologias na comunicação, com os inúmeros artigos de Internet e vídeos no Youtube convivendo paralelamente com as críticas em jornais, revistas e televisão, uma visão, agora distanciada, do início da crítica cinematográfica nacional e carioca se mostra latente. Como proposta, além de recuperar toda a gama de reflexões em torno das

⁴ Sidney Ferreira Leite em seu *Cinema Brasileiro: da origem á Retomada* foca o seu estudo na história do cinema brasileiro sob a perspectiva da produção e formação de indústrias. Durante os anos 1920, segundo Leite, não havia nenhum incentive por parte do Estado brasileiro na produção cinematográfica, que ocorreu apenas a partir dos anos 1930, quando a modalidade audiovisual passou a ser vista como um instrument educacional e de promoção da cultura e tradição nacional.

questões imbricadas na produção audiovisual dos anos 1920, seu resultado busca transcender a experiência do tempo e permitir novas reavaliações de um papel em constante transformação.

A pesquisa, como forma de dirimir as inúmeras possibilidades de análise, opta por aprofundar-se nas três principais revistas sobre cinema que abordavam o tema: *O Fan*, Ligada ao Chaplin Club, grupo que fomentava um amplo debate sobre cinema e que iniciou suas publicações em 1928 e finalizou em 1930; a *Cinearte*, revista produzida também no Rio de Janeiro que circulou entre 1926 e 1942; por último, a revista *Scena Muda*, que circulou pelas ruas cariocas e de outras regiões entre 1921 e 1955.

A opção pelo ano inicial de 1918 tem relação com a formação profissional dos criadores da *Cinearte*, que se encontraram profissionalmente na revista *ParaTodos*, que começou a circular em na data inicial da pesquisa. E em 1932 é promovida a primeira lei federal em relação ao cinema nacional.

A *Cinearte*, revista fundada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, iniciou as suas publicações focando sobre a produção estrangeira, na qual produzia críticas cinematográficas, reportagens sobre os atores e curiosidades sobre a sétima arte. Havia um conjunto de espaços dedicados à produção nacional, porém de forma limitada.

A revista *O Fan*, produzida pensando exclusivamente o cinema, teve como membros Octavio de Faria, Plinio Sussekind Rocha, Almir Castro e Claudio Mello⁵. A revista, além de conter críticas cinematográficas, procurou pensar a produção fílmica em um momento que ocorria a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro, algo que promoveu uma ampla crítica na revista em torno do cinema sonoro e valorizando os fundamentos da imagem cinematográfica.

A *Scena Muda*, revista carioca que teve sua publicação iniciada em 1921 e perpassou por várias décadas, contemplou prioritariamente o cinema estrangeiro, mostrando imagens sobre os filmes, os últimos lançamentos e sinopses da programação cultural da época. Até por estar atrelada a uma companhia estadunidense, a sua vocação era voltada para Hollywood, porém, até o ano de

⁵ Na segunda edição da revista, Sérgio Barreto Filho também participou de sua consecução. É importante destacar também que muitos que faziam parte do Chaplin Club poderiam eventualmente escrever para a revista.

desfecho de nossa pesquisa, é possível perceber alguns textos que trabalhavam e fotografias que mostravam o cinema nacional.

Com as três revistas destacadas, procurar-se-á mostrar um intercâmbio de ideias que congregaram um aspecto fundamental: buscar por uma valorização por parte do Estado no que concerne aos perigos e fomentos relativos a produção fílmica. Em outras palavras, mesmo com os distanciamentos e olhares diferenciados característicos de algo que ainda era novo, os atores intelectuais que participaram de tal empreitada valorizaram a concepção de uma máquina pública federal que se preocupasse com a nova modalidade artística.

Tal projeto foi articulado na capital da República, espaço de circulação dos principais políticos e intelectuais que exerciam influência sobre a máquina pública federal. Um outro intento do trabalho é mostrar que mesmo as mudanças e projetos urbanísticos das cidades acabaram por repercutir de tal maneira no debate público, que auxiliaram a fomentar tal aspecto.

No primeiro capítulo investigaremos sobre a História do Cinema e a história da crítica cinematográfica, e esclarecemos também as principais mudanças nas quais a cidade do Rio de Janeiro passava no período da primeira República, além da formação de um novo nicho editorial: o das revistas voltadas exclusivamente para o cinema.

No segundo capítulo, destacaremos as três principais revistas do gênero na cidade do Rio de Janeiro: *Cinearte*, *Scena Muda* e *O Fan*. Tais revistas foram escolhidos porque em duas delas – *Cinearte* e *Scena Muda* – foram as mais divulgadas nacionalmente, e portanto obtiveram maior ressonância de público nas suas ideias, e também congregaram mais adeptos.

A revista *O Fan*, embora tenha existido por pouco tempo se comparado as outras – apenas dois anos – pode ser pensada como uma revista bastante original que, de forma bastante intelectualizada, analisa o papel do crítico e dos filmes. Pela sua importância posterior, e até na promoção de filmes como *Limite*, é vista como fundamental na época. Como afirma Lúcia Nagib:

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 Emilio 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. (Nagib, 1989, p.11).

No terceiro e último capítulo as três revistas são pensadas de forma conjunta e conjugadas com os aspectos gerais que norteavam as mudanças na cidade. Ao estabelecer um olhar para a história intelectual, percorreremos os diversos autores que transformaram a crítica cinematográfica em um real projeto que norteou e influenciou na decisão do Estado em escala federal de patrocínio do cinema nacional.

Nosso intento no trabalho é, portanto, investigar os atores sociais que trabalharam nesse processo de divulgação, patrocínio e crítica do cinema em seu revigoramento nos anos vinte, perfazendo todo um panorama da cidade do Rio de Janeiro e suas mudanças, ao congregar o escopo de intelectuais da época.

2

Cena 1

Nosso intento no primeiro capítulo é investigar tanto a formação do cinema quanto o contexto histórico no qual surgiu tal empreitada, caminhando depois para um estudo sobre a cidade do Rio de Janeiro no período da Primeira República e as suas transformações mais significativas. Também será abordada a formação das revistas de cinema, além de sua veiculação na cidade.

2.1

Diversões Ligeiras

Embora tivessem ocorrido experiências anteriores de imagem em movimento, pesquisas⁶ mais recentes sobre a história do cinema revelam que o cinema enquanto produto para um público não especializado surgiu de forma concomitante em regiões da Europa e dos EUA ao final do século XIX, período em que o ideal racionalista e de modernidade eram características da cultura da época. Nomes como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière e Skladanowski promoveram imagens em movimentos de formatos semelhantes nos EUA, França e Alemanha respectivamente.

Cria de diferentes pais, a pluralidade da sua gênese indica um período fértil de inovações tecnológicas que demandavam tais experimentações. Fruto que resultou em uma nova linguagem artística, seu processo não é apenas produto de uma modernidade latente, mas que também ajudou a produzir mudanças em tal tempo. Os filhos também transformam o pai.

⁶ Sobre as pesquisas mencionadas há um interessante livro que reúne as principais e que se chama *O primeiro cinema; espetáculo, narração, domesticação* de Flávia Cesarino Costa. Nesse mesmo capítulo o livro será abordado com maior profundidade.

Tal pluralidade fomentou a produção de novas máquinas que permearam os desejos da época. Em um período de vinte anos, inovações no campo da física, da química, da fotografia e da ciência de modo geral produziram escopos de aviões, imagens em movimentos, técnicas mais modernas de navegação, etc.

Com as suas tensões e contradições, a modernidade produziu uma nova cultura subjetiva nos indivíduos⁷, que expressam mudanças de ordem social, econômica e cultural da época. O período mencionado não apenas tenciona as mudanças mas se ressignifica com elas. A época da reprodutibilidade técnica, tão cara a Benjamin⁸, também remodela a sua época.

Aqui cabe um aprofundamento sobre essa questão. Por modernização, não se deve ter um mente determinações teleológicas que transfiguram um caminho que tenha proporcionado mudanças políticas, econômicas e culturais, mas sim um conjunto plural de conhecimentos, linguagens e espaços que foram redimensionados e reorganizados. A questão do olhar também se encontra em tal aspecto.

Leituras como a de Weber, Lukács e George Simmel analisam a perspectiva da modernidade sob caminhos alternativos que contrariam uma visão calcada na ideia de racionalidade e progresso. Na esteira de tais movimentos, Gianni Vattimo, em seu livro *O fim da modernidade*, atesta que a modernidade é configurada a partir de características pós-históricas, em que a produção do novo é contínua e permanente. Porém é exatamente esse aspecto que permite que as condições e o modo de vida fiquem sempre os mesmos.

Esse mundo novo, palco de intensas criações, tem no século XIX um período de grande ebulição. E nos trabalhos de Jean Baudrillard⁹, indica-se que há um novo observador no século XIX, simbolizada por uma nova subjetividade surgida nesse século. As revoluções políticas burguesas, aliadas ao desenvolvimento de novas técnicas industriais fizeram por emergir um novo tipo de signo, que saiu do controle de uma aristocracia dos saberes. Em outras palavras, na emergência de novos setores sociais na política e paralelamente com

⁷ SIMMEL, George. *Cultura Subjetiva*. Editado por J. SOUZA e O. OELZE) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁹ Em relação aos estudos, o que mais trabalha a questão abordada é o *A Sociedade do Consumo*, lançado pela primeira vez em 1970.

o desenvolvimento de técnicas que imitavam, copiavam e facilitavam a produção de novas imagens, surge uma nova tipologia de signo que não está atrelada a uma antiga aristocracia que antes detinha tal poder. Nesse sentido, a fotografia é o elemento decisivo de tal processo que auxilia em uma nova subjetividade característica da modernidade.

Outra leitura feita é a do historiador Jonathan Crary no livro *Técnicas do observador: Visão e Modernidade no século XIX*, que procura destacar outro elemento que esteve presente nesse novo olhar que surgia no século XIX. Para Crary:

Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 e 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura. (Crary, 2012 ,p.22)

Para Crary o que ocorre após a cristalização da câmara escura tem um papel fundamental no processo de novos signos que surgiram e que mudaram o olhar e a subjetividade das pessoas ao longo do século XIX. O autor esclarece que houve uma grande modernização da percepção e que esta encontra-se intrinsicamente ligada ao desenvolvimento dos transportes mecanizados e ao crescimento das cidades, cujos sentidos levaram a um fracionamento das imagens. Ou seja, com a câmara escura, imagem e observador eram vistos como entes diferentes a priori. A partir dos anos 1810, esse ponto passa a ser abertamente questionável. Note que o autor utiliza a palavra observador. E os sinais que se iniciam contestando tal modelo ocorrem no século XIX, em um período anterior ao surgimento da fotografia, quando as imagens passam a ser intercambiáveis e a relação sujeito-imagem é afetada duramente. A expansão das imagens que ocorreu em tal época e a formação de grandes cidades que projetavam um olhar fragmentado sobre o mundo que cercava as pessoas foram pontos nodais de tal mudança. A mesma sociedade que observou tais mudanças foi a mesma que gerou a ideia de uma máquina que manipulava imagens criadas pelo ser humano.

O cinema vem no bojo de tais transformações que se sucediam na modernidade. É das formulações e reflexões de Flávia Cesarino Costa em seu livro *O Primeiro Cinema* que buscamos as orientações para tal período. No livro mencionado, como próprio esclarecido no título, a autora trabalha com o conceito

de primeiro cinema para apontar as primeiras experimentações que surgiram dessa nova modalidade até 1908. Posteriormente, observa-se uma inclinação crescente para o início de uma narratividade que despontará em meados da década de 1910, com filmes de maior duração e com uma maior acuidade na produção.

Nesse primeiro cinema, Flávia observa que:

As datas referentes ao primeiro cinema não são arbitrárias. A delimitação do período abarcado pelo primeiro cinema fundamenta-se na constatação, por parte da historiografia recente, da presença de algumas características constantes no cinema até 1908. São características relativas aos modos de produção e exibição de filmes, à composição e comportamento do público e às formas de representação destes filmes. A dificuldade em descrevermos o primeiro cinema decorre do fato de que este período é um momento de constantes transformações. (Costa, 2005, p. 35)

A produção audiovisual está sempre em profunda transformação, porém as técnicas que balizaram as primeiras produções em série de filmes iniciaram-se com as primeiras experimentações do primeiro cinema, se cristalizando em um segundo período que vai até 1915.

Os primeiros filmes procuravam retratar elementos que obtivessem grande receptividade de público. Geralmente apresentado por uma pessoa, os primeiros espetáculos produzidos abordavam desde histórias populares até viagens distantes em outras culturas. Temas da atualidade também eram bastante característicos do primeiro período do cinema. “O simples ato do público observar as imagens que revelavam trens, carros e afins, aludia a uma experiência sensorial da velocidade que era inteiramente inédita. Surgia uma nova percepção do mundo” (Costa, 2005, p. 59).

Inicialmente, diversos locais foram utilizados como espaço de apresentação do cinematógrafo. Desde feiras de ciências, até teatros, cafeterias e circos. Havia também pessoas responsáveis por levar o cinema para os locais mais afastados das grandes cidades. Como um exibidor itinerante, ele levava o que era de mais moderno das cidades para regiões onde a tecnologia ainda não havia chegado.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o cinema ainda possuía uma estrutura de simples divertimento que pouco atraía a atenção de intelectuais e de uma elite urbana. A sua produção ainda estava moldada para setores da sociedade

com menor poder aquisitivo. A transição de um público mais marginal para uma classe média ocorrerá ao longo da segunda década, a partir de transições no próprio escopo das produções fílmicas. Nesse sentido, para Costa, é também nesse período que ocorre a domesticação dos filmes, na medida em que as formas de representação fílmica passam a ser mais vistas e atores institucionais como a Igreja Católica e a burocracia estatal passam, além dos intelectuais, a problematizar o cinema a partir de sua possibilidade normativa e educacional.

Posteriormente, observa-se o início de grandes produções e de filmes em larga escala, e o seu desenvolvimento nos anos 1920 é acompanhado paralelamente pelo crescente gosto do público e aumento das salas de cinema. Atores e atrizes começam a ser tornar famosos mundialmente, e a exportação de filmes e sua reverberação junto ao público encontra nos anos 1920 um grande campo de ideias e reflexões.

2.2

Cidade maravilhosa? Uma imagem em movimento

Enquanto o cinema engatinhava em pequenas experiências para públicos especializados, um gigante adormecido nos trópicos tornava-se uma República. Em 1889, o Brasil deixava de ser um Império e passa a ter um novo sistema de governo, que em linhas gerais tem contornos políticos semelhantes até 1930, ano da posse de Getúlio Vargas.

Recepcionado hodiernamente mesmo em manuais básicos de História, a perspectiva mais consagrada de tal período é marcada pelo controle de grandes proprietários rurais na política regional em paralelo com tais oligarquias disputando a esfera federal. Portanto, do ponto de vista local, é possível notar tanto o coronelismo, formatação específica em que um indivíduo tem controle sobre uma dada região, usando vários subterfúgios como forma de se perpetuar no poder, e, de forma concomitante, no plano federal, o domínio oligárquico, que mesmo com pequenas divergências se mantinham no poder a partir de acordos com outros atores da esfera política.

A leitura sobre primeira república nacional tem fomentado um número considerável de estudos na crítica ao período e à democracia da época. Não é intento investigar a historiografia sobre o período, mas cabe mencionar uma perspectiva relativamente bem recepcionada que pode ser interessante para começarmos a abordar o Rio de Janeiro do período.

Boris Fausto em seu livro *A Revolução de 30 – História e Historiografia* busca traçar um apanhado da historiografia da primeira república argumentando que procura se contrapor às teses dualistas que compreendiam o período a partir tanto do coronelismo quanto do domínio oligárquico. Para Fausto, há um desenvolvimento na formação da sociedade brasileira que é entrecortada por inúmero interesses regionais, sendo que tais interesses fomentaram a chamada política dos governadores¹⁰. Em suas palavras, “a disputa, no interior das classes dominantes, tem a forma de um embate regional, mitigado pelos próprios limites da contestação” (Fausto, 1970, p. 149).

Nesse sentido, as disputas internas entre os vários atores políticos regionais pelas disputas locais de poder foram mais preponderantes no período, em detrimento de uma perspectiva de desenvolvimento nacional, salvo a burguesia cafeeira.

E como isso nos auxilia a pensar o Rio de Janeiro?

Coração de um gigante adormecido, a nova capital concentrava todo o conglomerado público federal, recebendo imigrantes estrangeiros e de várias regiões do país em busca de melhores condições de vida. As preocupações sobre a melhoria da cidade resvalam em uma perspectiva nacional, na medida em que ela era o cartão de visitas do país.

Porta de entrada da nova república para muitos, o Rio de Janeiro era a cidade que abria as portas da nova República. Talvez por ser capital, os debates que ocorriam em sua geografia, para além dos regionalismos locais característicos, possuíam uma perspectiva mais nacional.

Melhorar a cidade era visto em parte como melhorar o país. Nesse sentido, o debate público e político no Rio de Janeiro teve contornos um pouco

¹⁰ A então política dos governadores pode ser pensada como grandes acordos ocorridos entre políticos na esfera federal com a estadual, evitando uma oposição às suas ideias e ao seu governo. Tal prática é comumente citada como predominante durante o período da primeira república.

diferenciados que das demais cidades e regiões. Primeiro é preciso esclarecer todas as mudanças que estavam ocorrendo na cidade.

Compreender o Rio de Janeiro da época mencionada, é compreendê-lo à luz das várias mudanças urbanísticas que ressignificaram a cidade, ao buscar o seu embelezamento, higienização e civilidade. Autores como Maurício de Abreu¹¹ abordam as mudanças ocorridas na capital do país a partir de um processo de industrialização, mesmo que precário, que tem origem durante o período Imperial, no qual muitos dos serviços públicos providos pelo Estado foram colocados na prática pelo capital privado, seja ele nacional ou estrangeiro.

Um conjunto de mudanças arquitetavam a cara da nova cidade, que de forma paulatina caminhava para o seu processo de expansão. A região central, que tinha um grande contingente de pessoas para a época, carecia de moradias para uma migração cada vez maior, devido tanto à abolição da escravidão quanto a vinda de pessoas de outras regiões, que de dentro ou fora do país vinham em busca de melhores condições de vida. Mudanças no setor de transportes favoreceram a expansão da cidade, já que se permitiu a ligação do subúrbio com a zona sul, que iniciava o seu processo de urbanização, no caso mais voltado para a elite. A cidade agora poderia crescer mais.

Mesmo com o incremento do trem, de bondes e vias expressas, o centro da cidade do Rio de Janeiro no início da República ainda era a região onde se encontravam mais pessoas vivendo. De alguma forma, morar no centro facilitava a execução de trabalhos informais que auxiliavam no dia a dia. Comércio ambulante, acesso fácil as fábricas, grande movimentação de pessoas, tais aspectos facilitavam em parte a vida de quem morava na região central.

A manutenção de muitas pessoas na zona central agravava cada vez mais o problema habitacional, aumentando o preço dos imóveis e dos aluguéis, mesmo para imigrantes empobrecidos que chegavam na cidade, ou ex-escravos libertos que procuravam uma nova forma de vida. Assim, os cortiços se tornaram uma habitação comum na região.

Havia uma ambivalência que não pode ser menosprezada em tal situação. A questão habitacional se agravava cada vez mais e de forma concomitante

¹¹ ABREU, M., *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

ocorria a modernização das estruturas urbanas. A relação capital-trabalho era cada vez mais normatizada ao mesmo tempo em que epidemias eram corriqueiras na cidade, o que prejudicava justamente os trabalhadores.

Desatar o nó que pavimentou a cidade que se queria moderna nos primeiros anos da República parecia uma tarefa e tanto. Dessa forma, é no início do século XX que surgem as primeiras experiências de resolução de tal impasse a partir do protagonismo do Estado. Pode-se dizer que todo o século XX na cidade foi acompanhado de tentativas de reformas por parte do Estado. A primeira delas, projetada por Pereira Passos, prefeito da cidade a partir de 1903, procurava modernizar o Rio de Janeiro, tornando-o símbolo da civilização do país. Higienizar, civilizar e embelezar eram as palavras de ordem que acompanhavam tal mudança. O século XX prometia.

Entre as mudanças protagonizadas durante a gestão Pereira Passos estão: a construção da atual Avenida Rodrigues Alves, que comunicava os bairros da Zona Norte até a praça Mauá; a atual Avenida Francisco Bicalho, que se conectava com o Mangue renovado; a construção da avenida Beira-Mar, que facilitava o acesso do centro à Zona Sul; a construção da Avenida Central, que permitia o tráfego entre o porto e o centro da cidade, além de se ligar à Avenida Beira-Mar.

Túneis abertos, ruas alargadas, prédios destruídos. O amanhã era a grande referência dentro do escopo de ações estatais para a população carioca. É possível pensar que o símbolo de todas essas reestruturações tenha sido a Avenida Central. Baseada em modelos parisienses, a Avenida era a conjunção da civilidade, modernidade e embelezamento. O Teatro Municipal, tendo sua obra iniciada ainda na gestão Passos, era a cereja de um bolo que ainda fermentava.

No livro *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, Jeffrey Needell defende a tese que as chamadas reformas Pereira Passos tinham como motor principal a desconexão da cidade com o seu passado, ainda atrelada ao colonialismo. Isso explica porque muitas práticas culturais foram perseguidas. Realização de entrudo e dos cordões, venda de alimento por ambulantes, o simples ato de cuspir no chão quando se está nos bondes, todos esses elementos remetiam a um passado que se queria esquecido. As doenças, que atingiam a cidade de forma aterradora, também eram um problema antigo que se queria extinto. Proibição da mendicância, canalização de

rios, demolição de casas populares exemplificam uma série de medidas abrangentes que o poder público promoveu como forma de solucionar a questão.

Tais mudanças, de acordo com Sandra Pesavento¹², implicaram em uma profunda concentração de recursos e em uma maior estratificação social. Antes agrupada em uma região central que tencionava as questões sociais, as primeiras reformas do século XX na cidade impuseram mecanismos de exclusão que discriminavam pessoas de menor poder aquisitivo. A cidadania, tão cara ao projeto da nova República, teria dificuldades de se colocar na prática.

O processo iniciado por Pereira Passos deu uma nova cara a cidade. Regiões como o centro e a zona sul ganhavam uma roupagem mais urbanística, ao passo que no subúrbio houve pouca preocupação por parte do poder público. Mesmo após a sua gestão, tais áreas continuaram a o processo mencionado, com o aval e poder dos governos posteriores.

O governo de Prado Júnior¹³, analisando tais disparidades, teve como intento o controle do processo urbanístico, na medida em que muitas regiões cresciam desordenadamente, de forma que o transporte, mesmo que revitalizado, ainda encontrava muitos gargalos. Para isso, um grupo de engenheiros franceses liderados por Alfred Agache foi contratado para reelaborar estruturalmente a cidade. É desse período que surge o famoso Plano Agache, com a proposta de divisão funcional das regiões da cidade, recolocando-a uma feição moderna, seja na circulação ou zoneamento de áreas.

Nesse sentido, muitas mudanças foram propostas no plano: a área central seria dividida em centros – residencial, bancário, negócios, etc. – e ocorreria uma estratificação nas zonas residenciais, com espaços para regiões mais ou menos elitizadas. Embora Maurício de Abreu coloque que o plano oficializava a estratificação social na cidade, é importante salientar que o plano tinha como intento a estratificação em conjugação com políticas públicas de melhoria das habitações populares. O fim do processo de favelização era outro intento do projeto.

¹² PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

¹³ Prefeito do Distrito Federal entre 1926 e 1930.

O plano foi palco de um intenso debate na cidade. Boa parte da intelectualidade carioca¹⁴ foi contrária as transformações pretendidas, tendo em vista que o plano, muito atrelado a um certo dinamismo das cidades europeias, era vista como desconectado da própria história da cidade e de suas demandas. Com isso, toda a reconstrução da cidade resultaria praticamente em uma outra cidade, não em um Rio mais moderno.

A “Revolução de 30” foi o desfecho político que sepultou a implementação do plano. Compactuando com as críticas ao projeto, a nova gestão optou logo pelo arquivamento do mesmo. Porém, mesmo não sendo implementado na prática, o primeiro plano diretor do país¹⁵ foi utilizado como esboço para projetos futuros, bem como ajudou na promoção de uma profissionalização a respeito do planejamento urbano.

As numerosas críticas e a reviravolta política da “Revolução de 30” influenciaram para que o plano não fosse implementado. Apesar de arquivado, o plano gerou discussões sobre a urbanização carioca e suscitou uma profissionalização no que diz respeito ao planejamento urbano.

Tais mudanças não eram apenas pequenas modificações que pouco repercutiriam, mas suscitaram intensos debates em relação a que capital o país queria ter. E tais mudanças tiveram repercussão na cena cultural da cidade. Peças de teatro retratavam as mudanças, mostrando as diferenças entre o subúrbio e a zona sul, crônicas eram realizadas sobre, discussões acaloradas eram promovidas. Toda uma gama de intelectuais, mesmo para quem não era da área, se colocava no debate. A arena de disputas que se transformada era também transformadora da visão de mundo. A cidade em permanente movimento, não se cabia mais em apenas uma imagem.

Segundo Antonio Edmilson e Juliana Oakim Bandeira de Mello no seu artigo *As Reformas Urbanas na cidade do Rio de Janeiro – uma história de contrastes*, no bojo das reformas e debates em torno do plano Agache, a cidade observava um crescimento das camadas médias que fomentavam tais debates e impactavam na projeção de tais planos. Para os autores:

¹⁴ Aqui ressalta-se que muitos artigos em jornais e revistas da época comentaram sobre o assunto, alguns pedindo a opinião dos leitores.

¹⁵ Há discussões em torno de se fato esse foi o primeiro plano do país. Para saber mais, leia o artigo de Antonio Edmilson e Juliana Oakim *As Reformas Urbanas na cidade do Rio de Janeiro – uma história de contrastes*.

Esse avanço dos setores médios resulta do aumento da burocracia do Estado e da expansão dos serviços na cidade capital, no seu processo de apresentar-se como espaço modernizado e cosmopolita. A presença dos setores médios desencadeará um movimento de renovação das ideias que abriu caminho para a recepção de novos modos de vida, inspirados nos costumes norte-americanos, e que se complementa com o movimento tenentista e o alargamento das ideias de esquerda provenientes do Partido Comunista Brasileiro e das organizações anarquistas. (Rodrigues, 2015, p.30)

Havia no contexto mencionado uma série de projetos sobre a cidade em disputa. E a questão nacionalista também estava em pleno vigor, quando da contratação de um estudioso estrangeiro para repensar a cidade. Porém, a cidade se abria mais para os valores americanos, tão fartamente exportados pelos filmes. Todo esse debate transcendeu o aspecto arquitetônico e contaminou diversas outras discussões que existiam ou estavam em plena expansão. Nesse sentido, novas formas de entretenimentos também eram vistas como formas de progresso e por isso eram também demandadas pela classe média carioca.

2.3

No escurinho do cinema

Depois de alguns meses da exibição público em Paris, no ano de 1895, chegava ao Rio de Janeiro o já badalado cinematógrafo.

A presença do artefato era feita através de exibições que em um primeiro momento não tinham um lugar específico. Por conta disso, surgem os exibidores itinerantes, fato que ocorreu em vários países, incluindo o Brasil. Um ator muito importante desse processo inicial do cinema foi o italiano Pascoal Segreto, que migrou para o Brasil na década de 1880, e passando por vários trabalhos conseguiu se estabelecer com uma banca de jornais e depois com jogos de azar e jogo do bicho. É essa experiência da área de entretenimento que Segreto incorporará o cinema como um dos seus leques de investimento.

As primeiras inaugurações de salas de cinema também foram produzidas pelo italiano. Conhecido por dominar a cena de diversão da praça Tiradentes no início do século XX, teve investimento não apenas no Rio de Janeiro, como também em Niterói, Teresópolis e São Paulo.

É de 1905 o ano em que a exibição itinerante vai perdendo espaço para a formação de salas específicas de cinema, e é também dessa época que os primeiros filmes começam a ser produzidos para este fim. Tais mudanças sepultaram o cinema itinerante do final do século e início da década. Paralelamente à decadência do cinema itinerante, o desenvolvimento de uma energia elétrica mais estável permitiu o início do surgimento de espaços voltados para a exibição de películas.

É desse contexto em que estão ocorrendo as primeiras transformações da cidade do Rio de Janeiro no século. Segundo Márcia Cristina da Silva Sousa:

O estabelecimento das construções exclusivamente destinadas a abrigar o misto de sétima arte e novidade tecnológica proporcionada pela atividade cinematográfica coincidiu com as mudanças impetrada no Rio de Janeiro por Oswaldo Cruz (no sanitarismo e saúde pública), Paulo de Frontin (no abastecimento de água e reestruturação do cenário colonial) e Pereira Passos (nas reformas urbanas inspiradas na Paris de Haussman – 1848). (...) Surgiram as primeiras publicações dedicadas á chamada fase da “bela época” carioca: Kósmos, O Malho, Careta, Revista da Semana – que iriam também tratar o cinema em suas matérias. Alguns escritores começaram a ficar famosos como cronistas da cidade nessa época: Luis Edmundo, Olavo Bilac, Paula Ney, João do Rio e José do Patrocínio . (Sousa, 2013, p.61)

Como bem analisado pela autora, além da atividade cinematográfica ter se estabelecido na cidades na época das primeiras reformas, ainda nota-se o surgimento de publicações voltadas para o entretenimento da cidade. Embora não possamos falar em crítica de forma mais aprofundada¹⁶, tanto o cinema quanto a sua recepção já habitavam o espaço das mudanças em progresso.

A partir das primeiras salas de cinema, um público vai se acostumando a comparecer as salas de cinema e se tornando figura cativa de tal entretenimento. A década de 1910 vê surgir um crescimento significativo de salas de cinema e uma demanda crescente por mais salas. De forma concomitante, o crescimento das

¹⁶ A concepção de uma análise fílmica passa a ocorrer apenas na década de 1910 quando os próprios filmes passam a ter uma narrativa mais profunda.

salas de cinema aumentou junto com um público que se interessava pela nova expressão artística.

Pedro Lima, colunista da *Cinearte*, destaca que há uma diferença enorme entre os cinema da década de 1910 e da década de 1920. Enquanto a primeira década há ambientes menos suntuosos e mais simples, a década de 1920 permitiu o surgimento de salas com grandes requintes luxuosos, que promoveram uma diferenciação entre as salas de cinema que uma elite poderia frequentar.

A década de 1920 passou então a ser o período de cristalização de um público que tornava um hábito ir ao cinema. Os espaços voltados para a exibição fílmica tornavam-se verdadeiros lugares de sociabilidade e diversão.

É o “culto moderno” do cinema, na feliz expressão de Ismael Xavier, que foi produzido nos anos 1920. É claro que tal culto acompanhou a estratificação que ocorria na cidade. Se no plano Agache havia a ideia de repensar espaços com agrupamentos sociais distintos, na realidade concreta do entretenimento, isso já era possível de se verificar nos anos 1920. O preço dos ingressos variava de acordo com o assento do cinema. A localização da sala de projeção era um fator fundamental para o preço do ingresso também. Sabe-se também do elevado custo para adentrar em uma sala de cinema no centro da cidade, voltada para uma elite. A distinção proposta pelo plano Agache, já estava sendo consolidada no escurinho do cinema.

É curioso verificar que as salas de cinema de alguma forma catalisaram as mudanças ocorridas na cidade, na medida em que novos espaços para a exibição cinematográfica surgiam nas diversas regiões da cidade, e cada espaço tinha um valor e era pensado para um nicho específico desta mesma população. A revitalização das zonas centrais foi acompanhada por salas de cinema mais requintadas para uma elite que existia na cidade e começava a migrar para a Zona Sul.

Isso significa dizer que a nova arte era bastante apreciada por vários setores sociais. O crescimento de salas de projeção no subúrbio é enorme na década de 1920. O que ocorreu também foi uma estratificação que procurava pontuar, através do luxo e do preço, o local adequado a pessoa de acordo com a sua proeminência social.

Em relação aos filmes propriamente ditos, sabe-se que a tão famosa indústria Hollywoodiana penetrou em vários países ao longo da Primeira Guerra, no vazio deixado pela Europa com as interrupções de produções francesas, italianas, alemães e suecas, que vinham com frequência para o Rio de Janeiro até o período da Guerra. Após 1918, a presença do cinema norte-americano será ainda mais acentuada.

O conteúdo de tais filmes, ainda que estrangeiros, foi motivo para debates acalorados por parte de intelectuais que julgavam as possibilidades dos conteúdos dos filmes comprometerem a moral e a conduta da população, principalmente mulheres e crianças – consideradas as maiores vítimas das ilusões da sétima arte.

É nesse contexto que surgem as primeiras publicações voltadas exclusivamente para o cinema.

2.3.1

As imagens que valem mil palavras

No caso brasileiro, a passagem do século XIX para o século XX é considerado o marco da passagem onde empresas jornalísticas vão preenchendo o mercado editorial frente ao esvaziamento das pequenas produções. Nas grandes cidades, o fato, como ilustra Nelson Werneck Sodré em seu livro *História da Imprensa no Brasil*, acarretará em uma diminuição do número de periódicos, porém os que se firmaram terão uma estrutura mais moderna, abrangendo regiões maiores. Dotado de maiores informações, entrevistas e seções especializadas, os jornais passam a incorporar novas modalidades, e com o desenvolvimento do cinema, a escrita sobre tal produto cultural não demorou muito para acontecer.

O desenvolvimento das artes gráficas no Brasil contribuiu para a proliferação das revistas ilustradas. A possibilidade de portar gravuras e fotografias, combinadas ao texto, ampliou as formas de mostrar e registrar a vida cotidiana. Em janeiro de 1904, é lançado o primeiro número de *Kosmos*, uma revista de circulação mensal, colorida, em formato grande, e impressa em papel couché. Era dividida em seções de prosa, poesia, crítica, história, sociologia,

geografia, matemática, noticiário, publicidade, diplomacia, engenharia, matéria militar. Foram publicados sessenta e quatro números entre janeiro de 1904 e abril de 1909. Seu primeiro diretor foi Mário Behring, que se afastou em abril de 1905, quando o proprietário Jorge Schmidt assume também a direção.

É de 1913 a primeira revista brasileira voltada para filmes, chamada *Cinema*, que divulga sessões e imagens sobre filmes. Mesmo com sua pouca duração (menos de um ano), ao longo da década muitas outras revistas voltadas para o cinema passam a integrar a mídia impressa no país. Para citar algumas cariocas, integram-se nessa lista as revistas *A Fita* (1913), *Revistas dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Paratodos* (1919), *Scena Muda* (1921), *Foto-Film* (1922), *Cinearte* (1926) e *O Fan* (1928).

Em paralelo com os jornais, as revistas de cinema também exploram imagens de artistas já consagrados, resumo dos filmes, críticas cinematográficas e novidade na sétima arte. Porém, mesmo com aproximações, enquanto o jornal se direcionava para a informação de fatos, as revistas da época tinham uma elasticidade maior quanto ao conteúdo, sendo de caráter tanto informativo, quanto apenas opinativo ou de escrita em relação a quaisquer questões.

Uma maior acuidade na análise fílmica é característica dos anos 1920, período de um conjunto maior de tais revistas. Em tal interim, revistas como *Scena Muda* e *Cinearte* conseguiram ter projeção nacional por conta de sua maior possibilidade de circulação e produção.

É importante ponderar que revistas e periódicos literários tinham características intrinsecamente diferentes aos periódicos mais generalistas da época. Muitas das revistas, como as de cinema, buscavam agrupar um público específico.

Segunda Ismael Xavier a crítica especializada em cinema começa a surgir na década de 20. Para o autor:

A Tela e Palcos e Telas são exemplos representativos de duas tendências e nos fornecem uma ideia do tipo de crítica existente no Brasil quando nos aproximamos de 1920. A cristalização e reelaboração dessas tendências virá com *Cinearte*. Estamos no período de formação daqueles que, na década seguinte, irão assumir posição de liderança na crítica de revistas. (Xavier, 1978, p. 135)

Xavier esclarece um ponto fundamental na história da crítica cinematográfica brasileira: a consecução de diversas revistas que vão auxiliar na formação da *Cinearte*, revista criada em 1926, de impacto nacional e bastante comercializada. É notório também que o papel da crítica na época estava além da análise de filmes, já que havia todo um grupo de pessoas que começavam a defender o cinema não apenas como arte, mas também como fundamental para o progresso do país.

Por um caminho bem diferente, surgia em 1928 a revista *O Fan*, ligada ao primeiro cineclube da América Latina¹⁷: o Chaplin Club. Formado por quatro amigos que se conheceram no colégio Zaccaria, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, a revista *O Fan* se especializou em pensar o cinema sob um ponto de vista mais intelectual. Munidos de um conhecimento bem significativo da teoria cinematográfica, realizaram ao todo nove periódicos entre agosto de 1928 e dezembro de 1930 com peculiaridades únicas, na medida em que o objetivo central era pensar o cinema.

A *Scena Muda* surge em 1921 e foi uma das revistas mais duradouras de cinema, sendo comercializada semanalmente até maio de 1955. Procurando se notabilizar ao comentar os bastidores do cinema e mostrando a vida dos atores e atrizes, a revista teve uma forte preferência pela publicação de assuntos voltados para Hollywood, sobretudo porque boa parte de suas fotografias eram disponibilizadas pelos próprios estúdios estadunidenses.

Serão essas três revistas citadas que abordaremos de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

¹⁷ Há questionamentos quanto a de fato o Chaplin Club ser o primeiro cineclube latino-americano. No próximo capítulo abordaremos a questão com maior profundidade.

3

Uma revista na mão e uma ideia na cabeça

O desenvolvimento de revistas dedicadas ao cinema foi um fenômeno editorial ocorrido em fins da década de 1910 e que se acentuou ao longo da outra década.

Como forma de avaliarmos as revistas de cinema na cidade do Rio de Janeiro, destacamos três revistas bem destoantes entre si e que representa de forma interessante três polos de revistas existentes na época; uma delas, a *Cinearte*, desponta como a grande revista de cinema na época. De circulação nacional, contou com um grande corpo de redatores e grande projeção, sendo referência no que concerne ao cinema durante a época de sua circulação.

A outra revista, *O Fan*, existiu entre 1928 e 1930 e pode ser pensada como uma revista que busca trazer um debate intelectual para o cinema, representando uma ideia de vanguarda.

Por fim, temos a revista *Scena Muda*, que existiu durante mais de trinta anos, e que teve um papel importante nos anos 1920 trazendo bastidores e personalidades de Hollywood para o público, bem como sinopses e algumas análises de filmes.

As três revistas analisadas visam apontar os distanciamentos e as aproximações das críticas produzidas na cidade.

3.1

Cinearte : a pátria em película

A revista *Cinearte* surge em um momento de efervescência dos anos 1920, intitulado-se moderna e com a necessidade de estar aliada ao progresso e às novidades tecnológicas.

A primeira publicação da revista, datada de 3 de março de 1926, anunciava em seu editorial um de seus principais projetos:

Reunir dentro das páginas de ‘Cinearte’ quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes úteis e agradáveis, hauridos aqui e fora daqui, em todos os mercados que suprem de filmes o Brasil. (Cinearte, 1926, p.1)

A diagramação da revista era colorida, com capas bem trabalhadas. Procurando se tornar a grande revista de cinema do país, tinha a pretensão de se tornar a referência no que concerne ao mundo do cinema. Há indícios de que o seu primeiro exemplar esgotou-se em poucas horas.

Cinearte

ANNO I ■ ■ ■ ■ 3 — III — 1926 ■ ■ ■ ■ NUM. 1

Esta secção nada mais é do que a secção "Cinema Para todos", que ora ganha independência e passa a viver sózinha, dos seus próprios recursos.

Traçar-lhe, pois, um programma, fóra superfluo.

O mesmo programma com que nasceu a alludida secção e que vem sendo mantido através todas as difficuldades, por longos annos, é o programma de "Cinearte".

"Para todos" em sua secção cinematographica pugnou sempre pelo interesses dos seus leitores, indifferente a quantas hostilidades (e foram muitas) pelo caminho iam lhe surgindo.

Travou duras pugnas, sustentou varias campanhas, victoriosas em sua maioria, triumphos que redundaram sempre em beneficio dos nossos leitores, daquelles que apreciam verdadeiramente o espectáculo cinematographico, dos que se interessam pelas cousas do cinema.

Relembra-las para que? Acaso valera a pena? Satisfaz-nos sempre a consciencia do dever cumprido sem nos

gloriar-mos dos resultados obtidos. Isso que faziamos, nas escassas paginas de uma revista consagrada a varios fins,



com um programma que abrangia varios departamentos de publicidade, poderemos d'ora avante fazer nas paginas desta revista, consagrada exclusivamente á causa da cinematographia. Reunir

dentro das paginas de "Cinearte" quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes uteis e agradaveis, hauridos aqui e fóra daqui, em todos os mercados que suprem de films o Brasil, é agora possivel: "Cinearte", será, é o que desejamos, a indispensavel leitura de todos os "fans" do Brasil.

Pugnamos sempre pelo saneamento dos programmas offerecidos ao publico. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal a razão da nossa secção de critica, tão malsinada pelos que não enxergam, pelos que não comprehendem o alto escopo que visa-

mos mantendo um estudo, algo severo ás vezes, sobre o que nos offerecem importadores de films, agencias das productoras e por fim os exhibidores. Restabeleceremos varias das secções outr'ora existentes no "Cinema Para todos" e que a angustia de espaço fizera supprimir algumas dellas insistentemente reclamadas por nossos leitores.

Iremos creando outras secções á medida que o desenvolvimento de "Cinearte" o exigir.

Que nos auxilie o publico como até aqui tem feito e buscaremos retribuir-lhe a generosidade com o melhor dos nossos esforços para fazer uma revista digna delle.

O processo de impressão da nossa revista, inteiramente novo para o Brasil, é a demonstração mais clara de quanto estamos dispostos a fazer sem olhar nem medir sacrificios.

Ahi está o primeiro numero de "Cinearte".

Aos nossos amigos de tantos annos o entregamos.



AS ULTIMAS GLORIAS...

Figura 1: Primeira página escrita da Cinearte, no dia 03 de março de 1926, página 3.

A grande diferença estabelecida pela *Cinearte* era fazer uma grande revista exclusiva de cinema, que fosse consideravelmente maior em tamanho, artigos e jornalistas, em relação as demais revistas do mercado editorial de cinema¹⁸, e assim concentrar as grandes questões pertinentes ao cinema em suas páginas. A proposta era tornar-se uma referencia na área.

A redação da revista foi produzida por uma diversidade bastante significativa de intelectuais. Jornalistas, historiadores, burocratas, educadores, etc, havia um grande campo que compunha a base dos debates.

Contudo, mesmo com a farta mão de obra utilizada na revista, dois nomes se sobressaem em um primeiro momento da empreitada: Adhemar Gonzaga (1901-1978) e Mário Behring (1876-1933). Os dois amigos que compartilhavam o mesmo gosto em relação ao cinema foram fundamentais para o surgimento de tal revista. Ambos trabalharam na revista *ParaTodos*, onde formalizou-se a ideia da *Cinearte*.

Com formação em Engenharia Agrônoma pela Escola Agrícola da Bahia, Mário Behring começou relativamente tarde a sua vida no debate cultural. Sua mudança para o Rio de Janeiro e o ingresso mediante concurso na Biblioteca Nacional o encaminhou para a área. Tornando-se diretor geral da Biblioteca Nacional em 1924, realizava paralelamente trabalhos na imprensa, escrevendo em periódicos como *Jornal do Comercio*, *Fon-Fon* e *ParaTodos*.

Sendo também diretor e um dos redatores cinematográficos da revista *ParaTodos*, dividiu a função com Adhemar Gonzaga a partir de 1923. Foi desse encontro que surge a concepção de uma nova revista dedicada exclusivamente para o cinema. Tendo uma grande família com muitos filhos, e um verve pessoal pouco inclinada para o lado social, acabou por circular pouco nas esferas intelectuais da época, bem diferente de Adhemar Gonzaga.

O outro formador da revista, Adhemar Gonzaga, nascido no Rio de Janeiro em 25 de agosto de 1901, teve interesse desde muito jovem pelo cinema. Fazendo parte de algumas revistas na década de 1910 como *O Tico-Tico* e *O Malho*, fundou no final da década o cineclubes do Paredão, formado também por Álvaro Rocha, Paulo Wanderley e Carlos Leal. Paulo Wanderley e Álvaro Rocha integrarão, posteriormente, colunas na *Cinearte*.

¹⁸ Muitas das revistas de cinema existentes no mercado da época não abordavam a questão de forma exclusiva, pois trabalhavam também com teatro, literatura e outras setores da esfera cultural.

É a partir desse contexto que começa a trabalhar na revista *ParaTodos*¹⁹, que contemplava sessões de teatro, cinema e literatura. Junto com Mário Behring, e a partir do crescimento das sessões dedicadas ao cinema, surge a vontade de criar dessa sessão uma revista exclusivamente voltada para o cinema.

O já comentado encontro dos dois na revista *ParaTodos* foi o ponto de partida da *Cinearte*. Ao convencer a empresa de produzir uma revista somente para o cinema, ela é lançada no dia 03 de março de 1926.

Um grupo de treze intelectuais formaram os textos e reportagens da primeira edição. A revista foi publicada entre 1926 e 1942. Não houve grandes mudanças quanto ao formato do papel ao longo de sua publicação. Sabe-se que o periódico media 31 x 23 centímetros. As capas e contracapas tinham um material especial, com páginas coloridas, ao passo que as demais eram feitas em preto e branco e com um material de menor qualidade.

As imagens das grandes personalidades do cinema formaram as principais capas da *Cinearte*. Havia uma clara inspiração com a revista *Photoplay*, que era estadunidense e que promovia esse tipo de espetacularização.

Dentro do período que abarca a pesquisa, de 1926 a 1932, *Cinearte* contou com uma médias de 40 páginas por edição, e todos contendo editoriais, porém sem serem assinados. Nesse sentido, não se sabe quem definia o editorial, se era Mário Behring ou Adhemar Gonzaga.

Em relação aos estudos, Ismael Xavier foi o primeiro a tentar elucidar alguns aspectos da revista, dedicando um capítulo do livro *Sétima arte: um culto moderno* para tal projeto. Em seu capítulo sobre a *Cinearte*, Xavier destaca que:

Longe de representar a iniciativa de um pequeno grupo que procura expor sua visão crítica, em nova arte ou valores sociais, pondo no banco dos réus um determinado mundo de exploração dominante da nova técnica, *Cinearte* é a manifestação integral e contraditória da industrialização triunfante e da colonização cultural. (Xavier, 1979, p. 172)

Segundo Xavier, o produto da crítica da revista, mesmo com mudanças e incoerências, indica uma espécie de colonização cultural na medida em que privilegia a produção e as grandes indústrias estadunidenses. Mesmo as questões

¹⁹ José Carlos de Oliveira Rosário, filho do Barão de São Francisco e padrinho de Adhemar Gonzaga, intercedeu para que a revista o contratasse.

colocadas em torno da produção nacional não distanciam a sua visão colonizadora que existe na *Cinearte*.

Outro estudo ocorreu em 2005, e foi produzido como dissertação de mestrado na Universidade Federal Fluminense por Taís Campelo Lucas e denominado *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Ao estabelecer todo um panorama histórico do periódico, Lucas divide a periodicidade da revista em três etapas, frisando que ao percorrer historicamente toda a sua produção, é visível notar que a revista se preocupou com a fermentação de um cinema nacional. Ao discordar de Xavier, Lucas aborda sobre as sessões existentes na revista como as “notícias do cinema brasileiro”, além de analisar percentualmente o alta quantidade de textos que abordavam sobre a produção do cinema na esfera nacional.

O cinema já se apresentava como a arte do futuro para muitos dos seus pensadores. Mais do que um projeto distanciado e colonizado de análise dos filmes estrangeiros e nacionais, as diversas demandas intelectuais aliada as mudanças perpetradas na cidade catapultaram as questões em torno do fazer cinema no Brasil. Nesse sentido, o artigo de Ângela de Castro Gomes *Essa gente do Rio...*, onde aborda-se sobre os intelectuais modernistas no Rio de Janeiro nos anos 1920, esclarece que:

Por um lado, as ideias modernistas que se divulgavam sofriam complexo processo de transformação interna, produzindo-o como que um gap entre o ritmo e os conteúdos do debate interno e o “ar do tempo” político-social mais amplo. Em um outro sentido, este gap se traduzia numa certa superposição das ideias modernistas do “primeiro tempo” – que ganham o grande mundo – com as do “segundo tempo” – que se gestam e se enfrentam no “pequeno mundo” –, domínio das disputas simbólicas, mais do que das disputas políticas. (Gomes, 1993,p.70)

De acordo com a autora, as ideias modernistas da década de 1920 possuem uma forte ligação com os debates locais e as dinâmicas da vida política em disputa. O “pequeno-mundo” intelectual carioca do cinema, portanto, tem estreita ligação com as questões imbricadas na tradição intelectual da região e nas discussões travadas nas demais esferas da vida intelectual sobre o projeto de modernidade auferível.

Há ainda outros dois trabalhos acadêmicos que procuram estabelecer conexões com uma outra importante revista de cinema na época: a *Scena Muda*. Uma é de 2007, produzido por Priscilla Kelly e chama-se *Recônditos da beleza: as práticas corporais em Cinearte e Scena Muda*. Com o intento de diagnosticar as imagens no conjunto das publicações e estabelecer comparativos, o trabalho mostra a importância da fotografia na produção de suas revistas, bem como também analisar a questão em relação ao ideal de beleza propagado pelas mesmas.

Outra pesquisa é de 2016, produzida por Fernanda Generoso como dissertação na Universidade Federal Fluminense e possui o título *A serviço do Cinema: História e Cultura Política nas revistas A Scena Muda e Cinearte na década de 30*, que versa sobre os entroncamentos políticos possíveis e as arenas de sociabilidades existentes entre os intelectuais de ambas as revistas.

Percebe-se que o decorrer das análises da revista remontam tanto em abordagens valorizando a perspectiva nacional da revista, bem como em pontuar as diversas aproximações existentes com o panorama do mercado editorial cinematográfico da época.

Já foi comentado no capítulo anterior sobre algumas mudanças relativas a imprensa nacional nas primeiras décadas do século XX. A *Cinearte*, no bojo de tais nuances, forma-se como uma revista dedicada a reportagens, divulgação e notícias em torno dos filmes, majoritariamente estadunidenses. Enquanto o jornal preconizava as notícias do dia a dia e os fatos que ocorriam no mundo, as revistas foram se especializando em diversas competências diferentes, que iam desde banalidades, comédias, até críticas políticas e culturais.

Cinearte chama a atenção por congrega muitos pontos em uma única revista, mesmo que em um mesmo universo temático: comentava sobre a produção, e ao mesmo tempo defendia abertamente a concepção de uma indústria cinematográfica no país. Mostrava curiosidades dos artistas de Hollywood, sinopses e reportagens sobre filmes, imagens de artistas consagrados, críticas de filmes, etc.

É possível que, diante da pluralidade das publicações, *Cinearte* tenha conquistado um público maior e bastante variado que ia desde o intelectual de cinema até o curioso que gostaria de saber mais sobre um determinado artista.

Uma das práticas mais fortalecidas da revista era se propagar moderna. Uma série de editoriais foram feitas projetando a revista como moderna, bem como fotografias e propagandas que respaldavam tal ideia.

Por ser uma revista do Rio de Janeiro, há muitas reportagens que valorizam a cidade do Rio de Janeiro, demonstrando toda uma gama de preocupações com a capital federal. A ideia de modernidade, tão cara à sétima arte, também era pensada por *Cinearte* no que se refere as possibilidades de mudanças na cidade.

Nesse sentido, havia toda uma preocupação com a produção, exibição e distribuição de filmes. Em muitos exemplares, por exemplo, há referencia quanto a instalação de aparelhos de ventilação mais atuais, a questão da limpeza das salas, o preço dos ingresso nas diferentes localidades, etc.

Havia um forte interesse da revista também em que o cinema passasse a se congregar como um hábito do brasileiro. A busca por esse hábito era respaldada pela ideia de que o país precisava se modernizar, e uma das formas que ratificavam o progresso de um país era o espaço exibidor de filmes. Na busca por um país “civilizado”, a cultura que privilegia uma ideia de progresso²⁰ era vista como fundamental para o país se voltar para o rumo correto.

Cabe ao termo progresso uma conceitualização melhor. Segundo Binetti²¹, a ideia de progresso está calcada em uma visão de mundo na qual há todo um movimento de melhora da civilização, de procura do bem-estar e da felicidade humana. Progresso então significaria um movimento em busca de um objetivo plenamente alcançável. Nesse sentido, a ideia de progresso nas primeiras décadas do século XX encontra-se o chamado progressismo romântico, concepção de progresso que valorizava e acreditava em uma expansão absoluta do devir humano em direção a felicidade e ao melhoramento dos valores humanos a partir de evoluções técnicas. Tal acepção é interessante para analisarmos porque as revistas demonstravam tanta importância ao cinema e a sua correlação ao progresso, tendo em vista a sua carga positiva.

²⁰ O termo progresso, bastante difundido no período da Primeira República, passa a ter um valor atrelado a ideia de civilidade. De forma distinta do período Imperial, a concepção de progresso passa a indicar tanto o desenvolvimento técnico e econômico, quanto a valorização das novas formas de espetáculos culturais.

²¹ A visão mencionada de Saffo Testoni Binetti encontra-se no Dicionário de Política, volume 2, páginas 1009-1015 da editora UNB.

Há diversos momentos em que a revista posiciona mensagens, enxertos e notícias mostrando como a indústria cinematográfica é lucrativa e pode ser um ingrediente fundamental para o progresso e desenvolvimento do país.

É bastante notória a defesa da revista pela formação de uma indústria nacional. Um dos seus mais importantes membros, Adhemar Gonzaga, em 1930, irá ajudar a montar a primeira indústria cinematográfica no país, a Cinédia, que irá se sustentar em um primeiro momento sem o aporte do governo federal.

Sendo um polo de debates que incentivava de forma direta e clara a germinação de uma indústria nacional de cinema, mesmo após a consecução da Cinédia, ainda há diversos textos buscando o surgimento de novas indústrias do setor.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA
BIBLIOTECA

A propósito do que que escrevemos na ultima chronica, sobre a isenção de direitos aduaneiros, que tem dado margem a varios e escandalosos abusos, recebemos duas cartas: uma dellas nos declara, positivamente inimigos da industria nacional do film, visto estarmos a "atrapalhar" suas possibilidades; a outra é uma grossa descompostura, partida necessariamente de um dos muitos contrabandistas que desmoralizam o commercio cinematographico e que cifra a sua argumentação no facto "de não termos nada com os negocios alheios, nos quaes nos intrometemos naturalmente por inveja".

Ora, eis ahi como se escreve a Historia.

Se a industria nacional do film tivesse de viver do contrabando, melhor fôra não existir, porque illicita.

Mas, não é necessario contrabandear para fazer films e a prova ahi está no que se tem até aqui realizado entre nós, em materia de cinematographia, em que a industria particular, sem a menor protecção dos poderes publicos vae se adiantando a passos lentos, porém, seguros, realizando cada dia que passa novos melhoramentos.

Somos até e naquella mesmo artigo o dissemos, pela entrada livre do film virgem no paiz. Não havendo industria nacional congenere, não haverá industrial que corra á Camara e Senado, que frequente as salas ministeriaes, que vá implorante ao Cattete, para solicitar "que lhe protejam a fabricazinha que tanto honra a industria nacional e se não fôr cobrada ao producto estrangeiro uma taxa de pelo menos 1.000 por cento do seu custo, não poderá viver e prosperar"; não haverá publicistas como os Srs. Augusto Ramos, Street, etc., etc., que escrevam longos artigos provando que a prosperidade do paiz depende de pagar o consumidor nacional pelo producto da nossa industria, caro e máo, dez vezes o custo do producto estrangeiro, mesmo sobrecarregado dos actuaes impostos e com a libra a 40\$000.

Felizmente para o productor nacional não existe ainda entre nós a industria do film, porque se existisse estaríamos im-



REGINALD DENNY E GRETRUDE OLMSTEAD, EM "THE CHEERFUL FRAUD", DA UNIVERSAL.

possibilitados de fazer qualquer cousa que prestasse e nestes cem annos mais proximos não produziríamos films nacionaes.

Mas, dahi a dizer que só pelo contrabando se pôde manter essa produção, existe um abysmo.

Quanto á outra carta não merece commentario. E' de alguns desses piratas que vivem á margem da industria e pelos seus manejos deshonestos são no final das contas os unicos que della tiram ou têm tirado reaes vantagens. São esses individuos, eternos cavadores de negocios excusos que desmoralizam todas as iniciativas e fazem com que ao fim de algum tempo sejam encarados com desconfiança todos os que se dedicam aos negocios cinematographicos.

E' mister o maior rigor por parte da administração publica, quer autoridades aduaneiras, quer as outras repartições publicas para vedar a continuação dessas negociatas que depondo contra uma classe, que vive em sua maioria do esfor-

ANNO II — NUM. 46
12 — JANEIRO — 1927

ço honesto, abnegado porque quasi sem compensação.

Que a nossa campanha é justa e merecida prova-m-n'o essas cartas. Continuaremos até que a nossa voz seja ouvida, e providencias dadas para acabar com essas negociatas cinematographico-aduaneiras.

Estamos em 1927. O "trust" começaria a funcionar em Janeiro, conforme os annuncios.

Vamos vêr, pois, o monstro em acção. Para os primeiros passos elle necessariamente encolherá as garras, será todo rissos, promessas, blandicias. Isso é, porém, para desimpedir o caminho. Depois começarão as exigencias, depois virão as imposições, e afinal, o escravismo completo do misero exhibidor.

Ficaremos na estacada aguardando os acontecimentos.

Eric Von Stroheim já terminou "The Wedding March", para a Paramount.

A filmagem durou sete mezes e meio.

As novas dependencias do Studio da Ufa em Neubabelsberg, proximo de Potsdam, estão quasi terminadas.

Renée Adorée e Sally O'Neil renovaram os seus contractos com a Metro-Goldwyn.

"Fausto", que Emil Jannings "estrellou" sob a direcção de Murnau para a Ufa, foi muito bem recebido pela critica americana, quando estreou no Capitolio de New York.

Sally Phipps, a ultima "descoberta" do Studio da Fox, foi incumbida do principal papel em "Willie, the Warm", que Albert Ray está dirigindo. Arthur Housman, J. Farrell, Mac Donald e Natalie Kingston, tomam parte.

George Fawcett e Arthur Hoyt, estão no elenco de "Tillie the Toiler", uma produção da M. G. M., estrellada por Marion Davies.

"O Filho do Sheik", o ultimo film do mallogrado Rudolph Valentino, tendo estreado em Paris a 23 de Setembro no Cinema Max Linder, ainda hoje se conserva no cartaz.

King Vidor, dirigirá para a Metro-Goldwyn, um original seu, "The Mob".

Figura 02: Cinearte, 4 de janeiro de 1927, página 8.

Cinearte também preocupava-se em indicar os filmes que estavam em cartaz em vários países da Europa e América. Ao tecer críticas das obras, é curioso perceber que muitos filmes não foram exibidos no Brasil²².

O custo da revista pouco variou no decorrer dos anos de análise, porém podem ser considerados altos, tendo em vista que chegou a ter um valor maior do que um ingresso para assistir um filme. Embora buscasse na diversidade o seu motor de atuação na área, *Cinearte* não era uma revista que pudesse ser vista como acessível para todos os nichos sociais. Pode-se inferir até que o seu público era voltado para uma classe média urbana.

As imagens de alguma forma cristalizam uma ideia de beleza e moda que acabaram sendo respaldados pelas revistas que versavam sobre cinema. Ao mostrar as estrelas de Hollywood, sugeria-se o padrão da moda e de beleza da época. Todo um novo padrão de costumes, como roupas, acessórios de ornamentação, maquiagem, etc, passam a ser veiculados e balizados pelas mesmas.

²² Ainda há um desconhecimento sobre como alguns filmes chegaram para os articuladores verem.



Figura 03: Revista Cinearte, 22 de setembro de 1926, página 1.

É possível que em todos os exemplares da revista estudados para o trabalho, tenha alguma reportagem ou crítica que aborde sobre Hollywood. Motor

central da revista, Hollywood era vista como uma região que tinha o grande encontro tanto dos realizadores quanto dos artistas dos filmes, e que também possuía os filmes mais qualificados do mundo.

Se a *Cinearte* também abordava e valorizava o cinema nacional, ocorre de forma concomitante a glamorização dos atores brasileiros. Ensaaios fotográficos, entrevistas com os artistas e fotos dos filmes perfazem todo o processo de formação de um *star system* brasileiro, mesmo que ainda incipiente.

Cinearte chegou também a promover uma série de concursos. Moda na época, os concursos variavam entre promover uma frequentadora de salas de cinema a uma estrela, e escrever artigos sobre filmes no jornal.

A preocupação em mostrar tanto os artistas nas fotografias, bem como em uma série de artigos comentar e defender o cinema brasileira demonstram como a revista tinha um comprometimento com o cinema nacional, na medida em que a própria revista se portava como um elo que poderia auxiliar em alavancar a produção e os artistas do país.

Nesse sentido, há muitas seções dedicadas quase que exclusivamente ao cinema brasileiro, e mesmo muitos espaços da revista onde predominava-se o cinema estrangeiro, tiveram momentos em que o cinema nacional se fez presente.

Cartas ao governo, pedidos de censura, busca por incentivos econômicos, não faltaram apelos da revista no que concerne ao surgimento e valorização de uma grande indústria cinematográfica nacional.

Tanto a difusão de ideias e frases tais como “todos os filmes brasileiros devem ser vistos”²³, assim como o debate sobre o preço dos ingressos, a censura e o incentivo para a produção de filmes foram pontos nodais que percorreram os primeiros sete anos da revista.

A partir de 1932, enfim, ocorre uma primeira medida na esfera federal em torno do cinema nacional, com a organização da Comissão de Censura Cinematográfica junto ao Museu Nacional. *Cinearte* em seu editorial, irá apoiar a ideia e respaldar a ação governamental, embora com algumas ressalvas.

²³ Expressão muito famosa em vários textos de Adhemar Gonzaga na revista.

Transcrevemos aqui, "in-totum", o decreto n. 21.210 de 4 de Abril e publicado no "Diário Oficial" de 15 de Abril, decreto este em que, pela primeira vez, o governo favorece o Cinema Brasileiro.

Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular" e dá outras providências.

O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando das atribuições que lhe confere o art. 1º do decreto n. 19.398, de 11 de novembro de 1930:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não desprende, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado;

Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográficos, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;

Considerando que a redução dos direitos de importação dos filmes impressos virá permitir a reabertura de grande número de casas de exibição, com o que lograrão trabalho numeroso desempregados;

Considerando, também, que a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país;

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para instrução do público e propagação do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos;

Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da nação, com vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país;

Decreta:

Art. 1º. Fica nacionalizado o serviço de censura dos filmes cinematográficos, nos termos do presente decreto.

Art. 2º. Nenhum filme pôde ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização.

Art. 3º. Esse certificado será fornecido ou negado, após projeção integral do filme, perante a comissão de censura, de que trata o art. 6º, e pagamento da importância devida pela "Taxa Cinematográfica para a Educação Popular".

Parágrafo único. Em nenhum ponto do território nacional os filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública podem ser sujeitos a outra qualquer censura ou revisão.

Art. 4º. Quando, de um mesmo filme, existirem várias cópias, apenas uma será submetida à censura, expedindo-se porém, tantos certificados quantas forem as cópias apresentadas, as quais pagarão apenas o devido por essas certificações.

Art. 5º. Os produtores nacionais poderão requerer, antes da fabricação de um filme, exame do respectivo cenário; para isso, deverão entregar à comissão de censura, em duplicata, a descrição integral do filme e prova do pagamento da taxa de cinquenta mil réis.

Parágrafo único. A aprovação prévia não exime o filme nacional das exigências dos artigos 2º e 3º.

Art. 6º. A comissão de censura será assim composta:

- a) de um representante do Chefe de Polícia;
- b) de um representante do Juízo de Menores;
- c) do diretor do Museu Nacional;
- d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
- e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.

§ 1º. Todos os membros indicados deverão residir no Distrito Federal, e sua designação é válida por um ano, podendo ser reconduzidos.

§ 2º. O ministro da Educação e Saúde Pública designará um dos membros da Comissão para servir como presidente, e um funcionário do Ministério para desempenhar as funções de secretário-archivista, bem como três para substituírem os membros efetivos da comissão nos casos de impedimento.

O decreto sobre o Cinema

§ 3º. Sempre que julgar necessário, em relação a filmes de natureza técnica, a comissão solicitará o concurso de especialistas no assunto, para isso convidados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública.

Art. 7º. Em cada exame a Comissão decidirá:

I, si o filme pôde ser integralmente exibido ao público;

II, si deve sofrer cortes, e quais;

III, si deve ser classificado, ou não, como filme educativo;

IV, si deve ser declarado impróprio para menores;

V, si a exibição deve ser inteiramente interdita.

§ 1º. Nos casos dos itens I, III e IV, constará sempre, no certificado a ser expedido, a decisão da comissão de censura.

§ 2º. Todo material destinado ao anúncio do filme, constante de fotografias, cartazes, gravuras ou disticos, deverá ser também submetido ao juízo da comissão, que excluirá o que lhe parecer nocivo.

§ 3º. Serão considerados educativos, a juízo da comissão, não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.

Art. 8º. Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:

I, contiver qualquer ofensa ao decore público;

II, for capaz de provocar sugestão para os crimes ou más costumes;

III, contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos;

IV, implicar insulto a coletividade ou a particular, ou desrespeito a credos religiosos;

V, ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamento contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

§ 1º. A impropriedade dos filmes para menores será julgada pela Comissão tendo em vista proteger o espírito infantil e adolescente contra as sugestões nocivas e o despertar precoce das paixões.

§ 2º. A exibição dos filmes certificados, com a restrição de "impróprios para menores" só poderá ser feita si, em anúncio publicado na imprensa, e em cartaz bem visível colocado na bilheteria, se declarar essa impropriedade.

Art. 9º. O certificado da comissão de censura será sempre projetado na tela, todas as vezes que for exibido o filme, entre o título e outras indicações das casas produtoras, e o entrecho do mesmo filme.

Art. 10º. A exibição cinematográfica que contrarie o julgamento da Comissão, quer se trate de cenas, de legendas, de títulos ou de parte falada ou cantada, bem como de cartazes, fotografias e quaisquer anúncios, ou da falta de reprodução do certificado de censura, será punida, nos termos das instruções regulamentares:

I, com multa variável de 500\$000 a 5.000\$000;

II, com apreensão do filme;

III, com a cassação ao exibidor da licença para que seu estabelecimento funcione.

§ 1º. As penalidades I e II serão também impostas aos produtores nacionais e aos comerciantes e locadores de filmes que tiverem compartilhado, com o exibidor, a responsabilidade na violação da lei.

§ 2º. Nenhum filme será registrado para garantia de direitos autorais sem que, à petição para registro, esteja presente o certificado de censura.

Art. 11º. Os locadores de filmes ficam obrigados a juntar, no início ou no fim de cada película, as legendas de propaganda educativa que o Ministério da Educação e Saúde Pública para isso lhes fornece, já impressas, e desde que não excedam a dez metros de extensão.

§ 1º. A partir da data que for fixada, por aviso do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de censura.

Art. 12º. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.

Art. 14º. A infração do disposto nas instruções que forem baixadas em cumprimento dos arts. 12 e 13, sujeitará o exibidor à multa de 200\$000, em cada omissão.

Parágrafo único. Si pelo não cumprimento dessas instruções forem responsáveis as firmas locadoras de filmes, proceder-se-á contra essas firmas, nos termos do § 1º, do artigo 10.

Art. 15. Dentro do prazo de 180 dias, a contar da data da publicação deste decreto, realizar-se-á, na Capital da República, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde Pública, e segundo as instruções que este baixar, o Convênio Cinematográfico Educativo.

§ 1º. Serão fins principais do Convênio:

I, a instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores;

II, a instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares;

III, incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes, e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral;

IV, apoio ao cinema escolar.

§ 2º. Como favores do Governo Federal poderão figurar, no contexto do Convênio, a redução ou isenção de impostos e taxas, a redução de despesas de transporte e quaisquer outras vantagens que estiverem na sua alçada.

Art. 16º. A tarifa alfandegária para a importação de filmes cinematográficos comuns fica reduzida a 10\$000 por kg., razão de 15 %; e a de importação de filmes de 16 mm. e 9 mm. de largura é fixada em \$8000 por kg., razão de 15 %.

Art. 17º. A partir de 30 dias da data da publicação deste decreto, a tarifa alfandegária para a importação do filme virgem, negativo ou positivo, e bem assim, dos filmes impressos, classificados como educativos pela comissão de censura, será de 15000 (mil réis) por kg., razão de 15 %.

Art. 18º. Fica criada a "taxa cinematográfica para a educação popular", a ser cobrada por metragem, à razão de \$300 por metro, de todos os filmes apresentados à censura, qualquer que seja o seu número de cópias, nos termos do art. 4º.

Art. 19. A taxa acima referida será recolhida à tesouraria do Departamento Nacional do Ensino, que dela manterá escrituração especial.

Art. 20º. Os certificados de censura pagarão em selo 10\$000 pela primeira via e \$5000 pelas demais.

Art. 21º. O ministro da Educação e Saúde Pública expedirá as instruções necessárias à execução do presente decreto.

Parágrafo único. Essas instruções, que poderão ser modificadas pelo ministro de acordo com os dados da experiência e sempre que as circunstâncias o exigirem, disporão sobre o modo de funcionamento da comissão de censura, condições a que devem obedecer os certificados, remunerações aos membros da comissão, processo de arrecadação e aplicação da "taxa cinematográfica para a educação popular", e casos omissos.

Art. 22º. No Ministério da Educação e Saúde Pública, dentro da renda da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos, que sirvam como instrumentos de difusão cultural.

Art. 23º. As autoridades policiais, em todo o território nacional, incumbem a fiscalização das exibições cinematográficas, afim de verificar si as mesmas obedecem ao disposto nos arts. 2º, 8º, § 2º e 3º, 9º, 12 e 13.

Parágrafo único. Para esse fim, os exibidores deverão apresentar os certificados de censura, sempre que estes lhes forem exigidos, e quando se estabelecer a inclusão obrigatória de filmes de produção nacional os comprovantes da programação de cada mês, segundo o que estabelecerem as instruções a serem baixadas.

Art. 24º. Este decreto entrará em vigor, no Distrito Federal, 10 dias após a data da sua publicação no Diário Oficial, e nos demais pontos do território nacional noventa dias depois dessa data.

Parágrafo único. Os filmes até então censurados por forma diferente da estabelecida no presente decreto terão livre curso.

Art. 25º. Revogam-se as disposições em contrário Rio de Janeiro, 4 de Abril de 1932, 111: da Independência e 44: da República.

GETULIO VARGAS
Francisco Campos
Oswaldo Aranha

CINEARTE

10

4 — V — 1932

Figura 04: Cinearte, 4 de maio de 1932, página 11.

A revista chega a transcrever toda a primeira lei federal para o cinema, ressaltando a importância deste ato em escala federal. O cinema, agora, já conta com o apoio do Estado.

3.2

Na juventude de O FAN

A revista *O Fan* surgiu em agosto de 1928 e teve o seu nono e último número em dezembro de 1930. Seus um pouco mais de dois anos tiveram origem no Chaplin-Club, um cineclube fundado no Rio de Janeiro, dois meses antes da primeira edição de *O Fan*, por quatro amigos cinéfilos que tinham a intenção de contribuir para o debate cinematográfico que se formara até então. Com ideias bastante destoantes para a época, os quatro jovens amigos Almir Castro, Claudio Mello, Plinio Sussekind Rocha e Octavio de Faria, que haviam se conhecido no colégio, passaram a compartilhar de forma mais profissional o gosto do cinema em si, na busca tanto por uma renovação no campo da crítica cinematográfica quanto na adesão de novas pessoas ao cineclube, auxiliando na formação de um corpo de pessoas que passaram a prestigiar o cinema enquanto arte propriamente dita.

Nos nove números que compuseram a revista, que teve uma grande irregularidade nas suas publicações, há um conjunto de textos diversos que o caracterizam: desde resenhas de filmes que passavam no circuito cinematográfico do Rio de Janeiro, passando por traduções, debates que transpassavam várias edições da revista, até crônicas literárias e ensaios filosóficos sobre o cinema. Holística na sua fundação, tal perspectiva formava um ambiente para os quatro se colocarem e se posicionarem no debate cultural existente sobre o cinema. Como motor do debate, havia um consenso: a negação do cinema falado, que teve origem no momento da circulação da revista.

Essa é uma das características mais marcantes e comentadas da revista, além do pioneirismo de uma concepção de cineclube. Há contestações quanto aos quatro jovens terem formado o primeiro cineclube do país²⁴, porém quanto à

²⁴ Quanto à marca do pioneirismo, ela deve ser atribuída ao Chaplin-Club de forma relativa, levando em consideração alguns dados históricos. Uma das noções que mais tradicionalmente se ligou à ideia de cineclube é a que o descreve como um grupo de cinéfilos, unidos por interesses e gostos cinematográficos comuns, que se organiza em torno de uma programação própria e específica de filmes – cujas projeções são acompanhadas de uma posterior discussão. Essa

crítica ao cinema falado é notório que tal circulação se portou como um polo de resistência para os exibidores do cinema falado, embora críticas ao cinema falado ocorressem em muitos dos críticos de diversas revistas e jornais da época.

Talvez a grande particularidade de *O Fan* esteja em refletir sobre o cinema sob uma perspectiva claramente artística, e que procurava não apenas transmitir novas ideias e saberes sobre o cinema, mas em formar um público capaz de adquirir tais conhecimentos. A ideia do cineclube, longe de ser fechado, era a cada momento congrega mais pessoas para o universo do cinema. Mesmo com as dificuldades financeiras e distâncias com viagens, havia uma clara intenção de profissionalizar e expandir cada vez mais tal empreitada.

Há alguns estudos que abordaram sobre a revista. Embora apareça em alguns ensaios sobre a crítica cinematográfica nacional²⁵, o primeiro estudo mais aprofundado da revista ocorreu no livro *A sétima arte: um culto moderno* de Ismael Xavier. Na obra, Xavier dedica um capítulo inteiro para *O Fan*, comparando as suas abordagens com a de muitos pensadores da época como Jean Epstein, Germaine Dulac e Louis Delluc. Xavier busca analisar a perspectiva ideológica que estaria contida na revista, apontando os distanciamentos e limitações de seus argumentos estéticos frente ao seu contexto social e político vivenciado pelos seus integrantes.

Existe também o ensaio escrito por Saulo Pereira de Mello, publicado em 1991 e intitulado *O Fan, o Chaplin Club & Limite*. Amigo de Mário Peixoto e conhecido de alguns dos integrantes da Chaplin-Club, Mello aborda a consecução da obra *Limite* a partir da experiência dos debates ocorridos em *O Fan* e no cineclube. Permeado de informações importantes sobre os personagens que

configuração é apenas uma das muitas que os cineclubes vieram a adquirir ao longo da história. Recuando até a década de 1920, é possível encontrar o termo cineclube associado a companhias produtoras de cinema, em uma aplicação bem distante da que o relaciona a uma programação de filmes alternativa ao circuito comercial. É o caso do paulista Jayme Redondo, que à frente do Cineclube de São Paulo, nome da sua companhia, produziu a ficção *Passei toda a minha vida num sonho* e a série de cinejornais *Novidades paulistanas*, lançados em 1926. Encontramos também, desde o final da década de 1910, os jovens do Clube do Paredão que se reuniam em encontros informais, porém frequentes, para compartilhar ideias sobre cinema. O grupo, que manteve essa rotina durante os primeiros anos da década de 1920, era composto pelos amigos e cinéfilos Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley e Álvaro Rocha, futuros redatores da revista *Cinearte*.

²⁵ Entre os estudos, vale destacar o de Walter da Silveira na revista *Tempo Brasileiro* em 1966. No estudo, Silveira analisa *O Fan* de acordo com a abordagem esteticista e como seus representantes foram os primeiros críticos a abordarem a figura do diretor como central no processo de consecução de um filme.

compuseram tal organização, o texto comenta e analisa alguns pontos de discussão que ocorreram na revista.

Caminhando para a pesquisa acadêmica, há dois estudos mais atuais. Um é *O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema á teoria literária*, tese de doutorado de Constança Hertz Rodrigues apresentada à faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2006. Em resumo, a pesquisa identifica conceitos da literatura no pensamento do Chaplin-Club e propõe uma aproximação comparativa entre os textos de *O Fan* e os de teóricos e escritores do formalismo russo.

Outros estudo é a dissertação de Fabricio Felice Alves dos Santos com o título *A Apoteose da Imagem – Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club* e defendida na Universidade Federal de São Carlos, que propôs apresentar novas considerações sobre o pensamento do cineclube, identificando as possíveis conexões internas dos conceitos teóricos e dos parâmetros estéticos articulados pelos cineclubistas em suas análises sobre cinema.

Os estudos apontam um direcionamento das pesquisas em torno de *O Fan* que saíram da discussão do campo ideológico e estético discutido pelos articuladores para pensar em reconsiderações sobre as questões internas da revista e influências externas que auxiliaram na sua promoção.

Entretanto, há mais consensos nos estudos sobre *O Fan*. E eles, de alguma forma, também evidenciam o caráter único da revista.

Sobre a revista em si, observemos o primeiro trecho do editorial da revista em seu primeiro número:

Parece-nos inútil explicar quem somos. Mais ainda o que pretendemos ser. Não só a nossa explicação não teria interesse em si como não nos interessa dá-la...O que talvez seja de algum interesse é dizer o que queremos. E, como essa explicação não nos é de todo inútil vamos nos esforçar por dá-la. Não nos convém uma definição... Definir é limitar, e no caso, criar empecilhos para o futuro. Uma definição do que somos, capaz de nos situar perfeitamente no meio cinematográfico, implicaria numa capitulação prévia diante de todas as possibilidades imprevistas que podem surgir.... (O Fan, 1928, p.1)

O primeiro texto editorial já procura evidenciar o caráter plural, democrático e singular que a revista procurava se inserir no meio cinematográfico

e cultural brasileiro. Com a vontade juvenil, nasce *O Fan* em busca de sucesso e de adeptos da liberdade de comunicação e do livre pensar sobre o cinema.

O primeiro número foi impresso em forma de tabloide. O formato e a diagramação permaneceram os mesmos até o número sete, quando a partir do número oito ela passou a ter formato de revista. Infelizmente não há informações quantos aos custos e quantas revistas foram vendidas, embora no segundo número há um texto ridicularizando a pouca vendagem do primeiro número, e tudo indica que as vendas não tenham aumentado muito ao longo das edições. Abaixo é possível ver a primeira página da primeira e última edição.

Figura 05: Primeira página de primeira edição de O Fan.

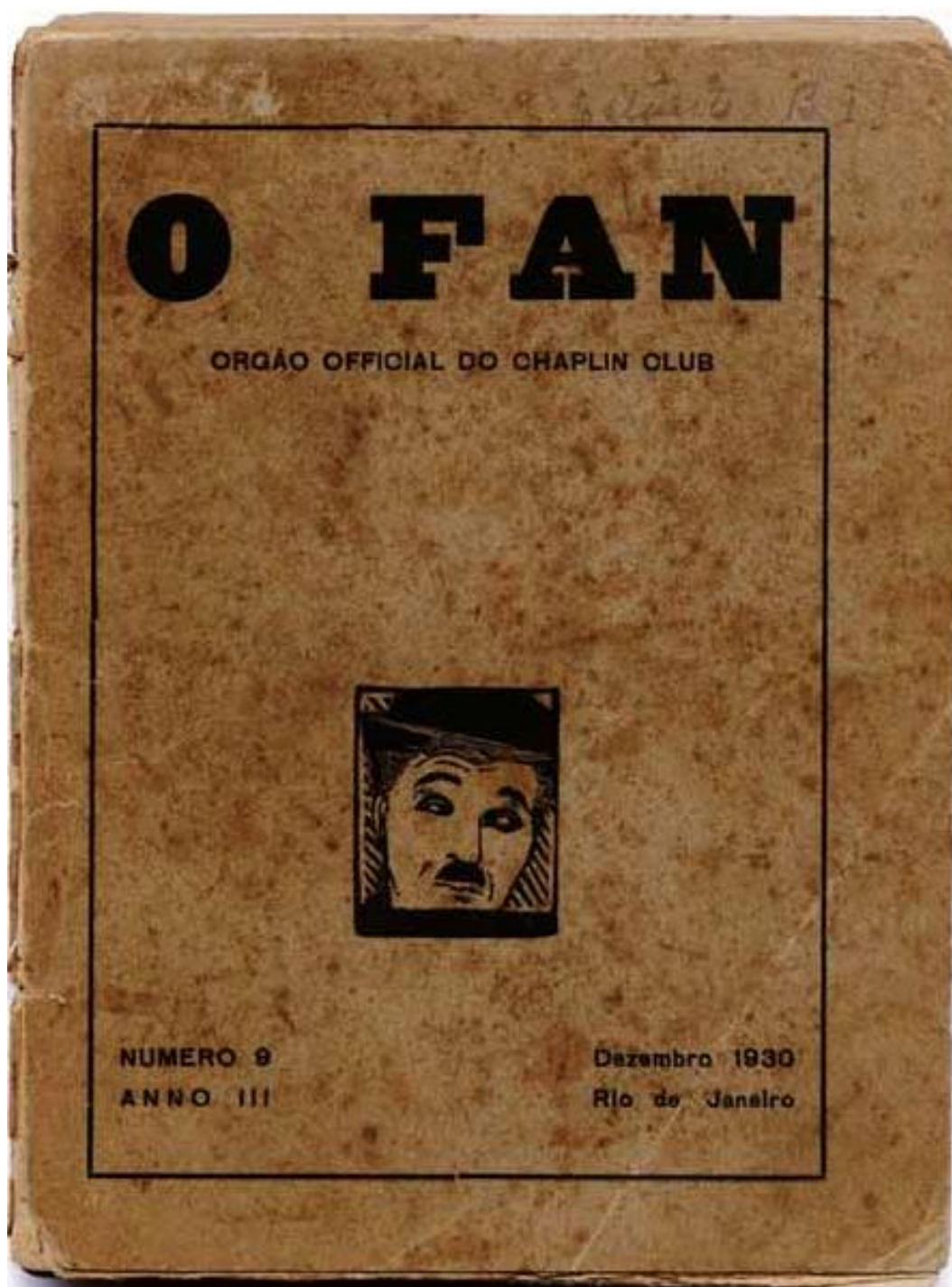


Figura 06: Primeira página da última edição de O Fan. Aqui percebe-se a mudança para revista.

Tanto na penúltima quanto na última edição, há uma informação indicando que a revista foi impressa na gráfica Ypiranga, que ficava localizada na Rua do Senado, 8, centro do Rio de Janeiro. Nos demais números, essa informação não consta, assim como também não consta o valor de venda da revista.

Na proposta de por mais textos do que fotografias, o seu primeiro número possuía apenas a foto do Charlie Chaplin na primeira página. A intenção é dupla:

mostrar que o elemento nodal do cinema não são os atores e atrizes e sim quem pensa e dirige o filme. Até a edição sete, sempre um realizador admirado pelos articuladores era quem figurava na primeira página. Outro ponto importante é que, para além de vender fotografias e fofocas sobre o cinema, a ideia era debater esteticamente a sétima arte e portanto, as fotografias dos artistas ficavam a segundo plano em *O Fan*.

O contexto da formação de *O Fan* de alguma forma favorecia esse lado experimental da revista. Em 1921 era lançada a *Scena Muda*, revista de cinema que, segundo o pesquisador Hernani Heffner, foi a primeira revista de cinema popular no país, detalhando os bastidores de atores e as histórias envolvendo quem trabalhava em Hollywood. Ao longo dos anos 1920 surgiram diversas outras revistas que projetaram os atores e faziam análises de filmes como a *Cinearte*, *ParaTodos*, *Selecta*, etc.

O Fan queria se notabilizar de forma diferente de tais revista. Como vanguarda para um novo pensamento sobre o cinema, a revista procurava mostrar um outro lado do mundo do cinema que até então era ignorado pelo mercado editorial da época. A importância do diretor no filmes, debates e divergências de análises sobre os filmes²⁶, a importância do roteiro, a questão da câmera, etc. Dando preferencia a técnica cinematográfica em detrimento do mundo dos atores e atrizes, *O Fan* procura analisar sob um novo front o cinema.

Tal perspectiva visava ressignificar toda uma produção editorial do cinema ainda calcada em aspectos que os jovens cineclubistas consideravam menos importantes. Nesse sentido, a busca por uma cooptação de mais pessoas do mundo intelectual era parte fundamental de uma mudança de rumo na reflexão sobre o cinema no Brasil. Penetrar nos debates intelectuais que ocorriam na cidade e angariar pessoas de tal núcleo para o cinema era o intento fundamental do grupo. Note-se que o cinema, mesmo no final dos anos 1920, muitas vezes ainda era encarado como um lazer, um divertimento fortuito e ainda era visto como menor por muitos intelectuais que trabalhavam mesmo que no campo artístico. A busca por uma inserção do cinema em tal meio, bem como a entrada de tais jovens

²⁶ A querela sobre o filme *Aurora* de Murnau pode ser um ótimo exemplo disso. O debate ocorreu em sete das nove edições do jornal.

intelectuais no meio dos debates intelectuais da época, era o âmago do projeto que permeava *O Fan*.

Em praticamente todos os números da revista há referências a jornais ou articuladores que entraram no cineclube ou que publicaram algo sobre a revista. Como forma de agradecimento, mesmo uma mínima notícia já era noticiada. E mesmo no primeiro número de *O Fan* já há um agradecimento a revista *Cinearte* por ter publicado em seu jornal o surgimento do cineclube. E no editorial número 2, *O Fan* dava destaque a uma notícia publicada no jornal *A Esquerda* e a duas pequenas notas divulgadas em *O Paiz* e *O Globo*, que informavam sobre o aparecimento de *O Fan* e a fundação do Chaplin-Club.

Embora sempre motivados e preocupados em noticiar os comentários sobre *O Fan* e o Chaplin-Club, foram escassos os comentários, e a venda estava bem aquém do que imaginavam na sua formação. De qualquer forma, a imprensa, de forma geral, mostrava que a revista buscava pensar esteticamente os filmes e procurava engrandecer o debate em torno das películas que circulavam pela cidade.

A partir de 1930, com as projeções de filmes silenciosos no Chaplin-Club e a sua famosa resistência em torno do cinema falado, o cineclube passa a ser mais noticiado, além de ser visto como um foco de resistência ao cinema sonoro. Tanto nesse ano quanto nos anteriores, os jovens intelectuais continuaram com a busca por angariar novas pessoas da classe intelectual para o cinema.

Dentre os que estavam no cineclube, Plínio se voltava para os estudos das ciências exatas e Almir e Claudio aos estudos da medicina. Octavio de Faria era estudante de direito, já tendo contribuído, e concomitante também ao período de *O Fan*, com artigos sobre literatura em jornais como *A Ordem* e a revista *Literatura*.

Tal busca por uma entrada no seio dos intelectuais era auxiliada sobretudo pelo estudante de direito do grupo, que tinha uma base familiar formada por pessoas próximas do meio intelectual. Alceu Amoroso Lima, o famoso Tristão de Athayde, seu pseudônimo, e Afrânio Peixoto, que foi membro da Academia Brasileira de Letras, eram cunhados do cineclubista.

Alberto de Faria, pai de Octavio de Faria, foi um importante intelectual no período do final do Império e da Primeira República. Escreveu a primeira

biografia de Irineu Evangelista de Souza, o famoso Barão de Mauá, e sempre esteve na defesa da República e da abolição. O lugar onde morava Octavio de Faria, na praia do Flamengo, portanto, era um espaço onde ocorriam muitos encontros de intelectuais brasileiros e mesmo estrangeiros que visitavam a cidade. Buscar um espaço em tal núcleo para o cinema não era uma suposição barata, mas um ponto nodal que poderia servir de mola propulsora para os jovens estudantes que queriam se promover em tal núcleo, especialmente para Octavio de Faria.

Segundo depoimento do pesquisador Saulo Pereira de Mello²⁷, Octavio de Faria era aquele que pertencia a uma família mais abastada, dentro do núcleo de *O Fan*. Situação distinta dos outros três sócios, que, embora tivessem uma situação econômica equilibrada, não tinham a entrada para o grupo intelectual no qual Octavio possuía. De qualquer forma, as famílias dos principais atores do Chaplin-Club eram famílias que tinham possibilidade de sua inserção nos círculos intelectuais brasileiros e que mantinham relações com famílias próximas as instâncias oficiais de poder, mas sem necessariamente ocuparem uma posição central de autoridade neste meio.

Traço que ficaria mais evidente após a Revolução de 1930, quando diversos grupos ligados ao poder oligárquico durante a Primeira República, uma vez cientes da perda de sua ascendência política acarretada pelo novo regime, promoveriam uma série de ações institucionais a fim de manter sua influência sobre o Estado Nacional.

3.2.1

Fazer cinema?

A proposta formadora tanto do cineclube Chaplin-Club quanto de *O Fan* era por uma perspectiva mais intelectual, procurando pouco se alimentar e se preocupar com o a formação de um cinema nacional. Mas engana-se que não houve interações nesse âmbito, porém elas ocorreram da maneira deles. No artigo

²⁷ Entrevista concedida em agosto de 2017 no Arquivo Mário Peixoto.

10 do estatuto, inserido na própria revista, o cineclube reforçava seu compromisso com o chamado cinema universal:

Art. 10 – É estranha ao clube toda e qualquer preocupação de hostilizar ou favorecer sistematicamente cinema nacional ou cinema estrangeiro de qualquer nacionalidade, baseando-se essa prescrição no fato de o cinema ser um só, universal e internacional. (*O Fan*, 1929, p.4)

Nas páginas de *O Fan*, como visto na parte anterior, é notável o esforço dos cineclubistas em angariar apoio entre seus pares intelectuais para a legitimação do cinema como objeto de apreciação artística elevada, inserindo-o em um debate que levasse em conta os pressupostos estéticos intrínsecos a essa então nova arte. Porém, o caminho escolhido pelos cineclubistas, pelo menos aquele que podemos deduzir ao longo das nove edições de seu órgão oficial, revela que se eles acenaram mais fortemente para os literatos de seu tempo, porém tampouco desprezaram aqueles que se propuseram a pensar mais de perto os rumos da atividade cinematográfica no Brasil.

Ao estabelecer contato com intelectuais como Alceu Lima, Carlos Sussekind e Jonathas Serrano, o cineclube buscou participar das discussões existentes em torno da concepção de uma indústria cinematográfica brasileira. Mesmo com alguns nuances, é possível apontar evidentes aproximações existentes entre alguns articuladores da *Cinearte*, como Adhemar Gonzaga, e os articuladores de *O Fan*. Há um apoio a formação de uma indústria nacional nos moldes projetados pela revista *Cinearte*, e tal intento não seria problema para a reflexão que eles produzem. A formação de um cinema industrial, longe de descredenciar os aspectos formais e estéticos de um filme, tão caro ao *O Fan*, poderia auxiliar na formação de mais filmes de arte.

É possível pensarmos que o contexto histórico favoreceu a aproximação. É o período que muitos diretores como Murnau e Charlie Chaplin trabalharam em Hollywood. Ao invés de parecer uma produção fabril de filme, os estúdios estadunidenses contribuíam para a formação de um cinema mais plural, além de juntar grupos de pessoas de diversas regiões com bastante conhecimento na área. Ter algo parecido em terras nacionais era bem visto ao olhos de *O Fan*.

Mesmo com pouca duração, a revista esteve em consonância com as discussões travadas em torno do cinema nacional, contribuindo, á sua maneira,

com a formação de parâmetros para estabelecer a forma como deveria ser produzido filmes no Brasil:

No Brasil o que se tem despendido, ia dizer, dissipado, com filmes de propaganda e de pseudo-ensino, daria, fosse aproveitado com critério, para termos realizado preciosa filmoteca. (O Fan, 1930, pág. 29)

Todos os principais articuladores do Fan foram amigos desde a infância no colégio Zaccaria, que fica em Laranjeiras, no Rio de Janeiro. De tradição católica, muito dos artigos que abordavam sobre os filmes tinham um olhar moral sobre determinadas obras. Esse é um outro ponto relevante sobre a questão do cinema no Brasil, tendo em vista que em muitos textos é debatido como deveria ser mostrado o Brasil, o que deveria ser mostrado, etc.

Tanto o ponto de vista moral quanto o da reflexão em torno de uma indústria cinematográfica no Brasil contribuíram para problematizar e incrementar o cinema nacional com novos olhares. Mesmo com discordâncias com a *Cinearte*, havia pontos de encontro e consensos que se estabeleceram. Arthur Autran, ao pesquisar as raízes históricas do pensamento industrial brasileiro, dedicou especial atenção a tais encontros.

A ideia de angariar intelectuais também era vista por tentar congregiar pessoas que trabalhavam e faziam parte de toda uma corporação cinematográfica ainda incipiente no país. A escrita de roteiros, a preocupação com a figura do diretor, o debate intenso em relação a câmera, não deixam de ser propostas fundamentadas pela revista que buscava a sua concretização no país, mesmo que não tenha ocorrido na prática.

Desse modo, Santos pondera que:

Portanto, compreender como o Chaplin-Club e O Fan viam o cinema brasileiro significa levar em conta seus paradigmas estéticos: uma combinação de referenciais europeus e norte-americanos cruzados com uma formação escolar católica que, ao ser incorporada ao cenário do cinema brasileiro que eles procuram apreender, resultou em um pensamento complexo e, muitas vezes, ambíguo. Ideias que resistem a uma sistematização imediata, pois, do contrário, correm o risco de ser apenas parcialmente compreendidas. (Santos, 2012, p. 73)

O pensamento em *O Fan* sobre o cinema brasileiro, portanto, está longe de ser simplista. Tendo como escopo central o cinema enquanto objeto de estudo e apreciação artística, os redatores de *O Fan* procuraram demonstrar que mais do que significados sociais ou econômicos que os filmes podem apresentar, eles também são fenômenos artísticos tão significativos quanto das demais artes. Tal complexidade, com seus nuances, distanciamentos e aproximações, resultou também em um local de debate sobre o cinema brasileiro. Longe de ser insignificante, o cinema brasileiro também adentrou as páginas das nove edições de *O Fan*, e a busca por uma entrada no meio intelectual era um dos motores do grupo de cineclubistas.

3.3

Scena Muda: a Hollywood é aqui?

A revista *Scena Muda* circulou pelo país durante um período de trinta e quatro anos e teve a sua primeira publicação em 1921, no alvorecer das revistas de cinema. Sua longevidade demonstra que a revista conseguiu se posicionar no mercado editorial da época, embora não existam registros contendo as vendas da revista semanal. Algumas pesquisas indicam, através de entrevistas²⁸, que o número de venda era de seis a sete mil exemplares em um primeiro momento, e, nos anos subsequentes, chegou em até trinta mil exemplares. Como existem muitas variações em relação às entrevistas, infelizmente tal dado pode não ser muito confiável, porém, de acordo com as mesmas entrevistas, muitos dos que trabalharam na revista afirmam que esta recebia cartas de várias regiões do Brasil e do exterior, incluindo os países vizinhos.

Em termos de estudos sobre a revista, ela já analisa por seis perspectivas diferentes. A *Scena Muda* foi o nome do primeiro trabalho produzido por Flora Bender em 1979 e de suma importância para trabalhos posteriores sobre a revista. Utilizando-se da história oral e de uma análise com bastante acuidade da revista,

²⁸ Tais entrevistas encontram-se no trabalho de Flora Bender sobre a *Scena Muda*.

Bender tenta descrever toda a trajetória da revista do início ao fim, ressaltando também os pontos nos quais a revista foi marcante para os seus consumidores e afins. Por também entrevistar pessoas que trabalharam na revista, o estudo busca ter uma visão holística de todo o processo de consecução da revista semanal.

Outro trabalho realizado em 1981 por Eliana Queiroz foi *A Scena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. Na busca por perscrutar o cinema nacional sobre os olhos da revista de maior longevidade da época, Queiroz faz um trabalho de análise do olhar da revista frente aos atores e ao cinema nacional que engatinhava na época, destacando as diferenças de valor frente as demais produções estrangeiras. A revista em si é a principal fonte de análise do trabalho.

O terceiro trabalho é de 2007, produzido por Priscilla Kelly e chama-se *Recônditos da beleza: as práticas corporais em Cinearte e Scena Muda*. A dissertação versa sobre as fotografias dos periódicos entre os anos de 1921 e 1941, destacando as configurações das imagens e a sua importância no conjunto das publicações. As imagens não eram meros elementos do jornal, mas correspondiam a uma forma de produzir e de reconfigurar a beleza.

Outro trabalho é de 2008, defendido por Maria margarida Adamatti e chama-se *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Utilizando-se da fase terminal da revista, a autora analisa duas revistas dos anos 50 e 60 que auxiliaram na produção de um star system brasileiro, em coligação com as grandes indústrias hollywoodianas. Por estudar um período posterior ao da pesquisa, não utilizaremos seu trabalho como forma de analisar a revista.

Os últimos trabalhos, bem mais recentes, datam de 2015 e 2016. O de 2015 foi produzido por Gabriela Soares Cabral e chama-se *Construindo padrões de consumo: a representação feminina construída na revista Scena Muda na década de 30*, na qual aborda as especificidades das imagens veiculadas, demonstrando todo um valor de beleza que é favorecido pela revista. Note que o trabalho de Cabral destoa do trabalho de Figueiredo pois enquanto a primeira tem o foco na produção de um ideal de beleza estabelecido pela revista, na segunda o foco é a fotografia que permeia os jornais.

O último trabalho é de 2016 com o nome *A serviço do Cinema – história e cultura política nas revistas Scena Muda e Cinearte na década de 30*, produzido por Fernanda Generoso. Na busca por uma aproximação entre as duas revistas, Generoso ressalta em seu trabalho que havia a cultura política e os laços sociais existentes entre as pessoas que trabalhavam em ambas as revistas foram traços fundamentais que reconfiguraram as formas de escrita do cinema de tais revistas. Esse será outro trabalho que irá auxiliar muito na fundamentação de nossa pesquisa.

Pode-se perceber um aumento das pesquisas em torno da temática nos últimos anos, contudo tais estudos já não buscam perguntas fundamentalmente na revista, mas utilizam a revista como polo que abrigou uma série de características do seu tempo. Com o auxílio dos trabalhos do século anterior, a historiografia mais recente observa que tal revista revisitada não aborda o cinema de forma neutra, mas produziu tonalidades na sociedade e repercussões no próprio cinema e na classe intelectual, e por isso a amplitude dos trabalhos para além das questões concernentes à análise específica da revista.

Nas diversas edições da *Scena Muda*, há um dizer revelando que a revista é publicação da Companhia Editora Americana. A facilidade para conseguir fotos dos artistas renomados de Hollywood vem dessa própria Companhia.

Como propulsora de uma veiculação dos artistas internacionais de cinema, a revista *Scena Muda* foi parte de um nicho editorial calcado em redimensionar tais artistas, mostrando ilustrações, bastidores e curiosidades sobre tais, fazendo parte, portanto, de uma realização que atuava na criação de estrelas na produção crescente de filmes que ocorriam no estrangeiro, sobretudo em Hollywood. Com capas sempre coloridas e que majoritariamente focavam as atrizes de Hollywood, *Scena Muda* formou um público que consumia além das fotos, reportagens em torno das novidades da sétima arte e pequenos comentários do mundo do cinema, como histórias dos bastidores e sinopses sobre filmes.



Figura 07: Ilustração da capa, Revista *Scena Muda*, 6 de março, 1924, página 1.

A revista, que se manteve no mercado durante mais de trinta anos, passou por uma série de reestruturações ao longo do tempo. Silvia Bender, ao realizar uma busca aprofundada da revista, divide seus períodos em quatro, nos quais o primeiro deles vai da primeira edição até a edição de número 1114, de 1941.

Como é intento do trabalho analisar apenas as revistas até 1932, esse é o período que pretendemos focalizar.

Nesse primeiro período, Bender observa que os textos não são assinados e é o período onde as matérias são fortemente ilustradas. É também o período que invariavelmente as pessoas mais se recordam da revista. Contudo, nas entrevistas percebe-se uma dificuldade para abordar comentários mais aprofundados sobre o seu conteúdo. A dificuldade de se falar da revista encontra-se no seu formato longo (mais de 30 páginas) e um número bem extenso de revistas ao longo de mais de 30 anos. Porém, a sua diagramação e algumas seções, como a do Écran Social, quase se mantiveram inalteradas.

É importante mencionar que o público que procura *Scena Muda* não é um público elitizado, de modo que o objetivo de própria revista é de se colocar plural. A opção por uma extensa carga de fotografias de atrizes hollywoodianas demonstra essa perspectiva.

Pelos estudos de Bender, podemos perceber que poucas pessoas da época que trabalharam na revista de fato eram dedicadas exclusivamente ao cinema. Como já mencionado, por ser uma revista que estava atrelada a uma companhia norte-americana, boa parte das fotografias e informações eram passadas desta para a revista publicá-las.

O espaço para a crítica cinematográfica nesse primeiro momento era bem reduzido pois o que há mais são fotos e informações dos atores e atrizes, preferencialmente de Hollywood. Contudo, quando há resumos ou sinopses de filmes, alguma análise acaba por ser feita. Tal espaço era pequeno também porque as reportagens não eram assinadas, tendo em vista que nesse primeiro momento a maior parte das reportagens eram encomendadas pelas companhias estadunidenses.

Falando de Hollywood, a primeira fase da revista é voltada especialmente para esse lugar de produção fílmica. A figura do ator e o seu endeusamento são características marcantes do seu estilo na época. Tanto nas capas quanto nas demais páginas, há inúmeras fotografias de atrizes e atores de Hollywood.

Sendo a fotografia uma parte fundamental da revista, a capa não podia ser diferente do que a imagem de um grande artista do cinema. A opção majoritária foi colocar mulheres nas capas das revistas, e preferencialmente norte-americanas.

As exceções, e elas ocorreram, se utilizaram de atores que trabalhavam nos estúdios estadunidenses.

Tais fotografias não eram conseguidas tão facilmente quanto nos dias atuais. Era preciso conseguir tal conteúdo com quem produzia. Nesse sentido, por ser própria de um Companhia estadunidense, as indústrias norte-americanas tiveram uma importância significativa na consecução da revista, embora a *Scena Muda* não fosse uma revista das mesmas. E a fotogenia²⁹ da época tinha forte papel em tais escolhas.

O conteúdo era prioritariamente formado pela sinopse de filmes e pelas histórias dos atores e atrizes que trabalhavam em Hollywood. A fofoca foi um fator preponderante em muitos números da revistas. Casamentos, traições, enterros e discussões, essas eram as pautas mais comentadas na revista em relação aos atores.

Diante de todos esses fatores, por que *Scena Muda* pode ser apontada como uma revista relevante para pensarmos a crítica nacional que surgia nos anos 1920?

Scena Muda foi uma revista que teve uma grande circulação e ganhou o país nos anos 1920 (as cartas enviadas de diversas regiões mostram que o âmbito nacional da revista de fato ocorreu). E embora Hollywood tenha a maior presença na revista, mesmo em um primeiro momento é possível observar incursões sobre o cinema nacional, mostrando alguns atores e atrizes, divulgação de filmes e concursos nacionais, bem como algumas sinopses dos filmes realizados no país.

Tais aparições eram consideravelmente escassas e pareciam bem abaixo das estadunidenses. De alguma forma, a revista parecia reforçar que o ideal de beleza se encontrava mais no estrangeiro do que no seu país de origem. Havia uma diferença qualitativa na abordagem dos artistas que não deve ser menosprezada.

²⁹ Segundo Adamatti as fotos publicadas pelas revistas destacam a fotogenia dos astros e a ilusão amorosa, cumprindo a função de contemplação da beleza da estrelas. O motivo das fotografias serem tão importantes para os fãs é resultado da necessidade do espectador em possuir algo de seu ídolo uma vez que a experiência do cinema é efêmera.

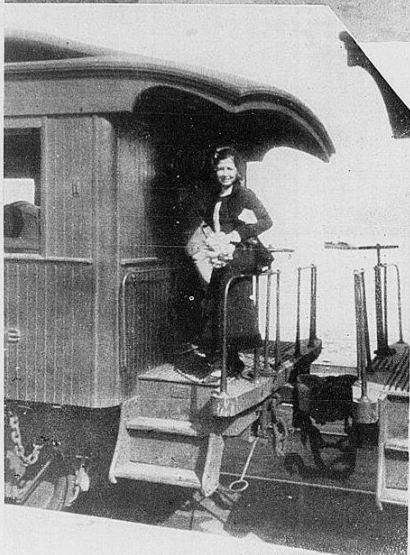
A fotogenia é um termo que aparece constantemente nas matérias das revistas de fãs para descrever as estrelas. Para estar publicações a fotogenia se resume á beleza dos astros, e como um dos pressupostos para ser estrelas é possuir uma beleza acima dos mortais, conhecida como it, fotogenia acaba-se confundido com o conceito de estrela. Assim, a fotogenia permite a concretização do sonho de ser belo como a estrela através do universo projetivo.

Isso não significa que não ocorresse um esforço da revista em tentar revitalizar o cinema e a indústria nacional. Havia uma clara preocupação da revista em tentar mostrar ao país a importância do cinema enquanto força econômica e propulsão do progresso de um país. Mesmo que no segundo momento da revista, a partir de 1942, ela tenha ganho uma crítica mais acentuada em relação ao aspecto do cinema nacional, é em seu primeiro momento que ocorre tal germinação da ideia, mostrando possíveis paralelos nos quais o cinema nacional poderia tentar se encaixar, tentando estabelecer um ideal de beleza a ser buscado no Brasil, etc.

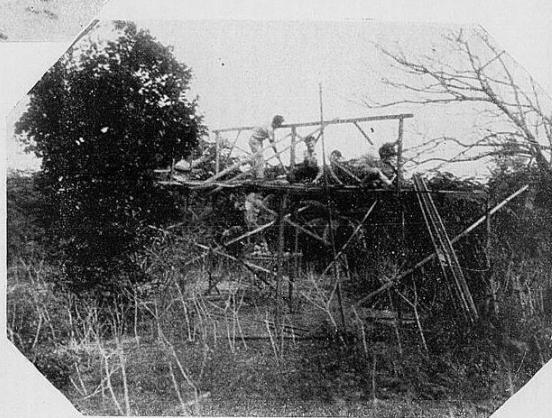
Evidentemente tal perspectiva de procurar auxiliar na formação de uma indústria de cinema nacional implicava em obedecer os moldes norte-americanos que tiveram grande êxito na década. Seguir um trilho já construído era o que a revista pensava para alavancar o progresso do país. E o cinema era a grande invenção que mostrava tal progresso.

CINEMA Nosso...

CARMEN SANTOS,
a estrella de
"onde a terra acaba",
falla de si mesma...



Carmen, ao saltar do trem, em Mangaratiba.



A construção de uma casa (!).

Em cima — O desembarque do material na ilha da Marambia

Sou uma creatura triste, cansada da vida, aborrecida da vida, descrente de tudo — do bem e do mal. Não sei querer mal a ninguém. Não posso zangar-me com os outros. No mesmo instante em que faço, me arrependo. Penso em mim, nos meus defeitos, nas minhas imperfeições. Ainda não consegui ser o que queria, o que desejo. Quero aperfeiçoar-me. Ser boa, sei simples. Sei, entretanto, que não há no mundo creatura mais simples do que eu. Sinto que ainda o poderei ser mais. Eis porque luto, porque soffro, porque vivo... Não tenho grandes vícios. Não fumo, não bebo, não jogo. Não vou a bailes. Não tenho sociedade. Quero bem a toda a gente. E' esta a razão porque não tenho amigos: — não tenho preferencias. Gosto de todo o mundo. Gosto de ler e de musica. Prefiro os classicos aos livros de sciencias e de historia aos romances. Tenho meditação especial pela archeologia e por tudo que é velho, empoeirado, desprezado. Gosto de visitar ruínas. Seduz-me o silencio dos claustros abandonados. Faço cinema para ser util, para passar o tempo, para não ser uma creatura pesada aos meus semelhantes e não por dinheiro, porque

nunca recebi um tostão de meus films. O cinema para mim é também uma escola. Tenho notado em mim defeitos, expressões que sem a ajuda do cinema nunca conseguiria descobrir e corrigir... Não sou rica. Tenho apenas o necessario para viver modestamente. Dizem que sou doente, que soffro da mania do cinema. Quando qualquer conhecido se encontra commigo na rua, a primeira pergunta que lhe ouço é esta: — Como vai Carmen, com aquella tua mania de cinema?... Não respondo. O que posso eu responder?... Não me comprehenderiam... Se elles pudessem saber o que penso d'elles nessas occasiões, não teriam por certo tanta pena de mim... Essa historia de me julgarem maníaco porque trabalho e sou persistente, precisa acabar. E' falsa, é ridicula, é injusta. O Brazil pode produzir bons films como qualquer outro paiz. Tem artistas, tem technicos, material optimo e muito esforço e boa vontade. Tem-se feito já, no Brazil, bons films. Que têm agradado, apesar de seus defeitos facies de corrigir com o tempo, calma e dinheiro. Os films brasileiros rendem. Dão lucro ao Brazil. Por cada film que nós fazemos, deixa de sahir

do Brazil para o estrangeiro, de trezentos a quinhentos contos de reis.

Porque não ganhamos com os nossos films? Porque ainda os não podemos distribuir e nos sujeitamos a uma porcentagem minima, etc., etc... Falla-se por ali que o Brazil não pode pagar o custo de uma boa produção. Diz-se muita bobagem quando se pretende discutir Cinema Brasileiro. Se essas creaturas soubessem que ha films estrangeiros (e muitas vezes não são os melhores) que rendem só no Brazil de mil a dous mil contos de reis..., o que diriam?!... Que o Brazil precisa de cinema como de agricultura e fabricas de allinetes... Precisa e ha de tel-o muito breve... e muito bom. E sem gastar um nickel... Os que esperam a ajuda do governo para fazer Cinema Brasileiro, nunca produzirão um film. O verdadeiro Cinema Brasileiro não precisa da ajuda do governo. Pelo contrario, o Cinema Brasileiro propõe-se a ajudar o Brazil patrioticamente, desinteressadamente, com os impostos que paga e pela economia interna que lhe trará com o tempo. E' isto o que eu penso e o que eu digo. Não me importa que me chamem de doida, de maniaca. E' bobagem. E' injustica. Consolo-me; podia ser peor...

Passo annos inteiros sem entrar num cinema, sem fallar de cinema. O primeiro film que vi foi *Urutú*, representado por mim mesma. Era um film brasileiro! Agradou-me pelo esforço que

representava. E só por esta razão eu gosto, eu admiro, eu me sacrifico em tudo que posso pelo Cinema Brasileiro. Nunca disse nada sobre este assumpto porque me não interessam as diversas opiniões que correm por ali a meu respeito. Sei que sou uma pequena boa e simples, que não tenho feito, conscientemente, mal a ninguém. Cada creatura poderá entretanto fazer da minha simples pessoa a ideia que lhe aprouver... Não poderei mudar a opinião do mundo... Parece-me que meus vizinhos não têm razão de queixa contra mim, que sou estimada por todas as creaturas boas e simples que lidam commigo. Confesso que me não interessam nada as creaturas endiameiradas e cheias de prosapia. Sou do povo. Vivo com o povo. Gosto do povo. Do povo humilde, que luta, que soffre e que, apesar de tudo, é ainda generoso e sincero. Os ricos, os que têm tudo, saúde, dinheiro, amores, não precisam do meu affecto ou da minha sympathia. Não me interessam. Eu sou pelos que soffrem, os que precisam das minhas palavras de consolo, dos que têm chagas para as minhas mãos... Estou contente quando não tenho dinheiro na minha bolsa, quando sou obrigada a voltar para casa de bond, junto com o povo, no meio do povo como a mais simples e pobre das creaturas. Dizem que eu poderei vir a ser uma grande artista de cinema, se estudai, se me aperfeiçoar... Ha tanta coisa que eu desejava ter sido e não sou!... Tantos...

Figura 08: Sessão da revista *Scena Muda*, 15 de julho, 1931, página 20.

O trabalho de Adamatti caminha nesse sentido. As revistas de cinema, sobretudo as que trabalhavam com farto material fotográfico, construíam uma ideia de beleza calcada em um padrão muito específico. As mulheres, que também

eram grande parte do público que comprava tais revistas, deveriam seguir tais padrões, redimensionado pela renovação da moda, dos cosméticos e dos esportes na época.

Nesse sentido, as críticas existentes na revista em relação ao cinema nacional dizem muito mais sobre a busca por uma maior potencialidade do cinema feito por aqui do que o contrário. Para Adamatti:

Os críticos da Cena Muda procuravam apontar os erros para levar o cinema brasileiro ao sucesso futuro como se eles tivessem esse poder como agentes, algo que Bernardet considerou consequência do procedimento a crítica de se ver como parte do processo de produção. A posição de Cena Muda seria, portanto, reflexo desse momento. Algum papel teve a crítica de Cena no sentido de contribuir para o envolvimento do leitor com o cinema brasileiro, mesmo em suas apreciações negativas. Se elas apenas mostrasse como neutra ou ignorasse a cinematografia nacional, teria contribuído muito menos com as discussões presentes nas seções de crítica dos leitores. (Adamatti, 2008, p. 304)

Adamatti sugere que, mesmo a dependência existente entre a revista com os estúdios de Hollywood e a clara dependência e tentativa de valorização destes, em muitos momentos há elementos de independência da revista, criticando alguns atores, e respaldando outros. A revista não era apenas uma fomentadora do estrelismo vazio mas também atuou, mesmo que indiretamente, no auxílio da produção nacional. Como produtora de bens simbólicos, procurou nortear um caminho factível para o cinema nacional. “O interesse dos produtores em divulgar seus filmes não anula a autonomia do campo jornalístico da área cultural, nem a independência editorial”. (Adamatti, 2008, p.302).

A própria revista, ao colocar em determinados momentos a questão do cinema nacional e mostrando a dificuldade de se produzir o cinema no país, demonstra alguma preocupação com o cinema local. De alguma forma, mesmo que de forma tímida, tal questão conseguiu envolver o leitor quanto a esse ponto.

Mesmo sendo vista na época como fútil, *Scena Muda* teve a sua importância no que tange a fomentação do cinema nacional. A independência, mesmo que pequena, auxiliou no desenvolvimento do cinema nacional e na criação de uma primeira indústria, em 1930. A própria existência de matérias sobre o cinema nacional mostra que ela quis fazer parte do nicho de revistas que discutiam e debatiam o tema. Caso a revista não colocasse o tema em pauta, sua

influência para a produção nacional seria de fato bastante neutralizada e incipiente. Felizmente não foi o caso.

4

Reações

4.1

Os intelectuais na História

A história intelectual, que também pode ser chamada de história das ideias ou história dos intelectuais é um ramo epistemológico de estudo historiográfico que produz interpretações sobre os diversos agentes e práticas das ideias propagadas pelos chamados intelectuais³⁰. Área que acompanhou boa parte da pluralidade de caminhos pelos quais percorreu a historiografia do século XX, sendo um desenvolvimento da história das mentalidades. Como parte significativa dos processos históricos, o estudos dos agentes sociais que propagaram ideias, argumentaram e debateram em um determinado período é de grande relevância para a compreensão do período. Mas é sempre bom saber estabelecer alguns parâmetros de análise:

Na verdade, na fronteira entre a história das ideias políticas, evocadas em outro capítulo, e a história dos intelectuais, um vasto campo de pesquisa, o da aculturação dessas ideias no meio dos intelectuais, se abre ao pesquisador. E a exploração desse campo se fará pela reinserção dessas ideias no seu ambiente social e cultural, e por sua recolocação em situação num contexto histórico. (Sirinelli, 1988, p. 258)

Como afirma Sirinelli, o alvorecer da formação da história intelectual tem de estar atrelado com a sua receptividade e o seu ambiente político e social que

³⁰ Certamente o termo merece uma atenção especial. A designação do termo intelectual pode inferir em uma série de erros e precipitações. Como existem diversas, opto pela de Norberto Bobbio, no qual o intelectual é visto como alguém que reflete sobre as coisas em prevalência sobre concretizá-las. Nesse sentido, Bobbio esclarece que para além da reflexão, o intelectual produz revistas, artigos e análises no sentido de debater e fazer parte do debate público. Críticos de arte, analistas políticos, cientistas e produtores culturais podem fazer parte desse nicho. Mas é importante uma ressalva: qualquer generalização sobre o termo e o estudo sobre os intelectuais pode resultar em erro, embora seja possível reconhecer que a definição de intelectual é bastante ampla.

também auxiliou na formação de tal pensamento. A conjugação de tais ideias com o estudo do período é o que possibilita a existência de mais um campo de saber.

Há perigos claros na análise de um grupo de intelectuais, que podem ir desde a generalização excessiva do termo, à perspectiva da análise focada exclusivamente nas ideias. Chartier, ao abordar sobre o tema, esclarece que:

Contra a história intelectual do tempo, a crítica é, portanto dupla. Por isolar as ideias ou os sistemas de pensamento das condições que autorizaram a sua produção, por separá-los radicalmente das formas da vida social, essa história descarnada institui um universo de abstrações onde o pensamento parece não ter limites já que não tem dependência. (Chartier, 2002, p. 28)

Chartier critica uma noção quase estabelecida do progresso das ideias e de sua evolução. Como uma ave sem asas, desconectar o pensamento da realidade concreta que pavimentou tal empreitada acaba por partir de um pressuposto incorreto: de que as ideias surgem como em um processo de liberdade irrestrito e se desenvolvem desconectadas de uma espaço. A conjugação das ideias com o contexto no qual elas foram formuladas, portanto, se faz necessário.

Essa relação entre contexto e seus atores sociais foram muito bem desenvolvidas por Pocock. Ao caminhar para uma análise da linguagem política, Pocock afirma que o papel do historiador demanda o reestabelecimento do contexto histórico no qual foram produzidas determinadas ideias. E em seu *Linguagens do Ideário Político*, o autor esclarece o termo comunidade argumentativa, no sentido de que seria um espaço composto por pessoas que compartilhavam uma retórica comum e um mesmo conjunto de usos da linguagem, e que acabam por produzir uma mesma conjugação de propósitos políticos ou até mesmo ideológicos. Mesmo que os atores sociais produzam argumentos contrários entre si, eles encontram-se em um mesmo panorama de produção intelectual de ideias. A polifonia exacerbada com as diferenças inerentes entre os intelectuais de um mesmo período não impede, ou melhor, favorece o surgimento de uma comunidade argumentativa que engloba uma mesma identidade.

Os críticos cinematográficos que existiram na cidade do Rio de Janeiro se adequaram ao debate público da cidade, participando e interferindo nele. É dessa interpenetração que trataremos logo a seguir.

4.2 Um Rio de revistas

Tendo visto a análise das revistas, que redimensionamento podemos considerar diante das perspectivas de análise encontradas? Proponho repensar o papel das revistas de cinema em torno do próprio projeto de cinema no país, sendo um edificante para a formação do cinema nos anos 1930 e a sua maior veiculação na esfera estatal.

Antes de tudo, se faz necessário estabelecer as possíveis conexões que as revistas analisadas podem ter. Para além da proposta temática e do público alvo, tais revistas compartilharam algumas ideias semelhantes. Nesse sentido, Santos ao analisar a relação entre a *Cinearte* e *O Fan* nos esclarece que:

Cinearte era leitura obrigatória para os fundadores do Chaplin-Club. No entanto, determinados em afirmar sua proposta de discussão estética em torno dos filmes, os cineclubistas procuraram se afastar o máximo possível do perfil estabelecido por esta revista, o que resultou numa relação ambígua com a publicação. Rejeitavam as páginas consagradas às estrelas e às sinopses romanceadas dos filmes em cartaz, mas, por outro lado, valorizavam a atuação de seus redatores, entre eles, Paulo Vanderley, Pedro Lima, Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha e Octavio Gabus Mendes, com quem buscariam uma maior aproximação à medida que este grupo se inseria na prática cinematográfica por meio da realização de Barro humano. (Santos, 2012, p. 51)

Qual ambiguidade que fala o autor? A da relação entre as revistas que se dava em, por um lado, o apoio a uma revista de cinema que já tinha inclusive comentado sobre *O Fan*, e, por outro lado, pela crítica diante do esvaziamentos em torno dos debates, já que *Cinearte*, mesmo com colunas que eram admiradas pelos cineclubistas, era voltada para uma grande valorização dos atores e de seu engrandecimento e espetacularização.

A resposta a partir dos estudos de Santos não invalida uma nova pergunta. É possível pensar que tal ambiguidade queira revelar mais alguma coisa?

Como já analisado no primeiro capítulo, a rede de intelectuais que permeou o cenário das revistas de cinema foi enxuto e necessitava de uma afirmação. Nesse sentido, rejeitar uma revista de circulação nacional e que focava exclusivamente na nova arte pareceria um contrassenso para os realizadores de *O*

Fan. Era necessário, mesmo com todos os nuances e divergências teóricas, apoiar a revista. Mesmo a aproximação e o diálogo seria proveitoso para unificar e estreitar laços entre os atores em jogo. O mesmo acontecia com a *Scena Muda*, embora nesse caso não tenha ocorrido nenhuma menção a revista, muito provavelmente porque a própria *Scena Muda* não comentou sobre o periódico.

No caso da *Cinearte*, houve uma comemoração em torno da formação de mais um revista de cinema. Nesse sentido, não havia ambiguidade por parte da *Cinearte*, já que iniciativas que procuravam debater ou construir uma cinema no país eram valorizadas por um grande número dos seus articuladores.

Sob esse ponto de vista, as revistas de cinema do Rio de Janeiro não se viam como concorrentes de um mesmo público que crescia, mas como complementos necessários para formalizar e emancipar um novo artefato artístico que carecia da atenção que o Estado deveria dar a ele. O cinema, ainda um filho sem pai, necessitava de todo o apoio da rede de seus colaboradores para constituir-se como devia.

Para os intelectuais, tal vanguarda caberia justamente para eles, que a partir de suas articulações com o Estado Brasileiro, poderiam angariar ainda mais oportunidades para fomentar o cinema nacional. Nota-se que não é apenas para fomento, mas também um formato de cinema que se adequasse as características morais nas quais tais articuladores esperavam³¹.

A estreita ligação entre muitos realizadores de filmes no final dos anos 1920 e os interlocutores das revistas na época é outro traço fundamental destas. Não se deve menosprezar a importância que tais revistas se davam para ditar o comportamento e o que deveria ou não ser visto. A imagem do país contava com isso.

A crítica cinematográfica contemporânea não mais procura dizer o que deve ou não ser articulado enquanto produção cinematográfica. A pulverização dos saberes e a normatização de um saber específico voltado para o crítico cinematográfico, afastaram a moralidade como mola propulsora do debate entre pensadores do cinema. Não que a discussão em torno da moral em um filme não ocorra, mas ela perdeu força como elemento da crítica propriamente dita.

³¹ Aqui não está se pensando nenhum enquadramento ideológico, que certamente não seria consenso, mas diversos autores de muitas revistas viam com preocupação a popularização do cinema sem nenhuma regularização do Estado em termos de censura.

O fato do Rio de Janeiro ser a capital do país na época não deve ser menosprezada como forma de tais interlocutores se virem como mais preponderantes ainda no processo de articulação entre a possibilidade de produções nacionais cinematográficas e o processo de atuação do Estado frente a essas possibilidades.

Curiosamente a *Cinearte*, que projetava majoritariamente suas reportagens em torno da cinematografia hollywoodiana, foi a revista que mais se identificou com a ideia de um projeto nacional de filmes³², e de alguma forma a Cinédia surge na esteira desses argumentos. E mesmo depois da criação da Cinédia, acreditava-se que ela pudesse ter apoio do Estado para as suas criações³³. Isso vai ao encontro de pensarmos que tais intelectuais, dada as particularidades da cidade e do país nos anos 1920 e 1930, projetavam suas ideias a partir de uma concepção política que colocava o Estado como força motriz do processo cinematográfico brasileiro.

³² Adhemar Gonzaga chegava a comentar em várias das suas publicações que todo filme brasileiro deve ser visto pelos brasileiros.

³³ Em 1932, um pouco antes da primeira lei federal sobre a produção fílmica, os produtores de cinema no Brasil, entre eles Adhemar Gonzaga, fundaram a ACPB (Associação Cinematográfica de Produtos Brasileiros) na busca por uma luta política em torno do cinema mais organizada. O principal objetivo da associação era organizar a indústria e pleitear favores governamentais de que a mesma carecia para desenvolver-se.

Cinema Brasileiro

(De PEDRO LIMA)



Eva Nes

Hoje, mais do que nunca, existe este interesse, esta curiosidade, esta ansiedade avassaladora pelos filmes brasileiros.

Por todos os modos, de todas as formas, se tem patente a prova do triunfo que aguarda os esforços dos nossos produtores.

Até mesmo de Portugal longínquo, vêm-nos o eco deste entusiasmo pelos filmes brasileiros.

Isto significa que o valor dos filmes nacionais, não são producto apenas de patriotismo, ou si quizerem, de regionalismo...

E' alguma coisa mais. E' uma nova expressão de arte contribuindo para a maior de todas as artes, com elementos novos, expressões diferentes, de sentimentos, de ambientes, de photogenias e de quantas cousas mais que formam esta característica, este traço fundamental e profundamente original da nossa nacionalidade

Nenhuma outra nação no mundo, pode contribuir para o progresso do Cinema como o Brasil. Temos tudo. Não nos falta nada. Nem mesmo dinheiro. O que precisamos, são de leis protectoras. Leis que salvaguardem os nossos interesses, contra a ganancia e contra os "trusts" das companhias estrangeiras.

E' uma necessidade abolir a taxa sobre o film virgem, que pouco rende à Alfandega, e acabar de vez com este privilegio que a Western Electric se impoz a ella propria, para "boycottar" as produções que não são autorizadas por ella mesma, por não terem sido confeccionadas com os seusapparellhos. Apparellhos estes que além de custarem um despropósito, ainda são acobertados por uma porção de exigencias, e sujeitos a tantas condições, cada qual mais detrazoádá, mas por isso mesmo, sujeitando o comprador a

uma feitoria, escravizante. E' isto um monopólio. Um "trust". Que precisa acabar. Como succedeu na Alemanha. Na França.

E terá que succeder em toda parte. A arte não pôde ser sujeita a privilegios. E muito menos esta forma de arte dos "talkies".

Que mantenham o privilegio da forma, vá, mas que queiram tolher os demais, isto é inadmissivel.

Porque não são tão perfeitos os films produzidos com outros apparellhos?

E isto será causa de descrédito para o negocio que exploram? Tem graça!

Pois si quasi todos estes films que temos visto ultimamente, synchronizados, não passam de uma pura "tapeação". E' bem o termo.

O publico assistia films com orchestra. Boa ou má conforme o Cinema.

Agora vê os films com virolas, auto falantes ou si quizerem, para estar de accordo com a terminologia, vitaphonizados ou movitonizados...

E neste ponto, "Marcha Nupcial", "Christina", principalmente, e outros, não são melhores acompanhados do que "Volga, Volga", ou a synchronização de "panno de sacco" de alguns films do C. N. E. Ainda se estes synchronismos fossem apenasmente imperfeitos... mas qual, de quando em vez lá vem uma descarga... Com certeza é o passarinho que pousou no fio...

Por isso mesmo o publico está abandonando o Cinema. Ou pelo menos já não se interessa tanto pelos films americanos.

Porque, quando o synchronismo é perfeito, geralmente, estes films são também falados. Numa lingua que a maioria do publico não entende, e se entende, poucos, verdadeiramente poucos comprehendem perfeitamente.

No dia em que o film brasileiro, mesmo feito rudimentarmente, num apparellamento não tão bom, nem tão perfeito como o da Western ou o da R. K. O., mas apresentando dialogos em nosso idioma, neste dia, voltará o interesse pelo Cinema. Com outro triumpho do Cinema Brasileiro. Ou mesmo, quem sabe, com a concorrência do Cinema Silencioso americano...

Dali á ansiedade e o interesse pelos films nacionais.

Ainda mais justificaveis, em vista do successo que apresentavam as nossas mesmas produções.

Felizmente no nosso Cinema já existe cerebro, já existe comprehensão da verdadeira arte cinematographica, e esta confiança do publico será correspondida.

Silenciosos ou com "talkies", o Cinema Brasileiro será uma realidade.

Mas é preciso o amparo da lei. Que salvaguarde os interesses da nossa industria, contra os "trusts" e a ganancia das companhias estrangeiras...

"Sangue Mineiro" da Phebo Brasil Film de Cataguazes talvez seja exhibido por conta propria num dos principaes Cinemas do Rio.

Com o advento do film falado, parece haver um certo receio das agencias distribuidoras em tomar a si a exhibição dos films nacionais silenciosos, si bem que, tanto "O Guarany" e "Barro

Figura 09: Seção do Cinema Brasileiro da revista *Cinearte*, 21 de janeiro de 1929, página 25.

No final da coluna acima está escrito:

Felizmente no nosso Cinema já existe cérebro, já existe compreensão da verdadeira arte cinematográfica, e esta confiança do público será correspondida. Silenciosos ou com “talkies”, o Cinema Brasileiro será uma realidade. Mas é preciso o amparo da lei. Que salvguarde os interesses da nossa indústria, contra os “trusts” e a ganância das companhias estrangeiras...”. (Cinearte, 1929, p. 25)

É facilmente perceptível que muitos dos escritores tinham posições políticas bem definidas, como o caso de Octavio de Faria. Porém, tais visões divergentes não afastam as aproximações que ocorreram em torno da necessidade de angariar do Estado Nacional as demandas em relação ao cinema. As próprias revistas esclarecem, seja na própria revista ou no seu estatuto, que procuram não ser politizadas. Certamente não é o caso, porém tal perspectiva mostra a ideia de angariar pessoas de diferentes matizes como forma de pressionar ainda mais o Estado.

Nesse sentido, a despolitização comentada de algumas revistas mascara o ideal de projetar o cinema a partir do vértice estatal. Todas as plataformas em torno do cinema perpetradas pelo estado varguista já tinham âncora na intelectualidade da época que ansiava por determinações de tal tipo. Raros eram os articuladores que não viam no Estado nenhuma função em relação a nova arte. Mesmo que fosse para promover a censura de determinadas questões e ideias, o Estado se fazia necessário como forma de dissuadir as possíveis ideias e imagens problemáticas e errantes.

Outro ponto importante de junção das retóricas encontradas nas revistas da época se refere ao Rio de Janeiro e as mudanças perpetradas na cidade. Não se deve menosprezar as mudanças que ocorriam nos bairros, com o crescimento da cidade, e mesmo com a nova arquitetura e todo o debate que surgia em torno do Plano Agache e das possíveis mudanças que revitalizariam a cidade. Toda uma gama de produtos culturais fizeram parte do debate, seja com crônicas, peças de teatro, etc. O debate tão acalorado, em que se buscava constituir qual projeto de cidade seria o melhor, acabou por respingar na área cultural na medida em que o termo progresso era também atrelado ao cinema³⁴.

Tal debate pode ser pensado como um caso de uma comunidade argumentativa, pensado por Pocock? Pensamos que sim, na medida em que tal

³⁴ Em alguns editoriais da *Cinearte* era lembrado que o progresso de um país se media pelo número de salas de cinema.

conjunto de articuladores, mesmo diante da polifonia características dos atores intelectuais, acabaram por fazer parte de um mesmo grupo que aglutinou as demandas por uma participação do Estado Federal na participação e promoção do cinema nacional.

O Rio de Janeiro passava por uma série de peculiaridades e modificação na época. Saber o que deveria ser mostrado do país para o próprio país e para o estrangeiro era fundamental. Nesse sentido:

Cinearte e Scena Muda não foram as primeiras revistas de cinema nacionais, mas foram as de maior alcance popular. Isso significava políticas eugenistas embutidas nos personagens que iriam ilustrá-las. O Brasil deveria retratar em seus periódicos cinematográficos o homem branco, forte, de boa estatura, e que, sobretudo, movimentava seu corpo. A propaganda do Brasil seria realizada através das grandes salas de cinema, do povo alvo e belo, qualidades muito apreciadas pelos grandes estúdios, pois traziam consigo as possibilidades das políticas do estrelismo. Principalmente as mulheres, estavam aptas a adentrar no estrelismo nacional se seguissem passo a passo os conselhos das práticas corporais das atrizes Hollywoodianas. (Figueiredo, 2007, p. 30)

Mais do que uma mera formalização de beleza, a política perpetrada pelas revistas mencionadas procuravam valorizar e enaltecer uma tipologia física que se alinhasse com o paradigma hollywoodiano. À exceção da *O Fan*, tanto *Cinearte* como *Scena Muda* passaram a exercer influência e a representar a junção do que se queria de belo nas telas em termos nacionais.

Mesmo as divergências encontradas tanto nas opiniões quanto nas formulações e propostas inseridas pelas revistas, o encontro entre as suas contradições está inserido em um modos operantes que procura pavimentar o solo do cinema brasileiro, ainda pouco utilizado. A primeira lei federal de 1932 para o cinema brasileiro é o início de uma relação entre Estado e produção cinematográfica que foi respaldada pelos vários atores das revistas de cinema carioca que viam no cinema a modernidade esperada.

A busca por um espaço nas antigas artes era o motim de aglutinação das vertentes diferenciadas e da promoção do cinema. O filho mais novo deve ser também o mais protegido. A esperança de se reconhecer como o propagador do futuro era algo que perpassava os vários interlocutores. E a realidade encontrada no país levou a muitos deles concentrarem seus esforços nos possíveis

entroncamentos entre Estado e sociedade. Tal relação era mediada pelo corpo de intelectuais das revistas de cinema.

Mesmo a revista *Scena Muda*, que não chegava a colocar a assinatura em muitos dos seus artigos, ao longo do tempo passou a colaborar com a promoção de artistas e filmes nacionais, seja pelas fotografias, seja pelo espaço cedido em alguns números para que se discutisse o cinema.

Gomes, em seu livro *Humberto Mauro – Cinearte – Cataguases*, com relação a Cinearte, aponta que:

para Adhemar Gonzaga a campanha da CINEARTE em favor do cinema brasileiro deveria desembocar na criação de uma indústria na qual ele, e eventualmente os amigos mais chegados, seriam parte integrante e central. Sua família possuía recursos, mas o velho Gonzaga relutava em financiar empreendimentos cinematográficos do filho. (Gomes, 1974, p. 445)

Revistas que existiram em outras regiões do país e que trabalhavam exclusivamente sobre o cinema existiram, porém sem o impacto nacional e sem as discussões travadas nos periódicos cariocas em torno do cinema brasileira.

Em Joinville, nos anos 1920 e 1921, existiu uma importante revista local chamada *O Cinematographo*, que era baseada na formação de roteiro e concursos para os leitores.

A cidade de São Paulo teve em 1928 e 1929 a revista *Cine-Moderarte*, uma revista aos moldes da *Cinearte*, porém pensada apenas para a cidade de São Paulo. Nota-se na revista uma maior demanda e discussões sobre a filmografia brasileira, porém o impacto dela e a exclusividade da revista demonstram que no Rio de Janeiro e ressonância em torno do apoio do Estado ao cinema foi consideravelmente maior. O próprio corpo de sociabilidades voltadas para a consecução do Estado estava mais próximo do Rio de Janeiro do que em São Paulo, o que foi um outro fator que ajudou em tal processo.

As análises do contexto político e social do país na época reforçam um tendência de inserção dos articuladores intelectuais em áreas do Estado. Como afirma Sérgio Miceli:

A expansão colossal da máquina pública ocorreu tanto ao nível da administração direta como na esfera estratégica de novos espaços de negociação entre o estado-maior, executivo e os diversos setores econômicos – Institutos do Café, do Açúcar e do Alcool, do Mate, do Pinho, do Sal, Conselho de Planejamento

Econômico, etc. -, entre o governo central e outros grupos de interesse. Tais espaços dispunham via de regra de atribuições fundamentalmente consultivas e operavam como frentes de legitimação para a crescente ingerência do Estado em domínios da realidade até então sob a tutela de outras frações da classe dominante. O circuito de aparelhos sobre que se alicerçou tal processo veio propiciar as condições necessárias á cristalização de uma nova categoria social, o pessoal burocrático civil e militar. (Miceli, 1979, p. 133)

Tanto o estudo de Sergio Miceli quando o de Daniel Pécaut³⁵ sobre a atuação dos intelectuais brasileiros ao longo dos anos 1920, 1930 e 1940 reforçam a concepção de que tal classe procurou penetrar nos órgãos do Estado, que crescia consideravelmente no período, sobretudo após a entrada de Getúlio Vargas no poder. Mesmo como propagadores de ideias, tais pensadores visavam como objetivo final interferir no processo de poder estatal que existia e se transformava, e tal visão ia tanto de aspectos econômicos, quanto culturais e educacionais.

Mesmo com as inerentes divergências ideológicas existentes entre os partícipes da classe intelectual, havia uma doutrina política que procurava uma apropriação ou influência do poder público. Estava formada a comunidade argumentativa. E, indo especificamente para a classe artística, houve contradições a respeito de tal abordagem, na medida que havia uma clara ambiguidade que permeava a defesa da liberdade e do pensamento artístico atrelado a defesa nacional por parte do Estado.

Ao analisar as revistas, reafirmamos novamente que existem divergências explícitas em suas iniciativas e abordagens, porém tais revistas analisadas de forma conjunta, e mesmo sem uma racionalidade pré-estabelecida para tal, auxiliaram em uma interpenetração do Estado nas questões ligadas ao cinema.

A *Cinearte* é a mais clara em tal aspecto. Mesmo com Adhemar Gonzaga criando a Cinédia em 1930, a revista sempre dedicou um espaço para a abordagem do cinema brasileiro e sempre procurou estabelecer conexões e possibilidades entre os seus vários articuladores para a promoção do cinema brasileiro com o patrocínio do Estado.

A *Scena Muda*, no momento analisado, não possuía muitas reportagens assinadas e tinha pouco referencia em relação ao cinema nacional, porém elas ocorriam. E, questionando em parte a diferenciação pensada por Flora Bender, é

³⁵ PÉCAUT, D., *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

possível ver ao longo dos anos 1920 até 1932 um crescimento paulatino das questões voltadas para o cinema brasileiro, de forma que é possível analisar as diferentes etapas da *Scena Muda* não em posições tão estanques como descritas no trabalho de Bender, mas sim, que acompanharam as mudanças que ocorriam nas próprias revistas e na intelectualidade de época no Rio de Janeiro.

Com relação a revista *O Fan*, os seus integrantes eram intelectuais em formação, procurando espaço no debate intelectual da cidade em torno de um projeto de posicionar o cinema também em tal espaço, a despeito da condição periférica que ainda era preconizada a sétima arte. Embora o próprio grupo procurasse se colocar isento nas discussões políticas e neutro ideologicamente, há uma clara proximidade dos jovens intelectuais com uma intelectualidade católica, já que Octavio de Faria possuía proximidade com muitas pessoas de tal nicho.

Sem dúvida é perigoso relacionar o intento da revista com algum projeto político que ocorreu posteriormente. A visão retroativa pode implicar em uma série de perdas e pobreza de análise. Porém, ao observar o papel dos articuladores, é possível notar que tais análises deram uma contribuição ao conjunto de forças que demandavam de forma mais direta um papel do Estado nas relações com a arte cinematográfica. Até pelo viés moralizante, muito presente em *O Fan*, é possível notar interdições favoráveis a respeito de uma atitude do Estado perante o cinema, ressaltando os perigos e as distorções que poderiam provocar:

Deixa-nos portanto esse ano de 1929 uma boa lição. Essa de que é preciso fazer cinema e não espetáculo. Porque cinema nós podemos – e já sabemos fazer – apesar de toda a falta de recursos materiais que cercam esses realizadores que como Humberto Mauro ou A. De Gonzaga procuram fazer cinema sem se apoiar no sucesso fácil de um romance conhecido ou de uma novidade que atrai como a do cinema falado.

(...) E não esquecer, como coroamento de tudo isso, que a função da crítica entre nós não é elogiar incondicionalmente. Que antes até, dos dois extremos, o de apontar os mínimos defeitos, o de depreciar, é o preferível. Uma das causas do cinema francês se ter erguido foi a crítica acerca dos Dellues e dos Canudos às borracheiras dos Naplas e dos Feuillades. Na França, hoje, todo mundo sabe disso. E consagrando-se em Canudo e em Dellue os dois grandes orientadores do moderno cinema francês.

Entre nós a função da crítica não é somente apontar os erros da produção estrangeira – na qual nós não podemos influir – mas os da nossa própria produção – sobre a qual podemos e devemos influir. E dizer a quem quiser ouvir que de 1929 nos ficaram Braza Dormida, Barro Humano, algumas imagens originais da Sinfonia de São Paulo e mais nada... absolutamente. (Faria, 1930, p.8)

Octavio de Faria aponta no texto da sétima edição de *O Fan* o que ele considera ser a função primordial da crítica no país: influir sobre o novo cinema nacional, que surgia com dificuldades materiais, mas que já começava a promover algumas obras interessantes. Nesse sentido, o papel do crítico era auxiliar a melhorar o cinema produzido na país.

Não há nesse e em outros textos, uma ideia clara que busque uma promoção industrial do Estado em torno do cinema para o país. Porém, as ideias projetadas pela revista circularam e ajudaram a entender a crítica também como parte da realização e desenvolvimento do cinema nacional.

Mesmo com as divergências e desconexões existentes nas revistas, a circularidade nas quais os atores intelectuais transpassavam ideias ajudou na promoção de uma indústria nacional com promoção do Estado nos anos 1930, já que o grupo de intelectuais na nova década estavam cada vez mais se fortalecendo frente ao novo estado em reformulação³⁶.

Colunas como “Cinema Brasileiro” da *Cinearte* e “Nosso Cinema” da *Scena Muda*, assim como colunas feitas em *O Fan* demonstram a preocupação com o cinema e o pedido junto ao governo para pavimentar o caminho para o cinema.

Outras revistas cariocas acompanhavam tais questões. Em um artigo que aborda sobre os cinemas de São Paulo, Sheila Schvarzman observa que:

Desde meados dos anos 20 jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos* e *Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, procuram incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da "Campanha pelo Cinema Brasileiro". Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. (Schvarzman, 2005, p.45)

Mesmo que outras revistas fossem menos importantes e circulassem apenas na cidade, elas também participaram dos debates da cidade em torno de

³⁶ Há um crescimento muito significativo da burocracia estatal, o que explica talvez que parte dos intelectuais passaram a atuar no Estado e observar nele um elo de conexões com o desenvolvimento de suas preferências específicas.

um projeto nacional para o cinema em que o Estado teria uma incumbência e função.

4.2.1

Um submundo em questão?

No âmbito da pesquisa histórica, no início do século XXI, a produção historiográfica vive uma pluralidade de possibilidades que talvez não tenha sido vista, e, paradoxalmente, a própria História e os historiadores vivem uma crise³⁷.

Hoje a produção historiográfica em torno da Teoria e da historiografia está em expansão e os debates em torno das várias possibilidades de História e de sua escrita continuam acesos e ininterruptos diante de uma gama de novas abordagens em torno da questão.

Na historiografia contemporânea, Robert Danton em seu livro *Boemia literária e revolução: o submundo das letras do antigo regime* descreve todo um mundo permeado de filósofos desconhecidos que produziram ideias que foram fundamentais para o desenvolvimento da Revolução Francesa. Esses personagens históricos, que aparentemente não tinham importância, foram os que fermentaram todo o processo revolucionário francês do final do século XVIII, imbuídos de um linguajar mais adequado a gama da população francesa, em detrimento de uma versão clássica que colocava as grandes obras do Iluminismo como artífices do processo.

Uma das tendências da historiografia moderna é justamente perscrutar elementos subterrâneos que permeiam e preenchem os debates e a discussão cotidiana.

³⁷ Em linhas gerais, muito se produziu em torno da crise do saber histórico no final do século XX e início do século XXI, sendo que os principais fatores da crise podem ser analisados pelo uso de instrumentos analíticos estranhos ao pensamento histórico e o desenvolvimento da linguística ao longo do século XX. Sobre essa questão, há um excelente artigo que sintetiza essas ideias de Carlos Alvarez Maia: *Crise da História ou crise dos historiadores no linguistic turn: o caso brasileiro*. Projeto História, n. 41, 2010, p. 351-382.

Em outros trabalho, Rodrigo Cardoso Soares de Araujo escreveu o *Pasquins: submundo da imprensa na Corte Imperial (1880-1883)*. Em seu trabalho, Araujo destaca que a produção de uma imprensa clandestina que criticava o imperador pelo viés moral e mais agressivo foi um fator edificando para que anos depois ocorresse a deposição do imperador e o consequente fim do Império Brasileiro. Tais jornais colocados na ilegalidade formaram um submundo no círculo intelectual das letras da época que foram importantes no processo de decadência do Império, pois existia uma grande circulação de tais volumes.

Note que o conceito de submundo aplicado aos dois trabalhos denota um conjunto de atores que não se encontravam no *mainstream* cultural ou intelectual, ou numa posição à frente dos debates ou dos eventos destacados. Um submundo é, em si, um mundo circunscrito a um espaço de segunda instância, com menos importância que o primeiro. Porém, de acordo com a descrição dos trabalhos, foram esses submundos que de alguma forma alavancaram os projetos políticos destacados, com mudanças de regime consolidadas.

Haveria um submundo no cinema? Pensamos que sim. E que antes que o cinema fosse um aporte seguro para que o Estado desse valor, foi esse submundo, composto por jornalistas, estudantes e curiosos, a comunidade argumentativa que indicamos na parte anterior, que possibilitou uma articulação de intelectuais em torno de tal causa. Com a mudança do regime político, tal corpo ganhou mais volume, devido a uma maior possibilidade de integração com o Estado Federal.

As críticas cinematográficas que existiram no final da década de 1910, 1920 e 1930 formam o âmago de tal submundo, já que na época, a função do crítico também era a de apoiar iniciativas em torno do fazer cinema no Brasil. O crítico não era alguém distanciado nem do processo de produção, nem de exibição, nem de formação de um público de cinema. Esses três eixos, articulados como principal fator pelas revistas mais analisadas do trabalho, formam um conjunto de características que tais críticos se incumbiram de realizar. Longe de comentar apenas sobre os filme em si, essa era marca da crítica na época. Concomitante a tal processo, a relação de tais personagens com pessoas do setor público fortalecerá a bandeira para que o cinema passe a ter importância estatal.

É dos anos 1930 no Brasil que ocorre a formação e a preocupação com o cinema e as suas veiculações perante o Estado.

As revistas mencionadas que foram veiculadas no período da pesquisa foram fortemente influenciadas por pensamentos e revistas que existiam internacionalmente, porém, apesar de tal influência, esses periódicos absorveram o caldo cultural que existia na cidade e passaram a atuar como agentes políticos dentro de uma complexa cadeia de intelectuais, que habitavam o mesmo escopo social. Tal grupo, mesmo com as divergências que fatalmente existiam nas revistas, era representativo de uma mesma defesa na qual a Capital Federal do país – o Rio de Janeiro – foi o palco nodal para tal contribuição.

Concomitante a esse processo, ocorreram diversas ideias de projetos para a cidade. O plano Agache, intensamente debatido no país, foi pensado no fim dos anos 1920 e representou o primeiro grande projeto de cidade no Brasil. A discussão em torno da cidade foi um dos condicionantes para que se respingasse tais questões dentro da discussão de âmbito cultural, caindo no colo do grupo de intelectuais que fomentava a inserção de uma nova modalidade artística como de importância governamental.

No início do Governo Provisório de Getúlio Vargas, ocorre a promulgação do decreto-lei número 21.240, em abril de 1932, nacionalizando a censura sobre as obras cinematográficas que circulavam no país, além de impor taxas alfandegárias para a importação de filmes virgens, impressos e educativos.

Nessa época já não existia mais a revista *O Fan*, porém tanto a revista *Cinearte* quanto a revista *Scena Muda* respaldaram e apoiaram a atitude do governo. Claro que de perspectivas diferentes também. A busca por uma maior inserção do cinema na esfera estatal foi permanentemente uma das pautas da *Cinearte*, ao passo que tal concepção na *Scena Muda* ocorre paulatinamente, e ao longo da década de 30 que se observa uma maior preocupação com esse fato, porém, já antes da lei, houve textos e colaborações de pessoas defendendo a iniciativa.

É importante ressaltar, portanto, que a sociabilidade característica na cidade do Rio de Janeiro auxiliou no processo de fomentação da crítica cinematográfica como motor de uma indústria nacional concebida pelo Estado, e a circularidade de ideias entre cronistas e jornalistas das revistas formam um conjunto de saberes desconexos que pavimentaram tal caminho solidificado no

decorrer do governo Vargas, quando o cinema nacional passa a ser visto como instrumento de educação e de formação nacional para a população.

De alguma forma, a tríade analisada no trabalho foi o submundo que forçou e amparou as medidas que ocorreram em prol do cinema brasileiro nos anos 30. *O Fan* com a preocupação da crítica e melhorar e respaldar o que poderia ser melhor feito do cinema brasileiro, a *Scena Muda* que valorizava a produção hollywoodiana mostrando o progresso e a importância industrial do cinema no exterior, e *Cinearte*, com vários articuladores defendendo a promoção de uma indústria nacional e valorizando-o em muitos momentos, apoiando também uma intervenção estatal na área. Tal núcleo de intelectuais permitiu que se alavancasse produções nacionais que ocorreram na outra década. A tríade, mesmo com os distanciamentos mais que notórios, pavimentou uma mesma direção para o cinema, ao passo que as que existiram nos anos 1930 apoiaram as intervenções colocadas pelo Estado no que concerne ao cinema.

A proximidade com os atores relevantes no cenário nacional foi outro ponto a ser destacado para que isso ocorresse.

Considerações finais

Procuro na parte final não chegar a uma conclusão definitiva, mas ratificar algumas ideias e posições que ocorreram ao longo do trabalho.

Ratificamos que a crítica cinematográfica carioca, na sua formação mais profícua nos anos 1920, mesmo com todas as divergências e diferenças inerentes nos seus articuladores e revistas, buscou ser a promotora do cinema nacional, na tentativa de ser o elo que dignificaria e promoveria o circuito nacional de cinema. Ela não apenas teria o papel de publicidade e análise dos filmes, mas seria o grande funil que desenharia as diretrizes necessárias para a incipiente produção cinematográfica no país. Seria cria dos seus autores para recriar uma visão do país nos moldes pretendidos para o novo tempo que estava por vir. E o Estado teria função primordial nessa realização, ao atribuir e facilitar o processo de industrialização do país. Assim, portanto, os críticos da época, se colocavam como mediadores intelectuais do processo.

Reforçamos esse caminho indicando que, dentro das várias demandas em disputa, as proximidades dos críticos com intelectuais que por ventura tinham boa receptividade no governo contribui para a construção de alicerces para um projeto de cinema especialmente valorizado pelo Estado.

E avaliamos que, diante das mudanças e discussões perpetradas sobre a cidade do Rio de Janeiro, todo esse debate reorganizou uma cadeia de intelectuais nos quais a promoção nacional e a busca por uma valorização do Estado frente as suas demandas se mostrava premente. Tal conjunto se articula de forma clara com a concepção de comunidade argumentativa, na qual Pocock utiliza. Com o cinema e seu submundo, que pertencia não aos realizadores, mas a uma imprensa que surgia sobre o assunto, não foi diferente.

É importante mencionar que submundo no contexto mencionado refere-se a uma gama de atores sociais que viviam em um segundo plano tanto na produção fílmica quanto na produção intelectual. A marginalidade nos quais tais autores se encontravam era respaldada por muitos de tais intelectuais serem ainda novos e

estarem buscando, junto com a sétima arte, um caminho para a sua aceitação. Nesse sentido, a noção de submundo aponta para um segundo plano de ações que operavam de forma marginal frente à crítica artística e a sua produção, já que eles queriam tanto influenciar tal produção. Contudo, tais produtos produziram efeitos tanto na esfera intelectual das ideias quanto na produção artística da época.

Diretores famosos do contexto mencionado, como Humberto Mauro e Mário Peixoto, tiveram forte influência dos debates que ocorriam no submundo cinematográfico para a criação de seus filmes na época. É esse submundo que vai procurar ditar todo um futuro para cinema, mediando e redesenhando o debate, na busca por uma interação ou mesmo intervenção direta sobre, a partir do vértice do Estado Federal.

Uma obra de arte nunca nasce da sua própria solidão.

6.

Referências bibliográficas

Periódicos

O FAN, Rio de Janeiro, 1928 – 1929 – 1930. Arquivo Mário Peixoto.

CINEARTE, Rio de Janeiro, 1926 – 1927 – 1928 – 1929 – 1930 – 1931 – 1932. Biblioteca Nacional.

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, 1921 – 1922 – 1923 – 1925 – 1927 – 1928 – 1929 – 1930 – 1931 – 1932. Biblioteca Nacional.

Bibliografia

ABREU, Mauricio de. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o *star system* nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARAUJO, Rodrigo Cardoso de. **Pasquins: submundo da imprensa na Corte Imperial (1880-1883)**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva 1976.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade do Consumo**. São Paulo: Editora Edições 70. 2008.

BENDER, Flora Christina. **A Cena Muda**. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luis Costa (Org.). Teoria da Cultura de Massa. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: ANNABLUME (Coleção E ; 2), 1995.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador : visão e modernidade no século XIX** ; tradução Verrah Chamma ; organização Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DARNTON, Robert. **Boemia Literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 30 – Historiografia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1970.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Priscilla Kelly. **Recônditos da beleza: as práticas corporais em Cinearte e Cena Muda (1921-1941)**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GENEROSO, Fernanda. **A serviço do cinema: história e cultura política nas revistas A Scena Muda e Cinearte**. Dissertação (mestrado), Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens á Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. – (Coleção História do Povo Brasileiro).

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Dissertação (mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MAIA, Carlos Alvarez. **Crise da História ou crise dos historiadores no linguistic turn: o caso brasileiro**. Revista Projeto História, n. 41, p. 351-382, 2010.

MELLO, Saulo Pereira de. **O Fan, o Chaplin Club e Limite**. Revista O Percevejo, n. 5, ano 5; págs. 58 a 68, Rio de Janeiro, 1991.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão Editorial S.A., 1979.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle Époque Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a Política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PESAVENTO, Sandra. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

POCOCK, J. **Linguagens do Ideário Político**. São Paulo: Edusp, 2003, p. 63-83.

QUEIROZ, Eliana. **A Scena muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)**. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. Art Editora Ltda./Marcos A. Marcondes, 1987.

RODRIGUES, Antonio Edmilson ; Oakim, Juliana. **As Reformas Urbanas na cidade do Rio de Janeiro – uma história de contrastes**. Revista Acervo v. 28, n -1 jan-jun 2015. Rio de Janeiro, 2015.

RODRIGUES, Constança Hertz. **O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema à teoria literária**. Tese (doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. **“A Apoteose da Imagem”: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

SANTUCCI, Jane Celine. **Babélica urbe: o Rio das crônicas dos anos 20**. Tese (doutorado). Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. **Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20**. Revista Brasileira de História v.25, n.49, jan-jun, São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Walter da. **A Crítica Cinematográfica no Brasil**. Revista Tempo Brasileiro, ano IV, maio-junho, mensal. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1966.

SIMMEL, George. **Cultura Subjetiva**. Editado por J. SOUZA e O. OELZE. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SIRINELLI, Jean-François. **Os intelectuais**. In: RÉMOND, René (org.). Por uma história política. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SODRE, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1999.

SOUZA, Márcia Cristina da Silva. **Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro**. Tese (doutorado). Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

STEFANO, Fabiane Rodrigues. **Klaxon e a crítica de cinema no Brasil**. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade – Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2002.

WASSERMAN, Claudia. **História Intelectual: origens e abordagens**. Revista Tempos Históricos, v. 19, jan-jun, p. 63-79, Cascavel, 2015.

XAVIER, Ismael. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.